

## О ПОЭЗИИ

Сочинение Аристотеля. Перевел, изложил и объяснил  
Б. Ордынский. Москва. 1854<sup>1</sup>

Г. Ордынский заслуживает полного одобрения и благодарности за то, что предметом своего рассуждения избрал «Пиитику» Аристотеля: это первый и капитальнейший трактат об эстетике, служивший основанием всех эстетических понятий до самого конца прошедшего века<sup>2</sup>. Но точно ли его выбор удачен? Ныне довольно много найдется людей, не считающих эстетики наукою, заслуживающею особенного внимания, готовых даже сказать, что эстетика ни к чему не ведет и ни на что не нужна и что пустоту ее мешает видеть разве только темнота ее. Но, с другой стороны, едва ли из этих многих найдется хоть один, который бы не говорил с улыбкою сострадания о Лагарпе, что «у этого действительно умного и ученого историка литературы нет никаких прочных и определенных оснований для оценки писателей», и который бы не примолвил с сожалением о Мерзлякове, что «этот критик, действительно замечательный по тонкости вкуса, к несчастью, был только «русским Лагарпом» и потому наделал русской критике, может быть, больше вреда, нежели пользы». Такие отзывы, от которых не откажется, вероятно, ни один из современных недоброжелателей эстетики, почти избавляют нас от надобности защищать необходимость этой науки от людей, столь сильно к ней нерасположенных и, однакож, не сомневающих в необходимости «ясных и твердых общих начал» для критика или историка литературы. Что ж такое и понимается под эстетикою, если не система общих принципов искусства вообще и поэзии в особенности? Мы очень хорошо понимаем, что эстетика заслуживала сильнейших преследований в те времена, когда из-за нее позабывали об истории литературы, на двадцати пяти листах толкуя об «отличных», «очень хороших», «посредственных» и «плохих» строфах какой-нибудь оды, а кончив эту сортировку, опять на стольких же листах разбирали «сильные» или «неправильные» выражения в этих «отличных», «посредственных» и т. д. строфах. Но когда ж было

у нас это время, еще и доселе, к несомненному удовольствию французов, презирующих всякую эстетику, продолжающееся во французской литературе? Оно у нас прекратилось с 1830-х годов, с той поры, как начали мы знакомиться с эстетикою<sup>3</sup>. Ей объяснены мы тем, что в самой плохой русской книге не прочитаем, например, следующего суждения о «великих заслугах Боссюэта», взятого нами из очень порядочной «Истории французской литературы» г. Демажб (Paris, 185211): «Боссюэт один образует отдельный мир в великом литературном мире XVII века. Другие писатели — дети Рима; он переносит на Запад Восток *невероятно смелыми и новыми сочетаниями слов, гигантскими фигурами* (par des alliances de mots d'une hardiesse et d'une nouveauté incroyables, par des figures gigantesques), которых не внушил бы ему европейский вкус, но которые он умеет покорять законам пропорции, внося меру в самую неизмеримость. Таков плод его постоянного занятия» и т. д. Это гениальное по ограниченности своей место так понравилось г-ну Демажб, что он занял его у другого писателя, очень дельного историка, Анри Мартэна: вероятно, г. Демажб считает образцовым суждением о деятельности великого писателя рассуждения о тропах и фигурах, которыми украшены его сочинения!

Будем же благодарны эстетике за то, что она избавила нас от труда читать и писать подобные суждения о Державине и Карамзине. Повторяем: мы понимали бы вражду против эстетики, если б она сама была враждебна истории литературы; но, напротив, у нас всегда провозглашалась необходимость истории литературы; и люди, особенно занимавшиеся эстетическою критикою, очень много — больше, нежели кто-нибудь из наших нынешних писателей, — сделали и для истории литературы<sup>4</sup>. У нас эстетика всегда признавала, что должна основываться на точном изучении фактов, и упреки в отвлеченной неосновательности содержания могут итти к ней так же мало, как, напр., к русской грамматике. Если же прежде она не заслуживала вражды со стороны приверженцев исторического исследования литературы, то еще менее может заслуживать ее теперь, когда всякая теоретическая наука основывается на возможно полном и точном исследовании фактов. Но мы готовы предполагать, что у нас многие ошибаются еще относительно современных понятий о том, что такое теория и что такое философия. У нас еще многие думают, что у современных мыслителей господствуют трансцендентальные идеи об «априорическом знании», «развитии науки самой из себя», ohne Voraussetzung и т. п.; смеем их уверить, что, по мнению современных мыслителей, эти понятия были очень хороши и, главное, необходимо нужны, как переходная ступень, в свое время, назад тому 40, 30 или, пожалуй, даже 20 лет, но не теперь: теперь они устарели, признаны односторонними и недостаточными. Смеем уверить, что истинно-современные мысли-

тели понимают «теорию» точно так же, как понимает ее Бэкон, а вслед за ним астрономы, химики, физики, врачи и другие адепты положительной науки. Правда, по этим новым понятиям не написано еще, сколько нам известно, формального «курса эстетики»; но понятия, которые будут лежать в его основании, уж достаточно обозначились и развились в отдельных маленьких статьях и эпизодах больших сочинений<sup>5</sup>. Сместем даже утверждать, что и прежние, ныне устаревшие курсы так называемой трансцендентальной эстетики основывают свои положения на гораздо большем числе фактов, нежели думают их противники. Вспомните, что в главнейшем из этих курсов, составляющем всего три тома, историческая часть занимает почти два, и большая половина третьего наполнена также историческими подробностями<sup>6</sup>. Но мы не хотим предполагать, чтоб противники эстетики в частности или теорий вообще нуждались в этих напоминаниях; не желая представлять их людьми, отсталыми от современного движения мысли, мы скорее предположим другую, чрезвычайно лестную причину нерасположения к эстетике: неприятели ее видят в ней теорию отвлеченную и бесплодную и преследуют ее из сильной приверженности к знаниям «живым», имеющим какое-нибудь серьезное значение для так называемых жизненных вопросов. С этой точки зрения, как увидим ниже, Платон нападал не на эстетику (это было бы еще не так важно, да притом эстетики в платоновое время и не существовало, кроме той, отрывки которой рассеяны в его же собственных сочинениях)<sup>7</sup>, — нет, он нападал на самое искусство, и мы только сожалеем, что искусство заслуживало до некоторой степени его нападений, но не можем не сочувствовать и Платону. Если же поэзия, литература, искусство признаются предметом такой важности, что история, например, литературы должна быть предметом всеобщего внимания и изучения, то и общие вопросы о сущности, значении, влиянии поэзии, литературы, искусства должны иметь огромный интерес, потому что от разрешения их зависит взгляд наш на предмет; а именно для того, чтоб образовался ясный и правильный взгляд, нужны факты. Зачем же и знать их, если не для того, чтоб делать из них выводы? Словом: нам кажется, что весь спор против эстетики основывается на недоразумении, на ошибочности понятий о том, что такое эстетика и что такое всякая теоретическая наука вообще. История искусства служит основанием теории искусства, потом теория искусства помогает более совершенной, более полной обработке истории его; лучшая обработка истории послужит дальнейшему совершенствованию теории, и так далее, до бесконечности будет продолжаться это взаимодействие на обоюдную пользу истории и теории, пока люди будут изучать факты и делать из них выводы, а не обратятся в ходячие хронологические таблицы и библиографические реестры, лишенные потребности мыслить и способности соображать. Без истории предмета нет теории предмета;

