

Чернышевский, Николай Гаврилович
Эстетика и поэзия

ЭСТЕТИКА И ПОЭЗИЯ

—Эстетическія отношенія искусства къ дѣйствительности.—
«О поэзіи», Аристотеля.—«Пѣсни разныхъ народовъ».—
Критическія статьи о русской поэзіи: Огаревъ, Бенедиктовъ,
Щербина, Плещеевъ.—Лессингъ, его время, его жизнь и дѣя-
тельность.—

(„Современникъ“ 1854—1861 гг.).

ИЗДАНИЕ

М. Н. ЧЕРНЫШЕВСКАГО.



Типографія и Литографія В. А. Тиханова. Садовая № 27.
1893.

О ПОЭЗИИ Сочиненіе Аристотеля. Перевелъ, изложилъ и объяснилъ
Б. Ордынскій. Москва. 1854.

Г. Ордынскій заслуживаетъ полнаго одобренія и благодарности за то, что предметомъ своего разсужденія избралъ «Поэтику» Аристотеля; это первый и капитальнѣйшій трактатъ объ эстетикѣ, служившій основаніемъ всѣхъ эстетическихъ понятій до самаго конца прошедшаго вѣка. Но точно ли его выборъ удаченъ? Нынѣ довольно много найдется людей, несчитающихъ эстетики наукою, заслуживающею особеннаго вниманія, готовыхъ даже сказать, что эстетика ни къ чему не ведетъ и ни на что ненужна, и что пустоту ея мѣшаетъ видѣть развѣ только темнота ея. Но, съ другой стороны, едва ли изъ этихъ многихъ найдется хоть одинъ, который бы не говорилъ съ улыбкою состраданія о Лагарпѣ, что «у этого дѣйствительно умнаго и ученаго историка литературы нѣтъ никакихъ прочныхъ и опредѣленныхъ основаній для оцѣнки писателей», и который бы не примолвилъ съ сожалѣніемъ о Мерзляковѣ, что «этотъ критикъ, дѣйствительно-замѣчательный по тонкости вкуса, къ несчастью, былъ только «русскимъ Лагарпомъ», и потому надѣлалъ русской критикѣ, можетъ быть, больше вреда нежели пользы». Такіе отзывы, отъ которыхъ не откажется, вѣроятно, ни одинъ изъ современныхъ недоброжелателей эстетики, почти избавляютъ насъ отъ надобности защищать необходимость этой науки отъ людей, столь сильно къ ней нерасположенныхъ и, однакожъ, несомнѣвающихся въ необходимости «ясныхъ и твердыхъ общихъ началъ», для критика или историка литературы. Чтожъ такое и понимается подъ эстетикою, если не система общихъ принциповъ искусства вообще и поэзіи въ особенности? Мы очень хорошо понимаемъ, что эстетика заслуживала сильнѣйшихъ преслѣдованій въ

тѣ времена, когда изъ-за нея позабывали объ исторіи литературы, на двадцати-пяти листахъ толкуя объ «отличныхъ», «очень хорошихъ», «посредственныхъ» и «плохихъ» строфахъ какойнибудь оды, а кончивъ эту сортировку, опять на столькихъ же листахъ разбирали «сильныя» или «неправильныя» выраженія въ этихъ «отличныхъ», «посредственныхъ» и т. д. строфахъ. Но когда жь было у насъ это время, еще и доселѣ, къ несомнѣнному удовольствію французовъ, презирающихъ всякую эстетику, продолжающееся во французской литературѣ? Оно у насъ прекратилось съ 1830 годовъ, съ той поры, какъ начали мы знакомиться съ эстетикомъ. Ей обязаны мы тѣмъ, что въ самой плохой русской книгѣ не прочитаемъ, напримѣръ, слѣдующаго сужденія о «великихъ заслугахъ Боссюэта», взятаго нами изъ очень порядочной «Исторіи Французской Литературы», г. Демажд (Paris, 1852!!): «Боссюэтъ одинъ образуетъ отдѣльный міръ въ великомъ литературномъ мірѣ XVII вѣка. Другіе писатели—дѣти Рима; онъ переноситъ на западъ Востока, *непроятно смѣлыми и новыми сочетаніями словъ, гигантскими фигурами* (par des alliances de mots d'une hardiesse et d'une nouveauté incroyables, par des figures gigantesques), которыхъ не внушилъ бы ему европейскій вкусъ, но которыя онъ умѣетъ покорять законамъ пропорціи, внося мѣру въ самую неизмѣримость. Таковъ плодъ его постоянного занятія и т. д. Это гениальное по ограниченности своей мѣсто такъ понравилось г-ну Демажд, что онъ занялъ его у другаго писателя, очень дѣльнаго историка, Анри Мартена: вѣроятно г. Демажд считаетъ образцовымъ сужденіемъ о дѣятельности великаго писателя разсужденія о тропахъ и фигурахъ, которыми украшены его сочиненія!

Будемъ же благодарны эстетикѣ за то, что она избавила насъ отъ труда читать и писать подобныя сужденія о Державинѣ и Карамзинѣ. Повторяемъ: мы понимали бы вражду противъ эстетики, еслибъ она сама была враждебна исторіи литературы; но, напротивъ, у насъ всегда провозглашалась необходимость исторіи литературы; и люди, особенно-занимавшіеся эстетическою критикою, очень много—больше, нежели кто-нибудь изъ нашихъ нынѣшнихъ писателей—сдѣлали и для исторіи литературы. У насъ эстетика всегда признавала, что должна основываться на точномъ изученіи фактовъ, и упреки въ отвлеченной неосновательности содержанія могутъ идти къ ней также мало, какъ напр., къ русской грамма-

тикѣ. Если же прежде она не заслуживала вражды со стороны приверженцевъ историческаго изслѣдованія литературы, то еще меньше можетъ заслуживать ее теперь, когда всякая теоретическая наука основывается на возможно-полномъ и точномъ изслѣдованіи фактовъ. Но мы готовы предполагать, что у насъ многіе ошибаются еще относительно современныхъ понятій о томъ, что такое теорія и что такое философія. У насъ еще многіе думаютъ, что у современныхъ мыслителей господствуютъ трансцендентальныя идеи объ «апріорическомъ знаніи», «развитіи науки самой-изъ-себя», ohne Voraussetzung и т. п.: смѣемъ ихъ увѣрить, что, по мнѣнію современныхъ мыслителей, эти понятія были очень хороши и, главное, необходимо нужны, какъ переходная ступень въ свое время, назадъ тому 40, 30 или, пожалуй, даже 20 лѣтъ, но не теперь: теперь они устарѣли, признаны односторонними и недостаточными. Смѣемъ увѣрить, что истинно-современные мыслители понимаютъ «теорію» точно также, какъ понимаетъ ее Бэконъ, а вслѣдъ за нимъ астрономы, химики, физики, врачи и другіе адепты положительной науки. Правда, по этимъ новымъ понятіямъ не написано еще, сколько намъ извѣстно, формальнаго «курса эстетики»; но понятія, которыя будутъ лежать въ его основаніи, ужь достаточно обозначились и развились въ отдѣльныхъ маленькихъ статьяхъ и эпизодахъ большихъ сочиненій. Смѣемъ даже утверждать, что и прежніе, нынѣ устарѣлые курсы такъ называемой трансцендентальной эстетики основываютъ свои положенія на гораздо большемъ числѣ фактовъ, нежели думаютъ ихъ противники. Вспомните, что въ главнѣйшемъ изъ этихъ курсовъ, составляющемъ всего *три* тома, историческая часть занимаетъ почти *два*, и большая половина третьяго наполнена также историческими подробностями. Но мы не хотимъ предполагать, чтобъ противники эстетики въ частности, или теорій вообще, нуждались въ этихъ напоминаніяхъ: не желая представлять ихъ людьми, отсталыми отъ современнаго движенія мысли, мы скорѣе предположимъ другую, чрезвычайно лестную причину нерасположенія къ эстетикѣ: непріатели ея видятъ въ ней теорію отвлеченную и бесплодную и преслѣдуютъ ее изъ сильной приверженности къ знаніямъ «живымъ», имѣющимъ какое нибудь серьезное значеніе для такъ называетъ жизненныхъ вопросовъ. Съ этой точки зрѣнія, какъ увидимъ ниже, Платонъ нападалъ не на эстетику (это было бы еще не такъ важно, да притомъ эстетики въ

платоново время и не существовало, кромѣ той, отрывки которой разсыяны въ его же собственныхъ сочиненіяхъ)—нѣтъ, онъ напалъ на самое искусство, и мы только сожалѣемъ, что искусство заслуживало до нѣкоторой степени его нападеній, но не можемъ не сочувствовать и Платону. Если же поэзія, литература, искусство признаются предметомъ такой важности, что исторія, на примѣръ, литературы должна быть предметомъ всеобщаго вниманія и изученія, то и общіе вопросы о сущности, значеніи, вліяніи поэзіи, литературы, искусства, должны имѣть огромный интересъ, потому что отъ разрѣшенія ихъ зависитъ взглядъ нашъ на предметъ; а именно для того, чтобъ образовался ясный и правильный взглядъ, нужны факты. Зачѣмъ же и знать ихъ, если не для того, чтобъ дѣлать изъ нихъ выводы? Словомъ: намъ кажется, что весь споръ противъ эстетики основывается на недоразумѣніи, на ошибочности понятій о томъ, что такое эстетика и что такое всякая теоретическая наука вообще. Исторія искусства служитъ основаніемъ теоріи искусства, потому теорія искусства помогаетъ болѣе совершенной, болѣе полной обработкѣ исторіи его; лучшая обработка исторіи послужитъ дальнѣйшему усовершенствованію теоріи, и такъ далѣе, до безконечности будетъ продолжаться это взаимодѣйствіе на обоюдную пользу исторіи и теоріи, пока люди будутъ изучать факты и дѣлать изъ нихъ выводы, а не обратятся въ ходячія хронологическія таблицы и библиографическіе реестры, лишенные потребности мыслить и способности соображать. Безъ исторіи предмета нѣтъ теоріи предмета; но и безъ теоріи предмета нѣтъ даже мысли о его исторіи, потому что нѣтъ понятія о предметѣ, его значеніи и границахъ. Это такъ же просто, какъ то, что дважды-два — четыре, а единица есть единица; но мы знаемъ людей, доказывающихъ, посредствомъ ньютонова бинорма, что единица равняется двумъ...

Впрочемъ, у насъ многое еще имѣетъ интересъ новости, многое, кромѣ нѣсколькихъ обыкновенно-ничтожныхъ книжечекъ на различныхъ языкахъ, а чаще всего на французскомъ, въ родѣ твореній какого-нибудь Мишеля Шевалье и ему подобныхъ «великихъ ученыхъ», «глубокомысленныхъ и вмѣстѣ ясныхъ мыслителей» да еще послѣднихъ номеровъ *Revue des deux Mondes*, съ его великими мудрецами. Эти книги не составляютъ ни тайны, ни новости ни для коге: за-то онѣ служатъ кодексомъ для нѣкоторыхъ мыслителей, предметомъ ихъ глубокихъ размышленій. По всей вѣроят-

ности, въ нихъ-то и заключается причина отвращенія многихъ отъ эстетики: эти книги и статьи натолковали намъ, въ числѣ многихъ истинъ, и ту, что эстетика наука темная, мертвая, отвлеченная ни къ чему неприменимая.