но и без теории предмета нет даже мысли о его истории, потому что нет понятия о предмете, его значении и границах. Это так же просто, как то, что дважды два — четыре, а единица есть единица; но мы знаем людей, доказывающих, посредством ньютонова биннома, что единица равняется двум...

Впрочем, у нас многое еще имеет интерес новости, многое, кроме нескольких обыкновенно ничтожных книжечек на различных языках, а чаще всего на французском, вроде творений какого-нибудь Мишеля Шевалье и ему подобных «великих ученых», «глубокомысленных и вместе ясных мыслителей», да еще последних номеров *Revue des deux Mondes*, с его великими мудрецами. Эти книги не составляют ни тайны, ни новости ни для кого: зато они служат кодексом для некоторых мыслителей, предметом их глубоких размышлений. По всей вероятности, в них-то и заключается причина отвращения многих от эстетики: эти книги и статьи натолковали нам, в числе многих истин, и ту, что эстетика наука темная, мертвая, отвлеченная, ни к чему не приложимая.

Эстетика наука мертвая! Мы не говорим, чтоб не было наук живей ее; но хорошо было бы, если б мы думали об этих науках. Нет, мы превозносим другие науки, представляющие гораздо менее живого интереса. Эстетика наука бесплодная! В ответ на это спросим: помним ли мы еще о Лессинге, Гёте и Шиллере, или уж они потеряли право на наше воспоминание с тех пор, как мы познакомились с Теккереем? Признаем ли мы достоинство немецкой поэзии второй половины прошедшего века?..

Но, может быть, некоторые восстают не против самой пользы и необходимости теоретических выводов, а против стеснения их в узкие рамки системы? Прекрасное побуждение к вражде, если б только оно имело какое-нибудь основание, если б кто-нибудь из современных людей смотрел на чью бы то ни было систему какой бы то ни было науки, как на вечное вместилище всей истины. Но теперь почти все (и составители систем обыкновенно искреннее всех) говорят, что всякая система порождается и разрушается, или, лучше сказать, изменяется вместе с понятиями времени, ее произведшего; теперь никто не принуждает вас «*jurare in verba magistri*»<sup>8</sup>: система — только временный переплет для науки; и если вы действительно выросли выше понятий системы, не отвергать науку будете вы, а создадите новую систему ее — и все будут вам благодарны. Систематичность науки не представляет препятствий к ее развитию. Учите нас, и чем больше нового будет в вашей новой системе, тем больше будет вам славы. А не приведенными в одно стройное целое истинами неудобно пользоваться: кто составил систему науки, тот один сделал науку общедоступною, и его понятия разольются в массу, хотя бы у других были понятия гораздо глубже, нежели у него; что не формулировано, то остается бездейственным.

И лучший пример того, какое важное условие для плодотвор-

ности мыслей система, представляет нам «Пиитика», или, как называет ее г. Ордынский, «Сочинение Аристотеля о поэзии». Аристотель первый изложил в самостоятельной системе эстетические понятия, и его понятия господствовали с лишком 2 000 лет; а у Платона больше, нежели у него, найдется истинно великих мыслей об искусстве; может быть даже его теория не только глубже, но и полнее аристотелевой, но она не облечена в систему и до новейшего времени не обращала на себя почти никакого внимания.

Чтоб показать, какой интерес и в наши времена еще имеют эстетические понятия этих людей, живших до нас за 2 200 лет, попробуем изложить в кратком очерке самые общие, самые отвлеченные вопросы их эстетики: «об источнике и значении искусства». Конечно, в современной теории решение этих вопросов представляет гораздо более живого и интересного но... кто, по вашему мнению, выше: Пушкин или Гоголь? Я вчера слышал спор об этом, и на него готовы отвечать Платон и Аристотель. В самом деле, решение зависит от понятия о сущности и значении искусства. Послушаем же мнения об этом предмете наших великих учителей в деле эстетического суда. Если сущность искусства действительно состоит, как нынче говорят, в идеализации; если цель его — «доставлять сладостное и возвышенное ощущение прекрасного», то в русской литературе нет поэта, равного автору «Полтавы», «Бориса Годунова», «Медного всадника», «Каменного гостя» и всех этих бесчисленных, благоуханных стихотворений; если же от искусства требуется еще нечто другое, тогда... но в чем же, кроме этого, может состоять сущность и значение искусства? <sup>9</sup>

Итак, в чем состоит сущность искусства? Что именно делает живописец, изображая пейзаж или группу людей; поэт, изображая в лирическом стихотворении восторги или страдания любви, в романе или драме — людей с их страстями и характерами? «Он идеализирует природу и людей. Сущность искусства состоит в создании идеалов», отвечает господствующая ныне эстетическая теория: «в человеке есть предчувствие и потребность чего-то лучшего и полнейшего, нежели бледная и скудная действительность («проза жизни», по выражению дюжинных романистов), которой не удовлетворяется его бессмертный дух. Это лучшее и полнейшее (идеал) живо постигается художником и передается жаждущему человечеству в созданиях искусства» <sup>10</sup>. Прежняя теория искусства говорила не так \*: «искусство — больше ничего, как подражание тому, что мы видим в действительности; картины, статуи, романы, драмы — больше ничего, как копии с под-

\* Считаем почти за излишнее замечать, как очевидное для каждого знакомого с предметом, что почти исключительно мы пользовались при этом изложении греческих эстетических понятий прекрасным сочинением Э. Мюллера «Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten», 2. Bde. Breslau 1834—1837.

линников, представляемых художнику действительностью». Эта теория, над которой ныне смеются, потому что знают ее только в искаженной переделке Буало и Баттё, действительно достойной осмеяния, известна под названием аристотелевой. В самом деле, Аристотель признавал ее справедливою: в тех отделениях его трактата «О поэтическом искусстве», в которых находятся общие соображения о происхождении и сущности искусства вообще и поэзии в частности, основная мысль действительно та, что «искусство есть подражание». Но совершенно несправедливо было бы считать Аристотеля творцом «теории подражания»: она, по всей вероятности, господствовала еще задолго до Сократа и Платона, а развита у Платона гораздо глубже и многостороннее, нежели у Аристотеля. Полагая основанием своих понятий об искусстве мысль, что она «состоит в подражании», Платон не ограничивается теми довольно недалекими приложениями коренного принципа, какими довольствуется Аристотель. Поэзия есть подражание, говорит Аристотель<sup>11</sup>; следовательно, трагедия есть подражание действиям великих людей, комедия — подражание действиям низких людей; других выводов не найдем у него. Платон, напротив, извлекает из своего понятия об искусстве живые, блестящие, глубокомысленные заключения; опираясь на свою аксиому, он определяет значение искусства в жизни человеческой, его отношения к другим направлениям деятельности; вооружаясь ею, Платон уличает искусство в бедности, слабости, бесполезности, ничтожестве. Его сарказмы жестоки и метки, может быть, односторонни, особенно для нашего времени, но во многом справедливы и благородны при всей своей односторонности. Но, чтоб объяснить презрение Платона к искусству, надобно сказать несколько слов о существенном направлении его учения.

Платона многие считают каким-то греческим романтиком, вздыхающим о неведомом и туманном, чудном и прекрасном крае, стремящимся «туда, туда» (dahin, dahin), неизвестно куда, только далеко, далеко от людей и земли... Платон был вовсе не таков. Действительно, он был одарен возвышенною душою и все благородное и великое увлекало его до энтузиазма; но он не был праздным мечтателем, думал не о звездных мирах, а о земле, не о призраках, а о человеке. И прежде всего Платон думал о том, что человек должен быть гражданином государства, не мечтать о ненужных для государства вещах, а жить благородно и деятельно, содействуя материальному и нравственному благосостоянию своих сограждан. Благородная, но не мечтательная, не умозрительная (как для Аристотеля), а деятельная, практическая жизнь была для него идеалом человеческой жизни. Не с ученой или артистической, а с общественной и нравственной точки смотрел он на науку и на искусство, как и на все. Не человек живет для того, чтоб быть артистом или ученым (как думали многие великие философы, между прочим, Аристотель), а наука и искус-



ство должны служить для блага человека. После этого понятно, как Платон должен был смотреть на искусство, которое, большей частью, служит (должно ли служить, это — другой вопрос), а во время Платона почти исключительно служило прекрасною, с тем вместе, чрезвычайно дорогою и, может быть, очень благородною забавою, но все-таки забавою для людей, которым нечего делать, кроме того, как любоваться на более или менее сладострастных картины и статуи да упиваться мелодию более или менее сладострастных стихов. «Искусство — забава»: этим решено для Платона всё. А что он не клеветал на искусство, признавая его забавою, лучше всего свидетельствует нам один из серьезнейших поэтов, Шиллер, конечно, не враждебными глазами смотревший на свое искусство: Кант, по его мнению, совершенно справедливо называет искусство *игрою* (или забавою, *das Spiel*), потому что «только играя, человек вполне человек»\*. Представим же теперь мнения Платона о значении искусства, выпуская, однако, слишком жесткие из его нападения.

Искусства, говорит Платон, бывают двух родов: производительные и подражательные (по нашей терминологии: практические или технические и изящные). Первые производят что-нибудь нужное для жизни, годное для употребления. Сюда принадлежат, например, земледелие, ремесла, гимнастика, дающая человеку силы, и медицина, дающая ему здоровье. Им полное уважение. Но какое сравнение могут выдержать с ними подражательные искусства (впредь мы, сообразно нынешней терминологии, будем называть их изящными), которые не дают человеку ничего, кроме обманчивых, ни в какое употребление не годных копий с действительных предметов? Их значение ничтожно. К чему они служат? К приятному, но бесполезному препровождению времени. Это игра, пустая в глазах серьезного человека. Но иные игры (напр., гимнастические) имеют серьезную цель; изящные искусства ее не имеют<sup>13</sup>. Нет, они стараются только забавлять; они только хотят угодить толпе; они принадлежат к одному разряду занятий с риторикою (искусством подбирать красивые слова) и софистикою (искусством говорить не полезное, а приятное слушателям), с парикмахерским и поварским искусствами. И живопись, и музыка, и поэзия, даже возвышенная и превозносимая трагедия — искусства угодничества, лести, потому что стараются только об удовольствии, а не о пользе толпы (заметим, что подобным же образом смотрит на изящные искусства автор «Эмиля» и «Новой Элоизы»<sup>14</sup>; Кампе, знаменитый немецкий педагог, также говорит: «выпрямить фунт шерсти полезнее, нежели написать том стихов»). А между тем, как высоко ставят себя эти ничтожные искусства! Живописец, например, говорит, что создает и деревья, и людей, и землю, и море! да еще как скоро — в одну минуту!

\* «Об эстетич. воспитан. человека». Письмо 15 и след.<sup>12</sup>.