Эстетика наука мертвая! Мы не говоримъ, чтобъ не было наукъ живѣй ея; но хорошо было бы, еслибъ мы думали объ этихъ наукахъ. Нѣтъ, мы превозносимъ другія науки, представляющія гораздо менѣе живаго интереса. Эстетика наука бесплодная! Въ отвѣтъ на это спросимъ: помнимъ ли мы еще о Лессингѣ, Гёте и Шиллерѣ, или ужь они потеряли право на наше воспоминаніе съ тѣхъ поръ, какъ мы познакомились съ Теккереемъ? Признаемъ ли мы достоинство нѣмецкой поэзіи второй половины прошедшаго вѣка?...

Но, можетъ быть, нѣкоторые возстаютъ не противъ самой пользы и необходимости теоретическихъ выводовъ, а противъ стѣсненія ихъ въ узкія рамки системы? Прекрасное побужденіе къ враждѣ, еслибъ только оно имѣло какое нибудь основаніе, еслибъ кто нибудь изъ современныхъ людей смотрѣлъ на чью бы то ни было систему какой бы то ни было науки, какъ на вѣчное вмѣстилище всей истины. Но теперь почти всѣ (и составители системъ обыкновенно искреннѣе всѣхъ) говорятъ, что всякая система порождается и разрушается, или, лучше сказать, измѣняется вмѣстѣ съ понятіями времени, ее произведшаго; теперь никто не принуждаетъ васъ *«jugate in verba magistri»*: система — только временной переплетъ для науки; и если вы дѣйствительно выросли выше понятій системы, не отвергать науку будете вы, а создадите новую систему ея — и всѣ будутъ вамъ благодарны. Систематичность науки не представляетъ препятствій къ ея развитію. Учите насъ, и чѣмъ больше новаго будетъ въ вашей новой системѣ, тѣмъ больше будетъ вамъ славы. А неприведенными въ одно стройное цѣлое истинами неудобно пользоваться: кто составилъ систему науки, тотъ одинъ сдѣлалъ науку общедоступною, и его понятія разольются въ массѣ хотя бы у другихъ были понятія гораздо глубже, нежели у него что не формулировано, то остается бездѣйственнымъ.

И лучший примѣръ того, какое важное условіе для плодотворности мыслей система, представляетъ намъ «Шиттика», или, какъ называетъ ее г. Ордынскій, «Сочиненіе Аристотеля о поэзіи». Аристотель первый изложилъ въ самостоятельной системѣ эстетическія

понятія, и его понятія господствовали слишкомъ 2,000 лѣтъ; а у Платона больше, нежели у него, найдется истинно великихъ мыслей объ искусствѣ: можетъ быть, даже его теорія не только глубже, но и полнѣе аристотелевой, но она не облечена въ систему и до новѣйшаго времени не обращала на себя почти никакого вниманія.

Чтобъ показать, какой интересъ и въ наши времена еще имѣютъ эстетическія понятія этихъ людей, жившихъ до насъ за 2,200 лѣтъ, попробуемъ изложить въ краткомъ очеркѣ самыя общіе, самыя отвлеченныя вопросы ихъ эстетики: «объ источникѣ и значеніи искусства». Конечно, въ современной теоріи рѣшеніе этихъ вопросовъ представляетъ гораздо болѣе живаго и интереснаго; но... кто, по вашему мнѣнію, выше: Пушкинъ или Гоголь? Я вчера слышалъ споръ объ этомъ, и на него готовы отвѣчать Платонъ и Аристотель. Въ самомъ дѣлѣ, рѣшеніе зависитъ отъ понятій о сущности и значеніи искусства. Послушаемъ же мнѣнія объ этомъ предметѣ нашихъ великихъ учителей въ дѣлѣ эстетическаго суда. Если сущность искусства дѣйствительно состоитъ, какъ нынче говорятъ, въ идеализаціи; если цѣль его—«доставлять сладостное и возвышенное ощущеніе прекраснаго», то въ русской литературѣ нѣтъ поэта равнаго автору «Полтавы», «Бориса Годунова», «Мѣднаго Всадника», «Каменнаго Гостя» и всѣхъ этихъ безчисленныхъ, благоуханныхъ стихотвореній; если же отъ искусства требуется еще нѣчто другое, тогда... но въ чемъ же, кромѣ этого, можетъ состоять сущность и значеніе искусства?

Итакъ, въ чемъ состоитъ сущность искусства? Что именно дѣлаетъ живописецъ, изображая пейзажъ, или группу людей; поэтъ, изображая въ лирическомъ стихотвореніи восторги или страданія любви, въ романѣ или драмѣ—людей съ ихъ страстями и характерами? «Онъ идеализируетъ природу и людей. Сущность искусства состоитъ въ созданіи идеаловъ», отвѣчаетъ господствующая нынѣ эстетическая теорія «въ человѣкѣ есть предчувствіе и потребность чего-то лучшаго и полнѣйшаго, нежели блѣдная и скудная дѣйствительность («проза жизни», по выраженію дюжинныхъ романистовъ), которой не удовлетворяется его безсмертный духъ. Это лучшее и полнѣйшее (идеаль) живо постигается художникомъ и передается жаждущему человѣчеству въ созданіяхъ искусства». Прежняя тео-

рiя искусства говорила не такъ *): «искусство — больше ничего, какъ подражанiе тому, что мы видимъ въ дѣйствительности; картины, статуи, романы, драмы—больше ничего, какъ копии съ подлинниковъ, представляемыхъ художнику дѣйствительностью». Эта теорiя, надъ которою нынѣ смѣются, потому что знаютъ ее только въ искаженной передѣлкѣ Буало и Баттѣ, дѣйствительно достойной осмѣянiя, извѣстна подъ названiемъ аристотелевой. Въ самомъ дѣлѣ, Аристотель признавалъ ее справедливою: въ тѣхъ отдѣленiяхъ его трактата «О поэтическомъ искусствѣ», въ которыхъ находятся общiя соображенiя о происхожденiи и сущности искусства вообще и поэзи въ частности, основная мысль дѣйствительно та, что «искусство есть подражанiе». Но совершенно несправедливо было бы считать Аристотеля творцомъ «теорiи подражанiя»: она, по всей вѣроятности, господствовала еще задолго до Сократа и Платона, а развита у Платона гораздо глубже и многостороннѣе, нежели у Аристотеля. Полагая основанiемъ своихъ понятiй объ искусствѣ мысль, что она «состоитъ въ подражанiи». Платонъ не ограничивается тѣми довольно недалекими приложенiями кореннаго принципа, какими довольствуется Аристотель. Поэзи есть подражанiе, говоритъ Аристотель; слѣдовательно, трагедiя есть подражанiе дѣйствiямъ великихъ людей, комедiя—подражанiе дѣйствiямъ низкихъ людей; другихъ выводовъ не найдемъ у него. Платонъ, напротивъ, извлекаетъ изъ своего понятiя объ искусствѣ живыя, блестящiя, глубокомысленныя заключенiя; опираясь на свою аксиому, онъ опредѣляетъ значенiе искусства въ жизни человѣческой, его отношенiя къ другимъ направленiямъ дѣятельности; вооружась ею, Платонъ уличаетъ искусство въ бѣдности, слабости, бесполезности, ничтожества. Его сарказмы жестоки и мѣткы, можетъ быть, односторонни, особенно для нашего времени, но во многомъ справедливы и благородны, при всей своей односторонности. Но, чтобъ объяснить презрѣнiе Платона къ искусству, надобно сказать нѣсколько словъ о существенномъ направленiи его ученiя.

*) Считаемо почти за излишнее замѣчать, какъ очевидное для каждаго знакомаго съ предметомъ, что почти исключительно мы пользовались при этомъ изложенiи греческихъ эстетическихъ понятiй прекраснымъ сочиненiемъ Э. Мюллера «Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. 2 Bde. Breslau. 1834—1837.

Платона многіе считаютъ какимъ-то греческимъ романтикомъ, вдыхающимъ о невѣдомомъ и туманномъ, чудномъ и прекрасномъ краѣ, стремящимся «туда, туда» (dahin, dahin), неизвѣстно куда, только далеко, далеко отъ людей и земли... Платонъ былъ вовсе не таковъ. Дѣйствительно, онъ былъ одаренъ возвышенною душою, и все благородное и великое увлекало его до энтузіазма; но онъ не былъ празднымъ мечтателемъ, думалъ не о звѣздныхъ мірахъ, а о землѣ, не о призракахъ, а о человѣкѣ. И прежде всего Платонъ думалъ о томъ, что человѣкъ долженъ быть гражданиномъ государства, не мечтать о ненужныхъ для государства вещахъ, а *жить* благородно и дѣятельно, содѣйствуя матеріальному и нравственному благосостоянію своихъ согражданъ. Благородная, но не мечтательная, не умозрительная (какъ для Аристотеля), а дѣятельная, практическая жизнь была для него идеаломъ человѣческой жизни. Не съ ученой или артистической, а съ общественной и нравственной точки смотрѣлъ онъ на науку и искусство, какъ и на все. Не человѣкъ живетъ для того, чтобы быть артистомъ или ученымъ (какъ думали многіе великіе философы, между прочимъ, Аристотель), а наука и искусство должны служить для блага человѣка. Послѣ этого понятно, какъ Платонъ долженъ былъ смотрѣть на искусство, которое, большею частью, служить (должно ли служить, это другой вопросъ), а во время Платона почти исключительно служило прекрасною, съ тѣмъ вмѣстѣ, чрезвычайно дорогою и, можетъ быть, очень благородною забавою, но все-таки забавою для людей, которымъ нечего дѣлать, кромѣ того, какъ любоваться на болѣе или менѣе сладострастные картины и статуи, да упиваться мелодіею болѣе или менѣе сладострастныхъ стиховъ. «Искусство — забава»: этимъ рѣшено для Платона все. А что онъ не клеветалъ на искусство, признавая его забавою, лучше всего свидѣтельствуемъ намъ одинъ изъ серьезнѣйшихъ поэтовъ, Шиллеръ, конечно, не враждебными глазами смотрѣвшій на свое искусство: Кантъ, по его мнѣнію, совершенно справедливо называетъ искусство *игрою* (или забавою, das Spiel), потому что «только играя, человѣкъ исполнѣнъ человѣкъ» *). Представимъ же теперь мнѣнія Платона о значеніи искусства, выпуская, однако, слишкомъ жесткія изъ его нападеній.

Искусства, говоритъ Платонъ, бываютъ двухъ родовъ: произ-

*) «Объ эстетич. воспит. человѣка», письмо 13 и слѣд.