и потом продает вам и землю, и море за золотую монету. Правда, его создания не стоят и медной, потому что они пустые призраки, годные лишь на то, чтоб обманывать ребятшек. И эти фокусники еще не хотят признавать себя подражателями — нет, они говорят вам о творчестве! (Из этого видим, что идея, служащая основанием господствующей ныне эстетической теории, существовала уже и при Платоне: «искусство есть творчество»). И могут ли они дать что-нибудь, кроме плохой, неверной копии? Ведь художнику нет дела до внутреннего содержания: ему нужна только оболочка; он довольствуется поверхностным знанием поверхности предмета: ее копирует он; дальше ее ничего не знает (новейшая эстетика, согласно с этими художниками, или, скорее, с едкими сарказмами Платона, говорящего за них, признает, что «прекрасное, существенное содержание искусства — призрак, пустой призрак», ein Schein, ein reiner Schein, и что искусство имеет дело только с поверхностью, оболочкою предмета, die Oberfläche)<sup>15</sup>. Устройство человеческого тела известно врачу — живописец его не знает. Так и поэт не знает основательно жизни и сердца человеческого: это знание достигается только глубоким изучением философии (по нынешней терминологии «только путем науки»), а не отрывочными наблюдениями собственной опытности, слухом неполной и поверхностной. И заслуживают ли даже имени искусства эти гордые изящные искусства? Нет! Чтоб моя деятельность достойна была имени искусства, мне необходимо иметь ясное сознание о том, что я делаю, — художник не имеет его. Столяр, делая стол, знает, что, зачем и как он делает: живописец и поэт сами не знают истинной природы предметов, которым подражают. Их искусство не искусство, а слепая работа по темному инстинкту, наудачу; они называют это «вдохновением»; на самом деле с вдохновением соединяется у них невежество самоучки\*.

\* Для объяснения последних слов надобно заметить, что Платон нападает не на «вдохновение», а на то, что очень многие поэты (не говорим уж о других художниках), к величайшему вреду искусства полагаясь на одни силы «творческого гения, инстинктом прозирающего в тайны природы и жизни», пренебрегают наукою, которая избавляет от пустоты и ребяческой отсталости содержания:

«Ich singe wie der Vogel singt»<sup>16</sup>

говорят они; зато их пение, подобно соловьиной песне, остается годным только для забавы от нечего делать, очень скоро надоедающей, как и слушание соловьиной песни. Прекрасное учение, что поэт пишет по вдохновению, чуждому всякой рассчитанности, и что произведения придумывающего, рассчитывающего поэта холодны, непоэтичны, — господствовало в Греции со времен гениального Демокрита. У Аристотеля вдохновение стоит уже на втором плане: он учит писать трагедии, подбирать эффектные завязки и развязки по рецепту. Из этого даже видно, что Аристотель, как эстетик, принадлежит временам падения искусства: вместо живого духа, у него ученые правила, холодный формализм. От Горация и Буало<sup>17</sup>, от всех последующих составителей «реторик» и «пиктик», отличается он только, как гениальный учитель от ограниченных учеников: различие здесь не в сущности понятий, а в степени ума, их развивающего.



Изящные искусства — пустая игра, не заслуживающая имени искусства.

Полемика Платона против искусства чрезвычайно сурова, правда, но порождена высоким и благородным взглядом на человеческую деятельность. И легко было бы показать, что многие из строгих обличений платоновых продолжают быть справедливыми и в отношении к современному искусству. Но гораздо приятнее говорить за искусство, нежели против искусства, и потому, отказываясь от тяжелой обязанности указывать и в новейшем искусстве те слабые стороны, которые общи ему с греческим, мы постараемся только показать, какими соображениями могут быть в наше время смягчены некоторые из безусловных приговоров Платона о ничтожности значения изящных искусств.

Платон восстает против искусства за то, что оно бесполезно для человека. Не будем опровергать этого страшного упрека устарелую мыслью, что «искусство должно существовать для искусства», что «делать искусство служителем человеческих нужд, значит унижать его» и т. п. Мысль эта имела смысл тогда, когда надобно было доказывать, что поэт не должен писать великодушных од, не должен искажать действительности в угоду различным произвольным и приторным сентенциям<sup>18</sup>. К сожалению, для этого она появилась уж слишком поздно, когда борьба была кончена; а теперь и подавно она ни к чему не нужна: искусство успело уж отстоять свою самостоятельность и должно думать о том, как ею пользоваться. «Искусство для искусства» — мысль такая же странная в наше время, как «богатство для богатства», «наука для науки» и т. д. Все человеческие дела должны служить на пользу человеку, если хотят быть не пустым и праздным занятием: богатство существует для того, чтобы им пользовался человек, наука для того, чтоб быть руководительницею человека; искусство также должно служить на какую-нибудь существенную пользу, а не на бесплодное удовольствие. «Но именно эстетическое наслаждение само по себе приносит существенное благо человеку, смягчая его сердце, возвышая его душу...» Мы не хотим выводить серьезное значение искусства и из этой мысли — справедливой, но еще мало говорящей в пользу искусства. Конечно, наслаждение произведениями искусства, как и всякое (непреступное) удовольствие, производит в человеке светлое, радостное расположение духа; а радостный и довольный человек, конечно, добрее и лучше, нежели недовольный и мрачный. И мы согласны, что, выходя из картинной галереи или из театра, человек чувствует себя и добрее, и лучше (по крайней мере на полчаса, пока не разлетелось эстетическое довольство); но точно так же и из-за сытного обеда человек желает снисходительнее, добрее того, каков был с отошавшим желудком. Благодетельное влияние искусства, как искусства (независимо от такого или иного содержания его произведений), состоит почти исключительно в том, что ис-

кусство — вещь приятная; подобное же благодетельное качество принадлежит всем другим приятным занятиям, отношениям, предметам, от которых зависит «хорошее расположение духа». Здоровый человек гораздо менее эгоист, гораздо добрее, нежели больной, всегда более или менее раздражительный и недовольный, хорошая квартира также больше располагает человека к доброте, нежели сырая, мрачная, холодная; спокойный человек (т. е. находящийся не в неприятном положении) добрее, нежели раздосадованный, и т. д. И надобно сказать, что практические, житейские, серьезные условия довольства своим положением действуют на человека сильнее и постояннее, нежели приятные впечатления, доставляемые искусством. Для большинства людей, оно — только развлечение, то есть довольно ничтожная вещь, не могущая принести серьезного довольства. И, взвесив хорошенько факты, мы убедимся, что многие самые не блестящие, обыденные развлечения больше вносят довольства и благорасположения в человеческое сердце, нежели искусство: если б явился между нами Платон, вероятно, сказал бы он, что, например, сиденье на завалине (у поселян) или вокруг самовара (у горожан) больше развило в нашем народе хорошего расположения духа и доброго расположения к людям, нежели все произведения живописи, начиная с лубочных картин до «Последнего дня Помпеи»<sup>19</sup>. Польза, приносимая искусством, как одним из источников довольства, развитию всего хорошего в человеке, несомненна, но ничтожна в сравнении с пользою, приносимую другими благоприятными отношениями и условиями жизни; потому и не хотим мы указывать на нее для того, чтоб показать высокое значение искусства в жизни. Правда, обыкновенно влияние искусства на нравственное развитие понимают не так, как мы его представили, и говорят, будто бы эстетическое наслаждение не просто, как источник хорошего расположения духа, смягчает сердце, а непосредственно возвышает и облагораживает душу по возвышенности и благородству предметов и чувств, которыми прельщаемся мы в произведениях искусства; обыкновенно говорят, что представляющееся нам «прекрасным» в искусстве есть уж по этому самому благородное и возвышенное. Но мы, решительно не желая касаться щекотливого вопроса о серьезном значении существенного содержания в большей части произведений искусства, не хотели даже выписывать грозных нападений Платона на искусство за его содержание: тем менее сами будем вдаваться в эти нападения. Напомним только, что искусство должно угождать требованиям публики, а большинство, смотрящее на него как на развлечение, конечно, требует от развлечения не возвышенности или благородства содержания, а грациозности, интересности, забавности, даже легкости. Один из серьезнейших и благороднейших поэтов нашего времени говорит в предисловии к своим песням: «Я хотел бы воспевать вовсе не любовь; но кто стал бы читать мои песни, если б их содержание

было серьезно? Поэтому, написав несколько серьезных песен, которые одни хотел бы я писать, я должен был потопить их во множестве любовных песенок для того, чтоб вместе с этими приманками публика поглотила и здоровую пищу»<sup>20</sup>. Таково почти всегда положение художника, имеющего серьезное и благородное направление (не хотим прибавлять, что не все из художников имеют его). Кому эти краткие намеки покажутся недостаточными, тот пусть потрудится припомнить, что главнейшее содержание поэзии (самого серьезного из искусств) — «любовь», т. е. влюбленность, очень далекая от истинной любви и очень мало имеющая серьезного значения. Обыкновенная забота искусства — заинтересовать, завлечь, чем и как — все равно.

Но если, стремясь к этой цели, искусство почти всегда позабывает о других, важнейших целях, то надобно признаться, что завлекает огромную массу оно очень удачно и этим самым, вовсе о том не думая, содействует распространению образованности, ясных понятий о вещах — всего, что приносит умственную, а потом принесет и материальную пользу людям. Искусство или, лучше сказать, поэзия (одна только поэзия, потому что другие искусства очень мало делают в этом отношении) распространяет в массе читателей огромное количество сведений и, что еще важнее, знакомство с понятиями, вырабатываемыми наукою, — вот в чем заключается великое значение поэзии для жизни.

В наше время странно уже — хотя, быть может, и вовсе еще излишне — пускаться в подробные объяснения того, что такое наука, в чем состоит и как велико ее значение для жизни. В науке хранятся плоды опытности и размышлений человеческого рода, и главнейшим образом на основании науки улучшаются понятия, а потом нравы и жизнь людей. Но открытия и соображения науки приносят действительную пользу только тогда, когда разливаются в массе публики. Наука сурова и незаманлива в своем настоящем виде; она не привлечет толпы. Наука требует от своих адептов очень много приготовительных познаний и, что еще реже встречается в большинстве — привычки к серьезному мышлению. Поэтому, чтоб проникнуть в массу, наука должна сложить с себя форму науки. Ее крепкое зерно должно быть перемолото в муку и разведено водою для того, чтоб стать пищею вкусною и удобоваримою. Это достигается «популярным» изложением науки. Но и популярные книги еще не исполняют всего, что нужно для распространения понятий о науке в большинстве публики: они предлагают чтение легкое, но не заманчивое, а большинство читателей хочет, чтоб книга была сладким десертом. Это обольстительное чтение представляют ему романы, повести и т. д.<sup>21</sup> Без всякого сомнения, очень немногие беллетристы думают, подобно Вальтер-Скотту, употреблять свой талант именно для распространения образованности между читателями. Но как из разговора с образованным человеком малообразованный всегда вынесет ка-

кие-нибудь новые сведения, хотя бы разговор и не касался, по-видимому, ничего серьезного, так и из чтения романов, повестей, по крайней мере исторических, даже стихотворений, которые пишутся людьми, во всяком случае стоящими по образованности выше, нежели большинство их читателей, масса публики, не читающая ничего, кроме этих романов и повестей, узнает многое. И нет никакого сомнения, что не только «Юрий Милославский», но даже и «Леонид, или некоторые черты» и т. д.<sup>22</sup> значительно распространили круг сведений своих читателей. Если популярные книги перечеканивают в ходячую монету тяжелый слиток золота, выплавленный наукою, то поэзия пускает в ход мелкие серебряные деньги, которые обращаются и там, куда редко заходит золотая монета, и которые все-таки имеют свою неотъемлемую ценность. Поэзия, как распространительница знаний и образованности, имеет чрезвычайно важное значение для жизни. «Забава» ею приносит пользу умственному развитию забавляющегося; потому, оставаясь забавою для массы читателей, поэзия получает серьезное значение в глазах мыслителя.

Итак, принуждены будучи признать справедливость очень многих нападений Платона на искусство, мы, однако, вправе сказать, что поэзия имеет высокое значение для образованности и идущего вслед за нею улучшения нравов и материального благосостояния; она имеет это значение даже и тогда, когда не заботится о нем. Но много было поэтов, которые сознательно и серьезно хотели быть служителями нравственности и образованности, понимали, что вместе с талантом получили они обязанность быть наставниками своих сограждан. Были такие поэты и во время Платона; достоверно мы знаем с этой стороны Аристофана. «Поэт — учитель взрослых», говорит он, — и все его комедии проникнуты самым серьезным направлением. Излишне и говорить о том, какое важное практическое значение получает поэзия в их руках. Но если Платон впадает в односторонность, считая поэзию только пустою забавою, то за ним остается заслуга, что он смотрел на искусство в связи с жизнью; а оправдание его порицаниям находится в понятиях об искусстве большей части художников и даже философов, которые полагают, что значение искусства не зависит от его житейской пользы, что «служить каким бы то ни было интересам, кроме собственных, унижительно и пагубно для искусства», что «оно само себе цель», что «доставляет эстетическое наслаждение — единственное назначение искусства». Эти господствующие воззрения действительно отнимают у искусства всякое дельное значение, превращают его в пустую игру и вполне заслуживают грозных изобличений Платона, доказывающего, что, отказываясь от практического значения для жизни, искусство, как и всякое дело, не имеющее такого значения, становится пустою забавою в глазах мыслителя.