водительныя и подражательныя (по нашей терминологіи: практическія или техническія и изящныя). Первые производятъ что нибудь нужное для жизни, годное для употребленія. Сюда принадлежатъ, напримѣръ, земледѣліе, ремесла, гимнастика, дающая человѣку силы, и медицина, дающая ему здоровье. Имъ полное уваженіе. Но какое сравненіе могутъ выдержать съ ними подражательныя искусства (впредь мы, сообразно нынѣшней терминологіи, будемъ называть ихъ изящными), которыя не даютъ человѣку ничего, кромѣ обманчивыхъ, ни въ какое употребленіе не годныхъ копій съ дѣйствительныхъ предметовъ? Ихъ значеніе ничтожно. Къ чему они служатъ? Къ пріятному, но бесполезному препровожденію времени. Это игра, пустая въ глазахъ серьезнаго человѣка. Но инныя игры (напр. гимнастическія) имѣютъ серьезную цѣль; изящныя искусства ея не имѣютъ. Нѣтъ, они стараются только забавлять; они только хотятъ угодить толпѣ; они принадлежатъ къ одному разряду занятій съ риторикою (искусствомъ подбирать красныя слова) и софистикою (искусствомъ говорить не полезное, а пріятное слушателямъ), съ парикмахерскимъ и поварскимъ искусствами. И живопись, и музыка, и поэзія, даже возвышенная и превозносимая трагедія — искусства угодничества, лести, потому что стараются только объ удовольствіи, а не о пользѣ толпы (замѣтимъ, что подобнымъ же образомъ смотритъ на изящныя искусства авторъ «Эмиля» и «Новой Элоизы»; Кампе, знаменитый нѣмецкій педагогъ, также говоритъ: «выпрямь фунтъ шерсти полезяѣ, не жели написать томъ стиховъ»). А между тѣмъ, какъ высоко ставятъ себя эти ничтожныя искусства! Живописецъ, напримѣръ, говоритъ, что создаетъ и деревья, и людей, и землю, и море! да еще какъ скоро—въ одну минуту! и потомъ продаетъ вамъ и землю и море за золотую монету. Правда, его созданія не стоятъ и мѣдной, потому что они пустыя призраки, годныя лишь на то, чтобъ обманывать ребятишекъ. И эти фокусники еще не хотятъ признавать себя подражателями—нѣтъ, они говорятъ вамъ о творчествѣ! (Изъ этого видимъ, что идея, служащая основаніемъ господствующей нынѣ эстетической теоріи, существовала уже и при Платонѣ: «искусство и творчество»). И могутъ ли они дать что нибудь, кромѣ плохой, невѣрной копій? Вѣдь художнику нѣтъ дѣла до внутренняго содержанія: ему нужна только оболочка; онъ довольствуется поверхностнымъ знаніемъ поверхности предмета: ее ко-

пируеть онъ; дальше ея ничего не знаетъ (новѣйшая эстетика, согласно съ этими художниками, или, скорѣе, съ ѣдкими сарказмами Платона, говорящаго за нихъ, признаеть, что «прекрасное, существенное содержаніе искусства—призракъ, пустой призракъ», ein Schein, ein geiner Schein, и что искусство имѣеть дѣло только съ поверхностью, оболочкою предмета, die Oberfläche). Устройство человеческого тѣла извѣстно врачу — живописецъ его не знаетъ. Такъ и поэтъ не знаетъ основательно жизни и сердца человѣческаго: это знаніе достигается только глубокимъ изученіемъ философіи (по нынѣшней терминологіи «только путемъ науки»), а не отрывочными наблюденіями собственной опытности, слишкомъ неполной и поверхностной. И заслуживаютъ ли даже имени искусства эти гордые изящныя искусства? Нѣтъ! Чтобъ моя дѣятельность достойна была имени искусства, мнѣ необходимо имѣть ясное сознаніе о томъ, что я дѣлаю—художникъ не имѣеть его. Столяръ, дѣлая столъ, знаетъ, что, зачѣмъ и какъ онъ дѣлаеть: живописецъ и поэтъ сами не знаютъ истинной природы предметовъ, которымъ подражаютъ. Ихъ искусство не искусство, а слѣпая работа по темному инстинкту, наудачу; они называютъ это «вдохновеніемъ»; на самомъ дѣлѣ съ вдохновеніемъ соединяется у нихъ невѣжество самоучки *). Изящныя искусства—пустая игра, незаслуживающая имени искусства..

*) Для объясненія послѣднихъ словъ надобно замѣтить, что Платонъ нападаетъ не на «вдохновеніе», а на то, что очень многіе поэты (не говоримъ ужъ о другихъ художникахъ) къ величайшему вреду искусства, полагаясь на одні силы «творческаго гения, инстинктомъ прозирающаго въ тайны природы и жизни», пренебрегаютъ наукою, которая избавляетъ отъ пустоты и ребяческой отсталости содержанія:

«Ich singe, wie der Vogel singt».

говорять они; за то ихъ пѣніе, подобно соловьиной пѣснѣ, остается годнымъ только для забавы отъ нечего дѣлать, очень скоро надоѣдающей, какъ и слушанье соловьиной пѣсни. Прекрасное ученіе, что поэтъ пишетъ по вдохновенію, чуждому всякой разсчитанности, и что произведенія придумывающаго, разсчитывающаго поэта холодны, непотичны — господствовало въ Греціи со временъ гениальнаго Демокрита. У Аристотеля вдохновеніе стоитъ ужъ на второмъ планѣ: онъ *учитъ* писать трагедіи, подбирать эффектные завязки и развязки по рецепту. Изъ этого даже видно, что Аристотель, какъ эстетикъ, принадлежитъ временамъ паденія искусства: вмѣсто живаго духа, у него ученныя правила, холодный формализмъ. Отъ Горація и Буало, отъ всѣхъ послѣдующихъ составителей «реторикъ» и «пѣтикъ», отличается онъ только, какъ ге-

Полемика Платона противъ искусства чрезвычайно сурова — правда, но порождена высокимъ и благороднымъ взглядомъ на человѣческую дѣятельность. И легко было бы показать, что многіе изъ строгихъ обличеній платоновыхъ продолжаютъ быть справедливыми и въ отношеніи къ современному искусству. Но гораздо пріятнѣе говорить за искусство, нежели противъ искусства, и потому, отказываясь отъ тяжелой обязанности указывать и въ новѣйшемъ искусствѣ тѣ слабыя стороны, которыя общи ему съ греческимъ, мы постараемся только показать, какими соображеніями могутъ быть въ наше время смягчены нѣкоторыя изъ безусловныхъ приговоровъ Платона о ничтожности значенія изящныхъ искусствъ.

Платонъ возстаеъ противъ искусства за то, что оно бесполезно для человѣка. Не будемъ опровергать этого страшнаго упрека устарѣлою мыслью, что «искусство должно существовать для искусства», что «дѣлать искусство служителемъ человѣческихъ нуждъ, значитъ унижать его» и т. п. Мысль эта имѣла смыслъ тогда, когда надобно было доказывать, что поэтъ не долженъ писать великолѣпныхъ одъ, не долженъ искажать дѣйствительности въ угоду различнымъ произвольнымъ и приторнымъ сентенціямъ. Къ сожалѣнію, для этого она появилась ужъ слишкомъ поздно, когда борьба была кончена; а теперь и подавно она ни къ чему ненужна: искусство успѣло ужъ отстоять свою самостоятельность и должно думать о томъ, какъ ею пользоваться. «Искусство для искусства» — мысль такая же странная въ наше время, какъ «богатство для богатства», «наука для науки» и т. д. Всѣ человѣческія дѣла должны служить на пользу человѣку, если хотятъ быть непустымъ и празднымъ занятіемъ: богатство существуетъ для того, чтобъ имъ пользовался человѣкъ, наука для того, чтобъ быть руководительницею человѣка; искусство также должно служить на какую-нибудь существенную пользу, а не на бесплодное удовольствіе. «Но именно эстетическое наслажденіе само по себѣ приносить существенное благо человѣку, смягчая его сердце, возвышая его душу»... Мы не хотимъ выводить серьезное значеніе искусства и изъ этой мысли — справедливой, но еще мало говорящей въ пользу искусства. Конечно, наслажденіе произведеніями искусства, какъ и всякое (непреступное) удоволь-

ніальный учитель отъ ограниченныхъ учениковъ: различіе здѣсь не въ сущности понятій, а въ степени ума, ихъ развивающаго.

ствіе производитъ въ челоуѣкѣ свѣтлое, радостное расположеніе духа; а радостный и довольный челоуѣкъ, конечно, добрѣе и лучше, нежели недовольный и мрачный. И мы согласны, что, выходя изъ картинной галереи или изъ театра, челоуѣкъ чувствуетъ себя и добрѣе, и лучше (по крайней мѣрѣ на полчаса, пока не разлетѣлось эстетическое довольство); но точно также и изъ за сытнаго обѣда челоуѣкъ встаетъ снисходительнѣе, добрѣе того, каковъ былъ съ отоцавшимъ желудкомъ. Благодѣтельное вліяніе искусства, какъ искусства (независимо отъ такого или иного содержанія его произведеній), состоитъ почти исключительно въ томъ, что искусство— вещь пріятная; подобное же благодѣтельное качество принадлежитъ всѣмъ другимъ пріятнымъ занятіямъ, отношеніямъ, предметамъ, отъ которыхъ зависитъ «хорошее расположеніе духа». Здоровый челоуѣкъ гораздо менѣе эгоистъ, гораздо добрѣе, нежели больной, всегда болѣе или менѣе раздражительный и недовольный, хорошая квартира также больше располагаетъ челоуѣка къ добротѣ, нежели сырая, мрачная, холодная; спокойный челоуѣкъ (т. е. находящійся не въ непріятномъ положеніи) добрѣе, нежели раздосадованный и т. д. И надобно сказать, что практическія, житейскія, серьезныя условія довольства своимъ положеніемъ дѣйствуютъ на челоуѣка сильнѣе и постояннѣе, нежели пріятныя впечатлѣнія, доставляемыя искусствомъ. Для большинства людей, оно—только развлеченіе, то есть довольно ничтожная вещь, немогущая принести серьезнаго довольства. И, взвѣсивъ хорошенько факты, мы убѣдимся, что многія самыя неблестящія, обыденныя развлеченія больше вносятъ довольства и благорасположенія въ челоуѣческое сердце, нежели искусство: еслибъ явился между нами Платонъ, вѣроятно, сказалъ бы онъ, что, напримѣръ, сидѣнье на завалинѣ (у поселянъ), или вокругъ самовара (у горожанъ) больше развило въ нашемъ народѣ хорошаго расположенія духа и добраго расположенія къ людямъ, нежели всѣ произведенія живописи, начиная съ лубочныхъ картинъ до «Послѣдняго дня Помпей». Польза, приносимая искусствомъ, какъ однимъ изъ источниковъ довольства, развитію всего хорошаго въ челоуѣкѣ, несомнѣнна, но ничтожна въ сравненіи съ пользою, приносимою другими благопріятными отношеніями и условіями жизни; потому и не хотимъ мы указывать на нее для того, чтобъ показать высокое значеніе искусства въ жизни. Правда, обыкновенно вліяніе искусства на нравственное развитіе понимаютъ не

такъ, какъ мы его представили, и говорятъ будто бы эстетическое наслажденіе не просто, какъ источникъ хорошаго расположенія духа, смягчаетъ сердце, а непосредственно возвышаетъ и облагораживаетъ душу, по возвышенности и благородству предметовъ и чувствъ, которыми прельщаемся мы въ произведеніяхъ искусства; обыкновенно говорятъ, что представляющееся намъ «прекраснымъ» въ искусствѣ есть ужъ по этому самому благородное и возвышенное. Но мы, рѣшительно не желая касаться щекотливаго вопроса о серьезномъ значеніи существеннаго содержанія въ большей части произведеній искусства, не хотѣли даже выписывать грозныхъ нападеній Платона на искусство за его содержаніе; тѣмъ не менѣе сами будемъ вдаваться въ эти нападенія. Напомнимъ только, что искусство должно угождать требованіямъ публики, а большинство, смотрящее на него какъ на развлеченіе, конечно, требуетъ отъ развлеченія не возвышенности или благородства содержанія, а граціозности, интересности, забавности, даже легкости. Одинъ изъ серьезнѣйшихъ и благороднѣйшихъ поэтовъ нашего времени говорить въ предисловіи къ своимъ пѣснямъ: «Я хотѣлъ бы воспѣвать вовсе не любовь, но кто сталъ бы читать мои пѣсни, еслибъ ихъ содержаніе было серьезно? Поэтому, написавъ нѣсколько серьезныхъ пѣсенъ, которыя однѣ хотѣлъ бы я писать, я долженъ былъ потопить ихъ во множествѣ любовныхъ пѣсенокъ для того, чтобъ вмѣстѣ съ этими приманками публика поглотила и здоровую пищу». Таково почти всегда положеніе художника, имѣющаго серьезное и благородное направленіе (не хотимъ прибавлять, что не всѣ изъ художниковъ имѣютъ его). Кому эти краткіе намеки покажутся недостаточными, тотъ пусть потрудится припомнить, что главнѣйшее содержаніе поэзіи (самаго серьезнаго изъ искусствъ) — «любовь», т. е. влюбленность, очень далекая отъ истинной любви и очень мало имѣющая серьезнаго значенія. Обыкновенная забота искусства—заинтересовать, завлечь, чѣмъ и какъ—все равно.