Аристотель, уступая Платону в возвышенности требований,

гораздо спусходительнее, даже с любовью смотрит на искусство, особенно на поэзию и музыку; его понятия о значении музыки и поэзии не так поучительны, как платоновы, но гораздо многостороннее — правда, с тем вместе иногда и мелочны.

Первую пользу искусства для человека (потому что и Аристотель требует от искусства *пользы*) он видит именно в том, в чем Платон находит причину бледности и ничтожности произведений искусства сравнительно с живою действительностью — в том, что искусство есть подражание. «Стремление к подражанию, которое служит источником искусств, находится в непосредственной связи с любознательностью. Любознательность, заставляющая сравнивать копию с подлинником, — причина и того удовольствия, которое доставляют нам произведения искусства: подражая предмету, а потом сравнивая подражание с оригиналом, мы изучаем предмет, изучаем его легко и скоро; в этом тайна наслаждения, присимого искусством». Итак, искусство находится в ближайшем родстве с важнейшим и высочайшим стремлением человеческого духа; потому что Аристотель ставит науку выше жизни, умственную деятельность выше практической: образ мыслей, очень легко рождающийся у людей, для которых наука — главнейшая цель жизни. Искусству, этим объяснением его происхождения, назначается очень почетное место среди возвышеннейших направлений человеческого духа; но объяснение страсти к подражанию из любознательности не выдерживает критики. Подражаем вообще мы из желания сделать, а не узнать что-нибудь; подражание — не теоретическое, а практическое стремление. Справедливо только то, что *иногда* (довольно редко) мы читаем произведения поэзии из желания познакомиться с нравами людей, с обычаями народов, далеких от нас, и т. п.; но и читаем мы произведения поэзии обыкновенно вовсе не по этому побуждению, а возникают они решительно не из желания поэта уяснить себе какой-нибудь вопрос (как пишутся ученые трактаты): стремление *создавать* (через подражание или «воспроизведение», как выражаются ныне), производить — источник поэтической деятельности; восхищение творческим талантом, удовольствие, происходящее от сознания гениальности человеческой, — источник наслаждения, доставляемого нам произведениями искусства. Не указываем других источников искусства и наслаждения искусством, потому что это отвлекло бы нас далеко от Аристотеля (точно так же и выше, пополняя мнения Платона, мы ограничились указанием одной только стороны высокого значения искусства, чтобы не вдаваться в излишние подробности).

Но если Аристотель односторонним образом объясняет стремление человека к подражанию и происхождение искусства, то нельзя не отдать ему полной справедливости за то, что он старается отыскать для искусства высокое значение в области умственной деятельности; и если нельзя согласиться с его мнением

об источнике искусства вообще, то нельзя без удивления видеть, как верно определяет он отношение поэзии к философии: поэзия, изображающая человеческую жизнь с общей точки зрения, представляющая не случайные и ничтожные мелочи ее, а то, что есть в жизни существенного и характеристического, чрезвычайно много имеет, как думает Аристотель, философского достоинства. Она в этом отношении даже гораздо выше, по его мнению, нежели история, которая без разбора должна описывать и важное, и неважное, и существенное, характеристическое, и случайные, не имеющие никакого внутреннего значения факты; поэзия гораздо выше истории также и потому, что представляет все во внутренней связи, между тем как история без всякой внутренней связи, по хронологическому порядку рассказывает разнородные факты, не имеющие между собою ничего общего. В поэтической картине — смысл и связь; в истории — множество не говорящих ничего нужного подробностей, и нет связи; она дает не картины, а только отрывки картин. Вот это глубокомысленное и знаменитое место в переводе г. Ордынского, выписку из которого делаем для того, чтобы познакомить читателей с его языком:

«Дело поэта — излагать не столько случающееся, сколько то, что могло бы случиться, т. е. возможное по вероятию или по необходимости. (Мысль, доселе служащая основанием нашим понятиям о том, как должен поэт пользоваться материалами, доставляемыми ему действительностью, что из них должен он брать для своих картин и что должен отбрасывать.) Историк и поэт не тем различаются, что говорят один мерною речью, другой — немерною: ведь сочинение Геродота можно было бы переложить в метры, и все-таки в метрах, как и без всяких метров, была бы это история. Различаются они тем, что один излагает случившееся, а другой, что может случиться. Поэтому поэзия глубже и значительнее истории. Поэзия излагает более общее, история — частное. Общее есть: такому-то лицу что прилично говорить либо делать по вероятию, либо необходимости? Этого достигает поэзия, изобретая имена. Частное есть: что сделал Алкивиад, или что с ним случилось? На комедии это очевидно: комик, составляя вымысел из вероятных событий, дает имена произвольные, а не занимаются частностями. Что касается трагедии... в некоторых одно или два имени известных, прочие вымышлены; в иных ни одного известного, как в «Цветке» Агафона: в нем и действия, и имена равно вымышлены, и тем не менее он нравится»<sup>28</sup>.

Ученый отдает искусству справедливость до такой степени, что ставит его выше науки (правда, не своей специальной науки). Явление замечательное... Но мнение Аристотеля об истории требует объяснения: оно приложимо только к тому виду истории, который был известен в его время — это была не собственно история, а летопись. У Геродота действительно нет никакой внутренней связи: все девять книг его «Истории» наполнены эпизодами; он хочет, собственно, писать историю «войны персов с греками» — и успевает начать рассказ о ней только в шестой книге. Ему хочется поговорить обо всем, что только ему известно из истории и нравов знакомых ему народов. Его метод таков: персы воевали с египтянами: поговорим о египтянах — и следует целая книга о Египте же; воевали они также со скифами: поговорим о ски-