Но если, стремясь къ этой цѣли, искусство почти всегда позабываетъ о другихъ, важнѣйшихъ цѣляхъ, то надобно признаться, что завлекаетъ огромную массу оно очень удачно, и этимъ самымъ, вовсе о томъ не думая, содѣйствуетъ распространенію образованности, ясныхъ понятій о вещахъ—всего, что приноситъ умственную, а потомъ принесетъ и матеріальную пользу людямъ. Искусство или, лучше сказать, поэзія (одна только поэзія, потому что другія

искусства очень мало дѣлають въ этомъ отношеніи) распростра-
няютъ въ массѣ читателей огромное количество свѣдѣній и, что
еще важнѣе, знакомство съ понятіями, вырабатываемыми наукою—
вотъ въ чемъ заключается великое значеніе поэзіи для жизни.

Въ наше время странно уже—хотя, быть можетъ, и вовсе еще
неизлишне — пускаться въ подробныя объясненія того, что такое
наука, въ чемъ состоитъ и какъ велико ея значеніе для жизни. Въ
наукѣ хранятся плоды опытности и размышлений человѣческаго
рода, и главнѣйшимъ образомъ на основаніи науки улучшаются
понятія, а потомъ нравы и жизнь людей. Но открытія и сообра-
женія науки приносятъ дѣйствительную пользу только тогда, когда
разливаются въ массѣ публики. Наука сурова и незаманчива въ
своёмъ настоящемъ видѣ; она не привлечетъ толпы. Наука тре-
буетъ отъ своихъ адептовъ очень много приготовительныхъ позна-
ній и, что еще рѣже, встрѣчается въ большинствѣ—привычки къ
серьезному мышленію. Поэтому, чтобъ проникнуть въ массу, наука
должна сложить съ себя форму науки. Ея крѣпкое зерно должно
быть перемолото въ муку и разведено водою для того, чтобъ стать
пищею, вкусною и удобоваримою. Это достигается «популярнымъ»
изложеніемъ науки. Но и популярныя книги еще не исполняютъ
всего, что нужно для распространенія понятій о наукѣ въ боль-
шинствѣ публики: онѣ предлагаютъ чтеніе легкое, но не заманчи-
вое—а большинство читателей хочетъ, чтобъ книга была слад-
кимъ десертомъ. Это обольстительное чтеніе представляютъ ему
романы, повѣсти и т. д. Безъ всякаго сомнѣнія, очень немногіе
беллетристы думаютъ, подобно Вальтеръ-Скотту, употреблять свой
талантъ именно для распространенія образованности между чита-
телями. Но какъ изъ разговора съ образованнымъ человѣкомъ
малообразованный всегда вынесетъ какія-нибудь новыя свѣдѣнія,
хотя бы разговоръ и не касался повидимому ничего серьезнаго,
такъ и изъ чтенія романовъ, повѣстей, по крайней мѣрѣ историче-
скихъ, даже стихотвореній, которыя пишутся людьми, во всякомъ
случаѣ стоящими по образованности выше, нежели большинство
ихъ читателей, масса публики, нечитающая ничего, кромѣ этихъ
романовъ и повѣстей, узнаетъ многое. И нѣтъ никакого сомнѣнія,
что не только «Юрій Милославскій», но даже и «Леонидъ, или нѣ-
которыя черты и т. д.» значительно распространили кругъ свѣдѣ-
ній своихъ читателей. Если популярныя книги перечекаиваютъ

въ ходячую монету, тяжелый слитокъ золота, выплавленный наукою, то поэзія пускаетъ въ ходъ мелкія серебряныя деньги, которыя обращаются и тамъ, куда рѣдко заходитъ золотая монета, и которыя все-таки имѣютъ свою неотъемлемую цѣнность. Поэзія, какъ распространительница знаній и образованности, имѣетъ чрезвычайно важное значеніе для жизни. «Забава» ею приноситъ пользу умственному развитію забавляющагося; потому, оставаясь забавою для массы читателей, поэзія получаетъ серьезное значеніе въ глазахъ мыслителя.

Итакъ, принуждены будучи признать справедливость очень многихъ нападеній Платона на искусство, мы, однако, въ правѣ сказать, что поэзія имѣетъ высокое значеніе для образованности и идущаго вслѣдъ за нею улучшенія нравовъ и матеріальнаго благосостоянія; она имѣетъ это значеніе даже и тогда, когда не заботится о немъ. Но много было поэтовъ, которые сознательно и серьезно хотѣли быть служителями нравственности и образованности, понимали, что вмѣстѣ съ талантомъ получили они обязанность быть наставниками своихъ согражданъ. Были такіе поэты и во время Платона; достовѣрно мы знаемъ съ этой стороны Аристофана. «Поэтъ—учитель взрослыхъ», говоритъ онъ—и всѣ его комедіи проникнуты самымъ серьезнымъ направленіемъ. Излишне и говорить о томъ, какое важное практическое значеніе получаетъ поэзія въ ихъ рукахъ. Но если Платонъ впадаетъ въ односторонность, считая поэзію только пустою забавою, то за нимъ остается заслуга, что онъ смотрѣлъ на искусство въ связи съ жизнью; а оправданіе его порицаніямъ находится въ понятіяхъ объ искусствѣ большей части художниковъ и даже философовъ, которые полагаютъ, что значеніе искусства не зависитъ отъ его житейской пользы, что «служить какимъ бы то ни было интересамъ, кромѣ собственныхъ, унижительно и пагубно для искусства», что «оно само себѣ цѣль», что «доставлять эстетическое наслажденіе—единственное назначеніе искусства». Эти господствующія воззрѣнія дѣйствительно снимаютъ у искусства всякое дѣльное значеніе, превращаютъ его въ пустую игру и вполнѣ заслуживаютъ грозныхъ изобличеній Платона, доказывающаго, что, отказываясь отъ практическаго значенія для жизни, искусство, какъ и всякое дѣло, неимѣющее такого значенія, становится пустою забавою въ глазахъ мыслителя.

Аристотель, уступая Платону въ возвышенности требованій, го-

раздо снисходительнѣе, даже съ любовью смотритъ на искусство, особенно на повэію и музыку; его понятія о значеніи музыки и повэіи не такъ поучительны, какъ платоновы, но гораздо многостороннѣе— правда, съ тѣмъ вмѣстѣ иногда и мелочны.

Первую пользу искусства для человѣка (потому что и Аристотель требуетъ отъ искусства *пользы*) онъ видитъ именно въ томъ, въ чемъ Платонъ находитъ причину блѣдности и ничтожности произведеній искусства сравнительно съ живою дѣйствительностью— въ томъ, что искусство есть подражаніе. «Стремленіе къ подражанію, которое служитъ источникомъ искусствъ, находится въ непосредственной связи съ любознательностью. Любознательность, заставляющая сравнивать копию съ подлинникомъ— причина и того удовольствія, которое доставляютъ намъ произведенія искусства: подражая предмету, а потомъ сравнивая подражаніе съ оригиналомъ мы изучаемъ предметъ, изучаемъ его легко и скоро; въ этомъ тайна наслажденія, приносимаго искусствомъ. «Итакъ, искусство находится въ ближайшемъ родствѣ съ важнѣйшимъ и высочайшимъ стремленіемъ человѣческаго духа; потому что Аристотель ставитъ науку выше жизни, умственную дѣятельность выше практической: образъ мыслей, очень легко рождающійся у людей, для которыхъ наука— главнѣйшая цѣль жизни. Искусству, этимъ объясненіемъ его происхождения, назначается очень почетное мѣсто среди возвышеннѣйшихъ направленій человѣческаго духа; но объясненіе страсти къ подражанію изъ любознательности не выдерживаетъ критики. Подражаемъ вообще мы изъ желанія сдѣлать, а не узнать что-нибудь; подражаніе— не теоретическое, а практическое стремленіе. Справедливо только то, что *иногда* (довольно рѣдко) мы *читаемъ* произведенія повэіи изъ желанія познакомиться съ нравами людей, съ обычаями народовъ далекихъ отъ насъ, и т. п.; но и читаемъ мы произведенія повэіи обыкновенно вовсе не по этому побужденію, а возникаютъ они рѣшительно не изъ желанія поэта уяснить себѣ какой-нибудь вопросъ (какъ пишутся ученые трактаты): стремленіе *создавать* (черезъ подражаніе или «воспроизведеніе», какъ выражаются нынѣ), производить— источникъ поэтической дѣятельности; восхищеніе творческимъ талантомъ, удовольствіе, происходящей отъ сознанія гениальности человѣческой— источникъ наслажденія, доставляемаго намъ произведеніями искусства. Не указываемъ другихъ источниковъ искусства и наслажденія искусствомъ, потому что это

отвлекло бы насъ далеко отъ Аристотеля (точно также и выше, по-полняя мнѣнія Платона, мы ограничились указаніемъ одной только стороны высокаго значенія искусства, чтобы не вдаваться въ излишнія подробности).

Но если Аристотель одностороннимъ образомъ объясняетъ стремленіе человѣка къ подражанію и происхожденіе искусства, то нельзя не отдать ему полной справедливости за то, что онъ старается отыскать для искусства высокое значеніе въ области умственной дѣятельности; и если нельзя согласиться съ его мнѣніемъ объ источникѣ искусства вообще, то нельзя безъ удивленія видѣть, какъ вѣрно опредѣляетъ онъ отношеніе поэзіи къ философіи: поэзія, изображающая человѣческую жизнь съ общей точки зрѣнія, представляющая не случайныя и ничтожныя мелочи ея, а то, что есть въ жизни существеннаго и характеристическаго, чрезвычайно много имѣетъ, какъ думаетъ Аристотель, философскаго достоинства. Она въ этомъ отношеніи даже гораздо выше, по его мнѣнію, нежели исторія, которая безъ разбора должна описывать и важное и неважное, и существенное, характеристическое, и случайныя, неимѣющіе никакого внутренняго значенія факты; поэзія гораздо выше исторіи также и потому, что представляетъ все во внутренней связи, между тѣмъ, какъ исторія безъ всякой внутренней связи, по хронологическому порядку рассказываетъ разнородныя факты, неимѣющіе между собою ничего общаго. Въ поэтической картинѣ смыслъ и связь; въ исторіи множество неговорящихъ ничего нужнаго подробностей, и нѣтъ связи; она даетъ не картины, а только отрывки картинъ. Вотъ это глубокомысленное и знаменитое мѣсто, въ переводѣ г. Ордынскаго, выписку изъ котораго дѣлаемъ для того, чтобы познакомить читателей съ его языкомъ:

«Дѣло поэта—излагать не столько случающееся, сколько то, что могло бы случиться, т. е. возможное по вѣроятію или по необходимости. *(Мысль, доселѣ служащая основаніемъ нашимъ понятіямъ о томъ, какъ долженъ поэтъ пользоваться матеріалами, доставляемыми ему дѣйствительностью, что изъ нихъ долженъ онъ брать для своихъ картинъ, и что долженъ отбрасывать)*. Историкъ и поэтъ не тѣмъ различаются, что говорятъ одинъ мѣрною рѣчью, другой немѣрною: вѣдь сочиненіе Геродота можно было бы переложить въ метры, и все-таки въ метрахъ, какъ и безъ всякихъ метровъ, была бы это исторія. Различаются они тѣмъ, что одинъ излагаетъ случившееся, а другой, что можетъ случиться. Поэтому поэзія глубже и значительнѣе исторіи. Поэзія излагаетъ болѣе общее, исторія—частное. Общее есть: такому то лицу, что при-

лично говорить, либо дѣлать по вѣроятію, либо необходимости? Этого достигаетъ поэзія, избрѣтая имена? Частное есть: что сдѣлалъ Алкивиадъ, или что съ нимъ случилось? На комедіи это очевидно: комики, составляя вымыселъ изъ вѣроятныхъ событій, даютъ имена произвольныя, а не занимаются.. частностями. Что касается трагедіи.. въ нѣкоторыхъ одно или два имени извѣстныхъ, прочія вымышлены; въ иныхъ ни одного извѣстнаго, какъ въ «Цвѣткѣ» Агафона: въ немъ и дѣйствія, и имена равно вымышлены, и тѣмъ не менѣе онъ нравится».

Ученый отдастъ искусству справедливость до такой степени, что ставитъ его выше науки (правда, не своей спеціальной науки). Явленіе замѣчательное... Но мнѣніе Аристотеля объ исторіи требуетъ объясненія: оно приложимо только къ тому виду исторіи, который былъ извѣстенъ въ его время—это была не собственно исторія, а лѣтопись. У Геродота дѣйствительно нѣтъ никакой внутренней связи: всѣ девять книгъ его «Исторій» наполнены эпизодами; онъ хочетъ собственно писать исторію «войны персовъ съ греками»—и успѣваетъ начать рассказъ о ней только въ шестой книгѣ. Ему хочется поговорить обо всемъ, что только ему извѣстно изъ исторіи и нравовъ знакомыхъ ему народовъ. Его методъ таковъ: персы воевали съ египтянами: поговоримъ о египтянахъ—и слѣдуетъ цѣлая книга о Египтѣ же; воевали они также со скиѣами: поговоримъ о скиѣахъ—и слѣдуетъ цѣлая книга о скиѣахъ и Скиѣи. Въ каждомъ эпизодѣ у него опять новые эпизоды, вплетенные почти такъ: у египтянъ главный городъ Мемфисъ—описаніе Мемфиса; я также былъ въ Мемфисѣ—описаніе того, что онъ видѣлъ въ Мемфисѣ; между прочимъ, былъ я тамъ въ одномъ храмѣ—описаніе храма; въ этомъ храмѣ видѣлъ я жреца—описаніе жреца и его одежды; жрецъ этотъ говорилъ со мною о томъ то—разсказывается, что говорилъ ему жрецъ; но другіе говорятъ объ этомъ не такъ—разсказывается, какъ говорятъ объ этомъ другіе, и т. д. и т. д. Геродотъ разсказчикъ, бывалый человѣкъ, и его исторія похожа на простодушныя, интересныя, но безсвязныя разсказы всѣхъ бывалыхъ людей. Фукидидъ—чисто-лѣтописецъ, правда ученый и глубоко-мысленный, но располагающій свою «Исторію Пелопоннесской войны» такимъ образомъ: въ шестую зиму войны произошло въ Атикѣ вотъ что; въ эту же зиму въ Пелопоннесѣ произошло вотъ что; въ то же время на Корцирѣ произошло вотъ что; во Фракіи произошло тогда же вотъ что; на Лесбосѣ—вотъ что и т. д. Въ слѣдующее за тѣмъ лѣто произошло въ Атикѣ то-то и то-то, въ Пелопоннесѣ

то-то и то-то и т. д. У Фукидида еще меньше внутренней связи между рассказами, нежели у Геродота; даже ни одно событие не рассказано за один раз: начало, середина и конец его разбросаны въ разныхъ книгахъ по «зимамъ» и «лѣтамъ». Очень понятно, какъ много мелочнаго и рѣшительно ненужнаго для характеристики главнаго событія и главныхъ дѣятелей находится въ подобныхъ «исторіяхъ». Форму науки исторія приняла только въ наше время; у новѣйшихъ великихъ историковъ всегда господствуетъ строгое единство; у нихъ не найдется ненужныхъ мелочей, приводятся факты и черты, только «имѣющія общее значеніе», котораго требуетъ Аристотель, то-есть только необходимыя для характеристики вѣка и людей.

Эти выписки достаточно показываютъ проникательность и многосторонность аристотелева ума; но, при всей своей геніальности, часто онъ впадаетъ въ мелочность отъ всегдашняго своего стремленія найти глубокое философское объясненіе не только главнымъ явленіямъ, но и всѣмъ ихъ подробностямъ. Это стремленіе, выразившееся въ аксіомѣ одного новѣйшаго философа, соперника аристотелева: «все дѣйствительное разумно и все разумное дѣйствительно», часто заставляло обоихъ мыслителей придавать важное значеніе мелочнымъ фактамъ только потому, что эти факты хорошо подходили подъ ихъ систему. Превосходный примѣръ этого представляетъ выписанное нами мѣсто изъ Аристотеля. Совершенно справедливо опредѣляя, что поэзія изображаетъ не мелочи, а общее, характеристическое, въ чемъ находитъ Аристотель подтвержденіе своего понятія?—въ томъ, что комики всегда, а трагики иногда, даютъ характеристическія имена дѣйствующимъ лицамъ, т. е. и въ оставленномъ нынѣ обыкновеніи выводить на сцену Вороватинныхъ, Правдинныхъ, Прямосудовыхъ, Коршуновыхъ, Разлюбяевыхъ (весельчаки), Бородкиныхъ (живущіе по старымъ обычаямъ), Стародумовъ и т. д.

На нѣсколькихъ страницахъ излагаемъ мы мнѣнія Платона и Аристотеля о «подражательныхъ искусствахъ», нѣсколько десятковъ разъ пришлось намъ употребить слово «подражаніе» и однако до сихъ поръ еще ни разу не встрѣтили читатели обычнаго выраженія «подражаніе природѣ»—отчего это? Неужели Платонъ и, особенно, Аристотель, учитель всѣхъ Баттѣ, Буало и Гораціевъ, поставляютъ сущность искусства не въ подражаніи *природѣ*, какъ

привыкли всё мы дополнять фразу, говоря о теоріи подражанія? Дѣйствительно, и Платонъ и Аристотель, считаютъ истиннымъ содержаніемъ искусства, и въ особенности поэзіи, вовсе не природу, а *человѣческую* жизнь. Имъ принадлежитъ великая честь думать о главномъ содержаніи искусства именно то самое, что послѣ нихъ высказалъ уже только Лессингъ, и чего не могли понять всё ихъ послѣдователи. У Аристотеля въ «Піитикѣ» нѣтъ ни слова о природѣ; онъ говоритъ о людяхъ, ихъ дѣйствіяхъ, событіяхъ съ людьми, какъ о предметахъ, которымъ подражаетъ поэзія. Дополненіе: «природѣ» могло быть принято въ піитикахъ только тогда, когда процвѣтала вялая и фальшивая описательная поэзія (которая едва ли не грозитъ снова войти въ моду) и неразлучная съ нею дидактическая поэзія—роды, которые изгоняются Аристотелемъ изъ поэзіи. Подражаніе *природѣ* чуждо истинному поэту, главный предметъ котораго—человѣкъ. «Природа» выступаетъ на первый планъ только въ пейзажной живописи, и фраза «подражаніе *природѣ*» послышалась въ первый разъ изъ устъ живописца; но и живописецъ произнесъ ее не въ томъ смыслѣ, какой получила она у современниковъ Дезульеръ и Делила: когда Лизиппъ (разсказываетъ Плиній), еще будучи юношею, спросилъ у знаменитаго въ то время живописца Эвпомпа: кому изъ прежнихъ великихъ художниковъ надобно подражать? Эвпомпъ отвѣчалъ, указывая на толпу людей, среди которой они стояли: «не художникамъ надобно подражать, а самой природѣ». Ясно, онъ говорилъ о томъ, что живая дѣйствительность должна служить матеріаломъ и образцомъ для художника, а не о «садахъ», которые воспѣвалъ Делиль, и не объ «озерахъ», которые описывались Уордсвортомъ и Уильсономъ съ братіею.

Изъ этого можно убѣдиться, что многія возраженія, дѣлаемыя противъ теоріи подражанія, относятся собственно не къ ней, а къ той искаженной формѣ, къ какой представляли ее теоретики псевдоклассической школы. Здѣсь не мѣсто высказывать личныя убѣжденія, и потому не будемъ доказывать, что по нашему мнѣнію, называть искусство воспроизведеніемъ дѣйствительности (замѣняя современнымъ терминомъ неудачно-передающее смыслъ греческаго *mimesis* слово «подражаніе») было бы вѣрнѣе, нежели думать, что искусство осуществляетъ въ своихъ произведеніяхъ нашу идею совершенной красоты, которой будто бы нѣтъ въ дѣйствительности. Но нельзя не выставить на видъ, что напрасно думаютъ, будто бы,

поставляя верховнымъ началомъ искусства воспроизведеніе дѣйствительности, мы заставимъ его «дѣлать грубыя и пошлыя копія и изгоняемъ изъ искусства идеализацію». Чтобъ не вдаваться въ изложеніе мнѣній необщепринятыхъ въ нынѣшней теоріи, не будемъ говорить о томъ, что единственная необходимая идеализація должна состоять въ исключеніи изъ поэтическаго произведенія ненужныхъ для полноты картины подробностей, каковы бы ни были эти подробности; что если понимать подъ идеализаціею безусловное «облагороженіе» изображаемыхъ предметовъ и характеровъ, то она будетъ равняться чопорности, надутости, фальшивому драматизированью. Но вотъ выписка изъ аристотелевой «Поэтики», доказывающая, что идеализація, даже въ послѣднемъ смыслѣ, очень хорошо можетъ входить въ систему эстетики, признающую основнымъ началомъ поэзіи подражаніе или воспроизведеніе:

«Такъ какъ трагедія есть подражаніе лучшимъ (*воспроизводитъ дѣйствія и приключенія людей съ великими, а не мелочными характеристиками, сказали бы мы теперь; но Аристотель говоритъ, увлекаясь Эсхиломъ и Софокломъ:* людей, лучшихъ, нежели обыкновенные люди), то должны (*трагики*) подражать хорошимъ портретистамъ: они, передавая кого нибудь въ настоящемъ видѣ, дѣлаютъ портретъ похожимъ и вмѣстѣ красивѣе. Такъ и поэту, когда онъ подражаетъ сердитымъ, лѣнивымъ и другіе недостатки въ характерѣ имѣющимъ (*т. е. воспроизводитъ ихъ характеры*), слѣдуетъ таковыхъ облагораживать».