фах — и следует целая книга о скифах и Скифии. В каждом эпизоде у него опять новые эпизоды, вплетенные почти так: у египтян главный город Мемфис — описание Мемфиса; я также был в Мемфисе — описание того, что он видел в Мемфисе; между прочим, был я там в одном храме — описание храма; в этом храме видел я жреца — описание жреца и его одежды; жрец этот говорил со мною о том-то — рассказывается, что говорил ему жрец; но другие говорят об этом не так — рассказывается, как говорят об этом другие, и т. д. и т. д. Геродот рассказчик, бывалый человек, и его история похожа на простодушные, интересные, но бессвязные рассказы всех бывалых людей. Фукидид — чисто летописец, правда, ученый и глубокомысленный, но располагающий свою «Историю Пелопонесской войны» таким образом: в шестую зиму войны произошло в Аттике вот что; в эту же зиму в Пелопонессе произошло вот что; в то же время на Корцире произошло вот что; во Фракии произошло тогда же вот что; на Лесбосе — вот что, и т. д. В следующее за тем лето произошло в Аттике то-то и то-то, в Пелопонессе 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 в разных книгах по «зимам» и «летам». Очень понятно, как много мелочного и решительно ненужного для характеристики главного события и главных деятелей находится в подобных «историях». Форму науки история приняла только в наше время; у новейших великих историков всегда господствует строгое единство; у них не найдется ненужных мелочей, приводятся факты и черты, только «имеющие общее значение», которого требует Аристотель, то есть только необходимые для характеристики века и людей.

Эти выписки достаточно показывают пронизательность и многосторонность аристотелева ума; но при всей своей гениальности, часто он впадает в мелочность от всегдашнего своего стремления найти глубокое философское объяснение не только главным явлениям, но и всем их подробностям. Это стремление, выразившееся в аксиоме одного новейшего философа, соперника аристотелева<sup>24</sup>: «все действительное разумно и все разумное действительно», часто заставляло обоих мыслителей придавать важное значение мелочным фактам только потому, что эти факты хорошо подходили под их систему. Превосходный пример этого представляет выписанное нами место из Аристотеля. Совершенно справедливо определяя, что поэзия изображает не мелочи, а общее, характеристическое, в чем находит Аристотель подтверждение своего понятия? — в том, что комики всегда, а трагики иногда, дают характеристические имена действующим лицам, т. е. и в оставленном ныне обыкновении выводить на сцену Вороватиных, Правдиных, Прямосудовых, Коршуновых, Разлюляевых (весельчаки), Еородкиных (живущие по старым обычаям), Стародумов и т. д.<sup>25</sup>

На нескольких страницах излагаем мы мнения Платона и Аристотеля о «подражательных искусствах», несколько десятков раз пришлось нам употребить слово «подражание», и, однако, до сих пор еще ни разу не встретили читатели обычного выражения «подражание природе» — отчего это? Неужели Платон и, особенно, Аристотель, учитель всех Баттё, Буало и Горациев, поставляют сущность искусства не в подражании *природе*, как привыкли все мы дополнять фразу, говоря о теории подражания? Действительно, и Платон и Аристотель считают истинным содержанием искусства, и в особенности поэзии, вовсе не природу, а *человеческую жизнь*. Им принадлежит великая честь думать о главном содержании искусства именно то самое, что после них высказал уже только Лессинг<sup>26</sup> и чего не могли понять все их последователи. У Аристотеля в «Пиитике» нет ни слова о природе: он говорит о людях, их действиях, событиях с людьми, как о предметах, которым подражает поэзия. Дополнение: «природе» могло быть принято в пиитиках только тогда, когда процветала вялая и фальшивая описательная поэзия (которая едва ли не грозит снова войти в моду) и неразлучная с ней дидактическая поэзия — роды, которые изгоняются Аристотелем из поэзии. Подражание *природе* чуждо истинному поэту, главный предмет которого — человек. «Природа» выступает на первый план только в пейзажной живописи, и фраза «подражание *природе*» послышалась в первый раз из уст живописца; но и живописец произнес ее не в том смысле, какой получила она у современников Дезульер и Делиля: когда Лизипп (рассказывает Плиний), еще будучи юношей, спросил у знаменитого в то время живописца Эвпомпа: кому из прежних великих художников надобно подражать? Эвпомп отвечал, указывая на толпу людей, среди которой они стояли: «не художникам надобно подражать, а самой природе». Ясно, он говорил о том, что живая действительность должна служить материалом и образцом для художника, а не о «садах», которые воспевал Делиль, и не об «озерах», которые описывались Уордсвортом и Уильсоном с братиею<sup>27</sup>.

Из этого можно убедиться, что многие возражения, делаемые против теории подражания, относятся, собственно, не к ней, а к той искаженной форме, в какой представляли ее теоретики псевдоклассической школы. Здесь не место высказывать личные убеждения, и потому не будем доказывать, что, по нашему мнению, называть искусство воспроизведением действительности (заменяя современным термином неудачно передающее смысл греческого *mimêsis* слово «подражание») было бы вернее, нежели думать, что искусство осуществляет в своих произведениях нашу идею совершенной красоты, которой будто бы нет в действительности. Но нельзя не выставить на вид, что напрасно думают, будто бы, поставляя верховным началом искусства воспроизведение действительности, мы заставим его «делать грубые и пошлые копии и

изгоняем из искусства идеализацию». Чтоб не вдаваться в изложение мнений, не общепринятых в нынешней теории, не будем говорить о том, что единственная необходимая идеализация должна состоять в исключении из поэтического произведения ненужных для полноты картины подробностей, каковы бы ни были эти подробности; что если понимать под идеализацией безусловное «облагорожение» изображаемых предметов и характеров, то она будет равняться чопорности, надутости, фальшивому драматизированию. Но вот выписка из аристотелевой «Пиитики», доказывающая, что идеализация, даже в последнем смысле, очень хорошо может входить в систему эстетики, признающую основным началом поэзии подражание или воспроизведение:

«Так как трагедия есть подражание лучшим (воспроизводит действия и приключения людей с великими, а не мелочными характерами, сказали бы мы теперь; но Аристотель говорит, увлекаясь Эсхилом и Софоклом: людей, лучших, нежели обыкновенные люди), то должны (трагики) подражать хорошим портретистам: они, передавая кого-нибудь в настоящем виде, делают портрет похожим и вместе красивее. Так и поэту, когда он подражает сердитым, ленивым и другие недостатки в характере имеющим (т. е. воспроизводит их характеры), следует таковых облагораживать»<sup>28</sup>.