«Распалась поэзія на два рода (говоритъ далѣе Аристотель), по характеру поэтовъ: люди солидные описывали высокія дѣла возвышенныхъ по характеру людей, и сначала писали гимны, потомъ трагедіи; люди легкомысленные описывали людей «низкихъ: они сочиняли сначала ямбы (сатиры), потомъ комедіи». Опять какая односторонности! Платону было простительно, говоря объ отсутствіи серьезнаго нравственнаго значенія въ произведеніяхъ искусства, не упомянуть намъ о прекрасномъ исключеніи, о комедіяхъ Аристофана—вражда Аристофана противъ Сократа извиняла молчаніе преданнаго ученика сократова. Но Аристотель, немогшій имѣть никакого горькаго воспоминанія противъ Аристофана, также не хочетъ замѣчать высокаго значенія комедіи.

Мысль, что «искусство состоитъ въ подражаніи» живой дѣйствительности, и преимущественно воспроизводитъ человѣческую

жизнь, безпрекословно считалась справедливою въ древней Греціи. Платонъ и Аристотель одинаково полагали ее въ основаніе своихъ эстетическихъ понятій; они до того были увѣрены, какъ и всѣ ихъ современники, въ неоспоримой истинѣ этого начала, что вездѣ высказываютъ его, какъ аксіому, не думая доказывать его. На чемъ же основано, что именемъ «платоновой» называютъ совершенно другую теорію искусства, рѣшительно противоположную излагаемой Платономъ—теорію, объясняющую начало искусства такъ: «идея прекраснаго, присущая духу человѣческому, не находя себѣ соотвѣтствія и удовлетворенія въ дѣйствительномъ мірѣ, заставляетъ человѣка создавать искусство, въ которомъ находитъ она себѣ полное осуществленіе»? И кто изъ мыслителей, въ самомъ дѣлѣ, первый высказалъ начала такой теоріи?

Въ первый разъ «идеальное начало» искусства было высказано Платиномъ, однимъ изъ тѣхъ туманныхъ мыслителей, которые называются неоплатониками. У нихъ нѣтъ ничего простаго, яснаго—все таинственно, невыразимо; у нихъ нѣтъ ничего положительнаго, дѣйствительнаго—все заоблачно и мечтательно; всѣ ихъ понятія.. но мы ошибаемся: у нихъ нѣтъ понятій, потому что понятіе есть нѣчто опредѣлительное, доступное простому уму; у нихъ какія то грезы, которымъ нѣтъ нигдѣ соотвѣствующихъ предметовъ, которыя постигаются только въ состояніи экстаза, когда, посредствомъ искусственнаго образа жизни, неестественнаго напряженія ума, человѣкъ погружается въ таинственный міръ, недоступный никакимъ чувствамъ. Грезы эти величественны, но величественны только для освободившейся отъ власти разсудка фантазіи; малѣйшее прикосновеніе положительной, ясной мысли уничтожаетъ ихъ. Неоплатоники—люди, хотѣвшіе соединить древнюю греческую философію съ таинственными азіатскими философами, придать мечтамъ распаленной египетской и индійской фантазіи форму науки; изъ этого соединенія образовалось у нихъ нѣчто еще болѣе странное и фантастическое, нежели самыя индійскія и египетскія мудрованія. Мысль, возникшая на такой заоблачной почвѣ, едва ли можетъ надолго овладѣть положительными и свѣтлыми понятіями народовъ, у которыхъ есть опытная наука, все подвергающая анализу. Но здѣсь не мѣсто излагать наши понятія объ «идеальномъ началѣ» искусства: довольно и того, что мы сказали, какъ страненъ источникъ, изъ котораго взято оно. Излагать идеи Платина о сущности

прекраснаго мы также не будемъ, отчасти ужъ и потому что излагать ихъ значило бы почти то же самое, что излагать господствующія нынѣ эстетическія начала. Впрочемъ, едва ли справедливо называемъ мы «современными» мнѣніе объ идеальномъ началѣ искусства: та система понятій, которой онѣ принадлежали, уже оставлена всѣми; она имѣла только переходное значеніе и нынѣ забыта вмѣстѣ съ романтизмомъ, своимъ порожденіемъ. И если эстетическія понятія, разнесенныя по свѣту Шлегелями и ихъ сподвижниками, принятыя потомъ и ихъ противниками, еще не замѣнились въ новѣйшихъ эстетикахъ другими понятіями, то это единственно потому, что нынѣшняя наука, обращенная на другіе вопросы, едва касалась эстетическихъ.

Неоплатоники передѣляли платонову философію на египетскій ладъ; но, будучи совершенно различно отъ платоновой философіи по своей сущности, ученіе ихъ сохранило черты наружнаго сходства съ нею. Вотъ причина, по которой Платону было приписано многое, вовсе ему не принадлежащее, въ томъ числѣ и ученіе объ идеальномъ началѣ искусства. Его понятія о красотѣ, подъ вліяніемъ системы неоплатониковъ, были смѣшаны съ понятіями его объ искусствѣ, между тѣмъ, какъ красоту видитъ онъ въ живой дѣйствительности, еще высшую красоту находитъ въ идеяхъ и поступкахъ мудреца; изъ послѣдняго очевидно, что его «прекрасное» вообще то, что мы въ обыкновенномъ разговорномъ языкѣ называемъ «прекраснымъ» (добродѣтель прекрасна; патриотизмъ—прекрасное чувство; прекрасно имѣть благородный образъ мыслей; цвѣтущій садъ прекрасенъ и т. д.), а не то «прекрасное», о которомъ говоритъ эстетика и которое состоитъ въ совершенствѣ матеріальной формы, вполне проявляющей свое внутреннее содержаніе.

Но возвратимся къ Аристотелю и его «Поэтикѣ». Въ ней, кромѣ изложеннаго нами ученія о происхожденіи искусства вообще, отъ котораго поспѣшно переходитъ онъ къ спеціальному вопросу о трагедіи, мы находимъ еще довольно много мнѣній, имѣющихъ интересъ и для нашего времени. Скажемъ нѣсколько словъ о нихъ. Мнѣній же прилагающихся только къ греческой поэзи, имѣющихъ теперь только историческое значеніе, мы не должны касаться по нашему плану; точно также должны мы пройти молчаніемъ множество прекрасныхъ мыслей о сущности драматической поэзи по-

тому что нынѣ ихъ справедливость извѣстна всѣмъ; и если нынѣшніе драматурги не всегда съ ними соображаются въ своихъ произведеніяхъ, то единственно по недостатку силъ, или искусства: такова, напримѣръ, мысль о томъ, что въ драмѣ (Аристотель говоритъ это о трагедіи) самое существенное—дѣйствіе, при недостаткѣ котораго пьеса непременно будетъ слаба, какъ бы ни велики были другія ея достоинства; требованіе, чтобъ въ пьесѣ господствовало строжайшее единство дѣйствія (считаемъ излишнимъ повторять давно всѣми высказываемую мысль, что, кромѣ единства дѣйствія, Аристотель не требуетъ никакихъ другихъ единствъ), и т. д.

Очень часто случается слышать мнѣніе, что событія изъ дѣйствительной жизни именно такъ, какъ случились, не должны быть изображаемы въ поэзіи; что, напримѣръ, историческій романъ долженъ непременно передѣлывать историческія событія по требованіямъ искусства, «потому что историческій фактъ, въ своей наготѣ, не имѣетъ никогда достаточнаго внутренняго единства и сдѣвленія между частями» — Аристотель приходитъ къ этому вопросу по поводу историческихъ трагедій, и рѣшаетъ его такъ: для поэзіи необходимо, чтобъ подробности дѣйствія вытекали необходимо одна изъ другой, и чтобъ ихъ сдѣвленіе было правдоподобно; нѣкоторымъ изъ дѣйствительно случившихся событій ничто не препятствуетъ удовлетворять этому требованію: все въ нихъ развилось по необходимости, и все правдоподобно — почему же не брать ихъ поэту въ ихъ истинномъ видѣ? Къ чему же, послѣ этого, служить всѣ эти вымышленные герои, заслоняющіе настоящихъ героевъ и введенные только затѣмъ, чтобъ своими выдуманными приключеніями «придать поэтическое единство» изображенію эпохи, какъ будто нельзя было найти истинно поэтическихъ событій въ жизни настоящихъ героевъ романа? Но мода на историческіе романы прошла, и потому обратимъ наше замѣчаніе на рассказы и драмы изъ современнаго быта: къ чему это безцеремонное драматизированье дѣйствительныхъ событій, которое такъ часто встрѣчается въ романахъ и повѣстяхъ? Выберите связанное и правдоподобное событіе и расскажите его такъ, какъ оно было на самомъ дѣлѣ: если вашъ выборъ будетъ не дурень (а это такъ легко!), то ваша передѣланная изъ дѣйствительности повѣсть будетъ лучше всякой передѣланной «по требованіямъ искусства», т. е., обыкновенно— по требованіямъ литературной эффектности. Но въ чемъ же тогда

выкажется ваше «творчество»?—въ томъ, что вы съумѣете отдѣлать нужное отъ ненужнаго, принадлежащее къ сущности событія отъ посторонняго.

Фальшивое понятіе о необходимой связи между развязкою и завязкою, было источникомъ ложнаго понятія о сущности трагическаго въ нынѣшней эстетикѣ. Трагическое событіе обыкновенно представляютъ происходящимъ подъ вліяніемъ какой то особенной «трагической судьбы», по которой сокрушается все великое и прекрасное. Аристотель, которому понятіе «рока» было гораздо ближе, нежели намъ, ничего не говоритъ о вмѣшательствѣ судьбы въ участь героевъ трагедіи. Но герои трагическіе обыкновенно погибаютъ? Это очень просто объясняется у него тѣмъ, что трагедія имѣетъ цѣлю возбудить чувства ужаса и состраданія; а если развязка будетъ счастлива, то это впечатлѣніе будетъ сглажено ею, хотя бы и было пробуждено предъидущими сценами. Вы возразите, что лица, погибающія въ концѣ, представляются въ началѣ трагедіи мощными, счастливыми и т. д.? Это также просто объясняется у Аристотеля тѣмъ, что контрастъ поражаетъ сильнѣе однообразности: увидѣвъ здороваго—мертвымъ, счастливаго—погибающимъ, зрители сильнѣе проникаются ужасомъ и состраданіемъ, нежели тогда, когда этого контраста недостаетъ. И Аристотель совершенно справедливъ, не вводя «судьбы» въ понятіе трагическаго: эта внѣшняя, посторонняя сила только ослабляетъ внутреннюю связь событій, придавая имъ направленіе, не вытекающее изъ сущности дѣйствія—вотъ эстетическій вредъ «судьбы» въ трагедіи. Поэзія должна изображать человѣческую жизнь—пусть же она не искажаетъ ея картинъ посторонними примѣсами.

Наконецъ, послѣднее замѣчаніе: главнѣйшую разницу между гомеровыми эпопеями и позднѣйшими трагедіями Аристотель поставляетъ только въ томъ, что «Иліада» и «Одиссея» гораздо длиннѣе трагедій и не имѣютъ такого строгаго единства дѣйствія, какое необходимо для трагедій: эпизоды въ трагедіяхъ неумѣстны, въ эпопеѣ не вредятъ красотѣ пѣлаго. Но различія по направленію, по духу, по характеру содержанія, между трагедіями и гомеровыми поэмами, Аристотель не замѣчаетъ никакого (различіе въ способѣ изложенія, конечно, онъ видитъ очень хорошо). Напротивъ, онъ очевидно предполагаетъ существенную тождественность эпического и трагическаго содержанія, говоря, что изъ «Иліады» или «Одис-

сен» можно сдѣлать по нѣскольку трагедій. Надобно ли считать недосмотромъ Аристотеля несогласіе его въ этомъ случаѣ съ новѣйшими эстетиками, полагающими существенное различіе между содержаніемъ эпическимъ и драматическимъ? Можетъ быть; но скорѣе можно думать, что наши эстетики полагаютъ слишкомъ глубокое различіе, по содержанію, между эпическою и драматическою поэзіею, которыя у грековъ, очевидно, различались одна отъ другой болѣе формою, нежели содержаніемъ. Въ самомъ дѣлѣ, безпристрастно подумавъ объ этомъ вопросѣ (а наши эстетики явно пристрастны къ драматической формѣ, «высочайшей формѣ поэзіи»), едва ли не должно будетъ заключить, что если многіе сюжеты повѣстей и романовъ негодятся для драмы, то едва ли есть драматическое произведеніе, сюжетъ котораго не могъ бы такъ же хорошо (или еще лучше) быть рассказанъ въ эпической формѣ. Да и то, что нѣкоторыя повѣсти и романы (очень хорошія, но мало заключающія въ себѣ дѣйствія и много лишнихъ эпизодовъ и разглагольствованій, чего, конечно, нельзя считать достоинствомъ и въ эпическомъ произведеніи) не могли быть обращены въ сносныя пьесы, не происходитъ ли главнымъ образомъ оттого, что скука—очень сносная, и отчасти даже пріятная наединѣ, въ удобные для этого часы, становится несносною, когда усиливается скукою тысячи скучающихъ, подобно вамъ, въ душной атмосферѣ театра? Если присоединить къ этому десятки другихъ обстоятельствъ того же рода—напримѣръ, неудачность всѣхъ арранжировокъ вообще, упущеніе изъ виду, со стороны повѣствователя, всѣхъ сценическихъ условій, стѣснительность самой драматической формы—то увидимъ, что негодность для сцены многихъ пьесъ, передѣланныхъ изъ повѣстей, достаточно объясняется и безъ предположенія существеннаго различія между эпическимъ и драматическимъ сюжетомъ.

Къ «последнему» замѣчанію позволяемъ себѣ прибавить еще одно, уже рѣшительно последнее. Аристотель ставитъ трагиковъ выше Гомера и, признавая при всякомъ случаѣ всевозможныя достоинства въ его поэмахъ, находитъ, однако, что трагедіи Софокла и Эврипида несравненно художественнѣе ихъ по формѣ (и глубже по содержанію, могъ бы онъ прибавить). Не слѣдуетъ ли и намъ, по его прекрасному примѣру, безъ ложнаго подобострастія смотрѣть на Шекспира? Лессингу было натурально ставить его выше всѣхъ поэтовъ, существовавшихъ на землѣ, и признавать его трагедіи

геркулесовыми столбами искусства. Но теперь, когда мы имѣемъ самого Лессинга, Гете, Шиллера, Байрона, когда прошли причины возставать противъ слишкомъ усердныхъ подражателей французскимъ писателямъ, стало, можетъ быть, уже не столь естественно отдавать Шекспиру безконтрольную власть надъ нашими эстетическими убѣжденіями, и, кстати и некстати, приводить въ примѣръ всего прекраснаго его трагедіи, находя въ нихъ все прекраснымъ. Вѣдь Гете признаетъ же «Гамлета» нуждающимся въ передѣлкѣ? И, можетъ быть, Шиллеръ не выказалъ неразборчивости вкуса, передѣлавъ, наравнѣ съ шекспировымъ «Макбетомъ», и расинову «Федру». Мы безпристрастны къ давно прошедшему: зачѣмъ же такъ долго медлить признавать и недавно прошедшее вѣкомъ вышшаго, нежели прежде, развитія поэзіи? Развѣ ея развитіе не идетъ рядомъ съ развитіемъ образованности и жизни?

Мы старались показать, что, не смотря на односторонность нѣкоторыхъ положеній, мелочность многихъ фактовъ и выводовъ, и главнѣйшій недостатокъ — преобладаніе формализма надъ живымъ ученіемъ о прекрасномъ въ поэзіи, какъ слѣдствіи развитаго наукою таланта и благороднаго образа мыслей (требованія, гораздо сильнѣе высказанныя у Платона, нежели у Аристотеля)—что не смотря на всѣ эти недостатки, сочиненіе Аристотеля «О поэтическомъ искусствѣ» *) имѣетъ еще много живаго значенія и для современной теоріи, и достойно было служить основаніемъ для всѣхъ послѣдующихъ эстетическихъ понятій до Вольфа и Баумгартена, или даже до Лессинга и Канта (теоріи Гогарта, Борка и Дидро не имѣли большаго значенія, встрѣтивъ мало сочувствія). Изъ этого очевидно, какъ прекрасно сдѣлалъ г. Ордынскій, рѣшившись усвоить русскоій литературѣ столь важное для науки сочиненіе. Дѣйствительно, едва ли можно было сдѣлать выборъ, болѣе счастливый. Точно такъ же вѣренъ былъ тактъ, руководившій г. Ордынскаго и при выборѣ предметовъ для прежнихъ сочиненій: о «Характерахъ Теофраста», «О комедіяхъ Аристофана»; точно такъ же прекрасно было и намѣреніе его перевести Гомера прозою—мысль чрезвычайно вѣрная въ своемъ основаніи, потому что самыя лучшія русскія гекзаметры —

*) Переводъ заглавія аристотелевой книги περί ποιητικῆς «О поэтическомъ искусствѣ» подразумѣвая τέχνης (сравн. заглавіе τέχνη ῥητορικῆ) мы считаемъ болѣе вѣрнымъ, нежели предлагаемый г. Ордынскимъ: «О поэзіи».

одежда все еще слишком тяжелая и запутанная для Гомера, дѣтски простаго душою. Надобно отдать полную справедливость и добросовѣстности, съ которою занимался онъ каждымъ своимъ трудомъ. Такъ и въ новомъ его разсужденіи нельзя не видѣть труда, чрезвычайно добросовѣстно исполненнаго. Г. Ордынскій изслѣдовалъ текстъ аристотелевой «Піитики» съ примѣрною аккуратностью; воспользовался трудами всѣхъ лучшихъ издателей и комментаторовъ, съ истинною ученою скромностью указывая всегда, откуда что почерпнулъ; переводъ текста сдѣланъ не на-скоро, не кое-какъ: г. Ордынскій взвѣшивалъ каждое слово, обсуживалъ каждое выраженіе. Однимъ словомъ: переводъ и комментарий г. Ордынскаго удовлетворяютъ большей части условій, отъ которыхъ зависитъ достоинство труда. А между тѣмъ нельзя не предвидѣть, что его переводъ «Піитики» найдетъ себѣ довольно мало сочувствія даже въ той немногочисленной части публики, которая специально интересуется классическою литературою; другихъ читателей онъ рѣшительно оттолкнетъ. Да и комментарий г. Ордынскаго, составленный съ большимъ знаніемъ дѣла и вниманіемъ, едва ли принесетъ много пользы русскимъ читателямъ. Переводъ г. Ордынскаго очень тяжелъ и теменъ, а комментарий написанъ почти только въ доказательство личныхъ мнѣній переводчика, утверждающаго, что аристотелева книга «О поэтическомъ искусствѣ» дошла до насъ *вполнѣ*, а не въ отрывочномъ извлеченіи, какъ думаютъ обыкновенно, и что текстъ этого сочиненія, или извлеченія, не испорченъ и не нуждается въ исправленіи. Къ изложенію этого вопроса мы теперь и должны приступить.

Нуждается ли въ исправленіи текстъ аристотелевой «Піитики»? Въ какой степени испорченъ текстъ аристотелевыхъ сочиненій—очень хорошо показываетъ даже не филологу судьба ихъ до того времени, когда они стали общеизвѣстными, что случилось ужъ черезъ два съ половиною вѣка послѣ смерти Аристотеля. Эта исторія довольно занимательна, и потому перескажемъ ее въ нѣсколькихъ словахъ. Аристотель самъ при жизни не обнародовалъ своихъ сочиненій; по смерти его они перешли въ руки его ученика Теофраста, который также не обнародовалъ ихъ, можетъ быть, потому, что Аристотель, подобно Анаксагору, подвергся подъ конецъ жизни сильнымъ гоненіямъ за то, что отвергалъ многобожіе; думаютъ даже, что онъ этими преслѣдованіями принужденъ былъ отравить себя.

Умирая, Теофрастъ передалъ ихъ Нелею Скепсійскому вмѣстѣ съ книгами аристотелевой библиотеки. Нелей продалъ аристотелю библиотеку египетскому царю Птоломею Филадельфу, но съ самыми сочиненіями Аристотеля не рѣшился разстаться: они остались у Нелея. Наслѣдники Нелея были невѣжды, вовсе недумавшіе пользоваться Аристотелемъ; но они слышали отъ Нелея, что книги эти чрезвычайно драгоценны; живя въ пергамскихъ владѣніяхъ, они опасались, чтобъ цари пергамскіе, соперничествовавшіе съ Птоломеями въ заведеніи у себя такой же огромной и полной библиотеки, какъ александрійская, и повсюду отыскивавшіе книгъ, не взяли у нихъ даромъ, или за ничтожное вознагражденіе, этой драгоценности; надобно было утаить ее—и они спрятали аристотелевы сочиненія въ погребъ. Долго скрывались они тамъ. Наконецъ одинъ богатый аѳинскій библиофилъ, Апелликонъ Теосскій, узналъ случайнымъ образомъ, гдѣ аристотелевы сочиненія, и за большую цѣну купилъ ихъ. Это было уже во времена Митридата Великаго: слѣдовательно, въ сыромъ погребѣ онѣ должны были пролежать лѣтъ сто или полтораста, если даже не болѣе. Апелликонъ нашелъ ихъ испортившимися отъ сырости погреба; кромѣ того, они были источены червями. Какъ велика должна была быть порча, можно вообразить, припомнивъ, сколько времени они подвергались ей. Привезши ихъ въ Аѳины, онъ велѣлъ ихъ переписать, *дополняя* по догадкамъ мѣста, испортившіяся отъ сырости и червей. По завоеваніи Аѳинъ Силлою апелликонова библиотека была взята побѣдителемъ и перевезена въ Римъ. Жившій въ Римѣ ученый грекъ Тиранионъ получилъ отъ Силлы позволеніе пользоваться его библиотекою, и, нашедши тамъ аристотелевы сочиненія, сдѣлалъ съ нихъ нѣсколько списковъ, которые доставилъ, между прочимъ, Цицерону, Лукуллу и Андронику Теосскому. Андроникъ употребилъ все стараніе, чтобъ привести въ порядокъ доставшійся ему списокъ: разобралъ книги по содержанію, снова исправилъ текстъ, и въ его редакціи аристотелевы сочиненія распространились между учеными. Надобно думать, что Апелликону достались вмѣстѣ съ оконченными сочиненіями и неоконченныя; по всей вѣроятности, было у Аристотеля и по нѣскольку различныхъ списковъ одного сочиненія въ различныхъ передѣлкахъ; вѣроятно, были въ томъ числѣ извлеченія, черновыя бумаги и т. д. Одно изъ такихъ извлеченій, или черновыхъ эскизовъ, по всей вѣроятности—и «Питтиа», дошедшая

до насъ. Этотъ разсказъ нѣкоторые ученые старались опровергнуть; но ихъ возраженія слабы, и онъ остается достовѣрнымъ. Итакъ, въ безпорядкѣ оставшіяся сочиненія Аристотеля, полусгнившія и источенныя червями, были два раза дополняемы и исправляемы. Можетъ ли послѣ этого подлежать сомнѣнію, что текстъ ихъ очень нуждается въ очищеніи и критическомъ исправленіи?

Дѣйствительно, аристотелевы сочиненія дошли до насъ въ чрезвычайно безпорядочномъ видѣ. Множество изъ нихъ погибло; другія неудачно составлены изъ безпорядочно собранныхъ частей, съ примѣсю писанныхъ на-черно эскизовъ, неоконченныхъ отрывковъ, извлеченій, подложныхъ отрывковъ. Чтобъ указать на разительный примѣръ, напомнимъ о характерѣ сборника, называющагося «Аристотелевой Метафизикой» и состоящаго изъ 14 книгъ. 2-я и 3-я изъ нихъ, по всей вѣроятности, не принадлежатъ Аристотелю; 1-я, если и принадлежитъ ему, то не имѣетъ ничего общаго съ остальными. «Метафизика» начинается собственно только съ 4-й книги. 5-я также должна была составлять особенное сочиненіе и ошибочно введена въ составъ «Метафизики». За 4-ю по внутренней связи непосредственно должна слѣдовать 6-я. 10-я — повтореніе 4-ой и 5-ой; это или извлеченіе, сдѣланное какимъ-нибудь читателемъ, или черновая рукопись, изъ которой произошли потомъ 4-ая и 5-ая книги; 11-ая и 12-ая заключаютъ въ себѣ много извлеченій изъ Аристотеля, съ прибавленіемъ чуждыхъ ему мыслей—онѣ также сборникъ, сдѣланный однимъ изъ читателей. Итакъ, изъ 14 книгъ «Метафизики», собственно принадлежатъ Аристотелю и составляютъ связанное сочиненіе только 4, 6, 7, 8, 9, 13 и 14 книги; остальные—или составлены изъ черновыхъ бумагъ, или извлеченія и компиляціи, составленныя изъ аристотелевыхъ сочиненій другими учеными, и не должны входить въ составъ аристотелевой «Метафизики». Многія изъ такъ называемыхъ «аристотелевыхъ сочиненій» рѣшительно во всемъ своемъ составѣ только извлеченія, сдѣланныя другими философами изъ его сочиненій; такъ, напримѣръ, «Большая Этика» — извлеченіе изъ его «Этики для Никомаха»; «О мнѣніяхъ Ксенофана, Зенона и Горгія» — собраніе отрывковъ, въ которыхъ именно о Ксенофанѣ и не говорится; «О направленіяхъ и именахъ вѣтровъ» — отрывокъ изъ его сочиненія «О признакахъ бурь»; «Проблемы» — позднѣйшее извлеченіе изъ различныхъ его сочиненій; «Исторія животныхъ» въ 9 или 10 книгахъ

(подлинность одной подлежит сомнѣнію) — отрывокъ изъ сочиненія, имѣвшаго по крайней мѣрѣ 50 книгъ; однимъ словомъ, половина, если не больше, аристотелевыхъ сочиненій, уцѣлѣвшихъ отъ гибели, дошла до насъ не въ полномъ и не въ настоящемъ своемъ видѣ.

Поэтому нисколько не удивительно, если мы должны будемъ и «Питику» Аристотеля признать отрывочнымъ сокращеніемъ, или черновымъ эскизомъ, въ которомъ текстъ довольно сильно искаженъ. Не будемъ пускаться въ мелкія доказательства испорченности и неполноты текста; они встрѣчаются на каждомъ шагу: грамматическія ошибки, недомолвки, безсвязность въ сочетаніи предложеній попадаютъ на каждой почти строкѣ; безпрестанно встрѣчаются такія мѣста: «мы здѣсь должны разсмотрѣть четыре случая», и рассматриваются только два или три изъ обѣщанныхъ четырехъ; такая критика, очень убѣдительная для филолога, была бы непонятна безъ длинныхъ грамматическихъ объясненій. Взглянемъ только на начало и конецъ дошедшей до насъ «Питики» — и они ужь даютъ возможность судить о ея полнотѣ. Въ самомъ началѣ своего сочиненія Аристотель говоритъ, что содержаніемъ ея будутъ: «эпопея, трагедія, комедія, диэрамбическая поэзія, авлетика и киеаристика» (различные роды лирической поэзіи съ музыкальнымъ аккомпаниментомъ), а въ дошедшемъ до насъ текстѣ говорится только о трагедіи, и очень мало объ эпопеѣ. Ясно, что до насъ дошла только часть сочиненія. И дѣйствительно, по цитатамъ изъ «Питики» у другихъ писателей, мы знаемъ, что она состояла изъ двухъ (или даже трехъ) книгъ. Ясно, что до насъ дошла только часть первой книги, въ извлеченіи ли, сдѣланномъ другими, или въ набросанномъ на-черно эскизѣ. Оканчивается дошедшій до насъ текстъ предложеніемъ, въ которомъ стоитъ союзъ *μὲν*, необходимо требующій соответствующаго послѣдующаго предложенія съ союзомъ *δέ*. Чтобы дать понятіе о необходимости этого дополненія въ греческомъ языкѣ и незнающимъ греческаго языка читателямъ, скажемъ, что соответствіе союзовъ *μὲν* и *δέ* можно уподобить соответствію словъ «съ одной стороны», «съ другой стороны», или «хотя—однако». Вообразимъ себѣ, что текстъ русской книги оканчивается такими словами: «вотъ что съ одной стороны надобно сказать о трагедіи»... не ясно ли, что текстъ этой книги остался безъ конца, и ближайшимъ продолженіемъ должны

были быть слова: «а съ другой стороны»... Подобнымъ образомъ оканчивается дошедшій до насъ греческій текстъ аристотелевой «Піитики» *): ясно, что здѣсь оканчивается только одно отдѣленіе книги, и дальше слѣдовало другое отдѣленіе о другомъ родѣ поэзіи—вѣроятно, о комедіи.

Итакъ, основная мысль разсужденія г. Ордынскаго: «Піитика Аристотеля дошла до насъ вполне и текстъ ея не нуждается въ исправленіи» едва ли можетъ быть признана правдоподобною, а въ доказательство ея написанъ весь комментарий. Поэтому пользоваться имъ будетъ неудобно.

Точно также и его переводъ аристотелева текста, вѣроятно, принесъ бы гораздо больше пользы, еслибъ не отличался столь же сильнымъ стремленіемъ къ оригинальности въ языкѣ, какъ отличается его комментарий стремленіемъ къ оригинальности въ мнѣніяхъ. Изъ небольшихъ выписокъ, нами приведенныхъ, читатели, конечно, замѣтили, что г. Ордынскій перевелъ Аристотеля языкомъ очень тяжелымъ и темнымъ. Мы не говоримъ чтобъ аристотелеву «Піитику» прочла вся русская публика, какъ бы ни былъ изященъ и легокъ языкъ перевода; но все-таки она въ изящномъ переводѣ нашла бы довольно много читателей; а переводъ г. Ордынскаго едва-ли привлечетъ многихъ; онъ испытаетъ участь очень дѣльныхъ переводовъ Мартынова, которые остались ни къмъ не читаны—именно по темнотѣ и тяжеловатости языка. Зачѣмъ же г. Ордынскій далъ намъ такой неудобочитаемый переводъ, когда въ томъ же самомъ разсужденіи слогомъ своего комментарія показываетъ онъ, что умѣетъ писать языкомъ очень понятнымъ и довольно легкимъ? Онъ говоритъ въ предисловіи, что старался перевести какъ можно ближе къ подлиннику—прекрасно! но, во-первыхъ, всему есть предѣлы, и заботиться о буквальности перевода съ ущербомъ ясности и правильности языка, значить вредить самой точности перевода, потому что ясное въ подлинникѣ должно быть ясно и въ переводѣ; иначе къ чему же и переводъ? Во-вторыхъ, переводъ г. Ордынскаго, правда, очень близкій, вовсе, однакожь, не можетъ назваться подстрочнымъ: въ немъ очень часто два слова подлинника переводятся однимъ, одно—двумя словами, даже и тамъ, гдѣ можно было перевести слово въ слово. Не отступая отъ подлинника далѣе, нежели отступаетъ

*) Περὶ μὲν οὖν τῆς τραγῳδίας εἰρήσθη τοσαύτα.

г. Ордынскій, можно было дать переводъ ясный и удобочитаемый. Не слишкомъ стѣснительная близость къ подлиннику, а оригинальныя понятія г. Ордынскаго о русскомъ слогѣ причиною недостатковъ его перевода. Онъ стремится къ какой то изысканной простонародности языка, умышленно не соблюдаетъ правилъ языка литературнаго, старается не употреблять словъ его, любитъ слова устарѣлыя или мало употребительныя. Къ чему это? Пишите, какъ всѣми принято писать; и если у васъ есть живая сила простоты и народности въ слогѣ, то она сама-собою, безъ всякой преднамѣренной погони, придастъ вашему слогу простоту и народность. Всякое преднамѣренное стремленіе къ оригинальности имѣетъ слѣдствіемъ вычурность; и намъ кажется, что труды г. Ордынскаго сохраняя все свое неотъемлемое достоинство, будутъ гораздо болѣе читаемы и, слѣдовательно принесутъ гораздо болѣе пользы, если онъ откажется отъ притязаній на оригинальность языка, рѣшительно ненужныхъ для ученаго.

Конечно, мы высказываемъ эти замѣчанія только потому, что, уважая полезную дѣятельность г. Ордынскаго, желаемъ его трудамъ пріобрѣтать больше и больше сочувствія въ русской публикѣ. Простимся же съ нашимъ молодымъ ученымъ—конечно не надолго—съ желаніемъ, чтобъ русская литература навсегда сохранила въ немъ дѣятеля по части греческой филологіи столь же добросовѣстнаго и трудолюбиваго, какимъ былъ онъ до сихъ поръ.