«Распалась поэзия на два рода (говорит далее Аристотель), по характеру поэтов: люди солидные описывали высокие дела возвышенных по характеру людей и сначала писали гимны, потом трагедии; люди легкомысленные описывали людей «низких»: они сочиняли сначала ямбы (сатиры), потом комедии»<sup>29</sup>. Опять какая односторонность! Платону было простительно, говоря об отсутствии серьезного нравственного значения в произведениях искусства, не упомянуть нам о прекрасном исключении, о комедиях Аристофана — вражда Аристофана против Сократа извиняла молчание преданного ученика сократова. Но Аристотель, не могший иметь никакого горького воспоминания против Аристофана, также не хочет замечать высокого значения комедии.

Мысль, что «искусство состоит в подражании» живой действительности и преимущественно воспроизводит человеческую жизнь, беспрекословно считалась справедливою в древней Греции. Платон и Аристотель одинаково полагали ее в основание своих эстетических понятий; они до того были уверены, как и все их современники, в неоспоримой истине этого начала, что везде высказывают его, как аксиому, не думая доказывать его. На чем же основано, что именем «платоновой» называют совершенно другую теорию искусства, решительно противоположную излагаемой Платоном, — теорию, объясняющую начало искусства так: «идея прекрасного, присущая духу человеческому, не находя себе соответствия и удовлетворения в действительном мире, заставляет человека создавать искусство, в котором находит она себе полное

осуществление»? И кто из мыслителей, в самом деле, первый высказал начала такой теории?

В первый раз «идеальное начало» искусства было высказано Платином, одним из тех туманных мыслителей, которые называются неоплатониками<sup>30</sup>. У них нет ничего простого, ясного — все таинственно, невыразимо; у них нет ничего положительного, действительного — все заоблачно и мечтательно; все их понятия.. но мы ошибаемся: у них нет понятий, потому что понятие есть нечто определенное, доступное простому уму; у них какие-то грезы, которым нет нигде соответствующих предметов, которые постигаются только в состоянии экстаза, когда, посредством искусственного образа жизни, неестественного напряжения ума, человек погружается в таинственный мир, недоступный никаким чувствам. Грезы эти величественны, но величественны только для освободившейся от власти рассудка фантазии; малейшее прикосновение положительной, ясной мысли уничтожает их. Неоплатоники — люди, хотевшие соединить древнюю греческую философию с таинственными азиатскими философемами, придать мечтам распаленной египетской и индийской фантазии форму науки; из этого соединения образовалось у них нечто еще более странное и фантастическое, нежели самые индийские и египетские мудрования. Мысль, возникшая на такой заоблачной почве, едва ли может надолго овладеть положительными и светлыми понятиями народов, у которых есть опытная наука, все подвергающая анализу. Но здесь не место излагать наши понятия об «идеальном начале» искусства: довольно и того, что мы сказали, как странен источник, из которого взято оно. Излагать идеи Платина о сущности прекрасного мы также не будем, отчасти уж потому, что излагать их значило бы почти то же самое, что излагать господствующие ныне эстетические начала. Впрочем, едва ли справедливо называем мы «современными» мнения об идеальном начале искусства: та система понятий, которой они принадлежали, уже оставлена всеми; она имела только переходное значение и ныне забыта вместе с романтизмом, своим порождением. И если эстетические понятия, разнесенные по свету Шлегелями и их сподвижниками, принятые потом и их противниками, еще не заменились в новейших эстетиках другими понятиями, то это единственно потому, что нынешняя наука, обращенная на другие вопросы, едва касалась эстетических<sup>31</sup>.

Неоплатоники переделали платонову философию на египетский лад; но, будучи совершенно различно от платоновой философии по своей сущности, учение их сохранило черты наружного сходства с нею. Вот причина, по которой Платону было приписано многое, вовсе ему не принадлежащее, в том числе и учение об идеальном начале искусства. Его понятия о красоте, под влиянием системы неоплатоников, были смешаны с понятиями его об искусстве, между тем как красоту видит он в живой действитель-

ности, еще высшую красоту находит в идеях и поступках мудреца; из последнего очевидно, что его «прекрасное» вообще то, что мы в обыкновенном разговорном языке называем «прекрасным» (добродетель прекрасна; патриотизм — прекрасное чувство; прекрасно иметь благородный образ мыслей; цветущий сад — прекрасен и т. д.), а не то «прекрасное», о котором говорит эстетика и которое состоит в совершенстве материальной формы, вполне проявляющей свое внутреннее содержание.

Но возвратимся к Аристотелю и его «Пититике». В ней, кроме изложенного нами учения о происхождении искусства вообще, от которого поспешно переходит он к специальному вопросу о трагедии, мы находим еще довольно много мнений, имеющих интерес и для нашего времени. Скажем несколько слов о них. Мнения же, прилагающихся только к греческой поэзии, имеющих теперь только историческое значение, мы не должны касаться по нашему плану; точно так же должны мы пройти молчанием множество прекрасных мыслей о сущности драматической поэзии, потому что ныне их справедливость известна всем; и если нынешние драматурги не всегда с ними соотнобщаются в своих произведениях, то единственно по недостатку сил или искусства: такова, например, мысль о том, что в драме (Аристотель говорит это о трагедии) самое существенное — действие, при недостатке которого пьеса непременно будет слаба, как бы ни велики были другие ее достоинства; требование, чтоб в пьесе господствовало строжайшее единство действия (считаем излишним повторять давно всеми высказываемую мысль, что, кроме единства действия, Аристотель не требует никаких других единств), и т. д.

Очень часто случается слышать мнение, что события из действительной жизни именно так, как случились, не должны быть изображаемы в поэзии; что, например, исторический роман должен непременно переделывать исторические события по требованиям искусства, «потому что исторический факт, в своей наготе, не имеет никогда достаточного внутреннего единства и сцепления между частями». — Аристотель приходит к этому вопросу по поводу исторических трагедий и решает его так: для поэзии необходимо, чтоб подробности действия вытекали необходимо одна из другой и чтоб их сцепление было правдоподобно; некоторым из действительно случившихся событий ничто не препятствует удовлетворять этому требованию: все в них развилось по необходимости и все правдоподобно — почему же не брать их поэту в их истинном виде? К чему же, после этого, служат все эти вымышленные герои, заслоняющие настоящих героев и введенные только за тем, чтоб своими вымышленными приключениями «придать поэтическое единство» изображению эпохи, как будто нельзя было найти истинно поэтических событий в жизни настоящих героев романа? Но мода на исторические романы прошла, и потому обратим наше замечание на рассказы и драмы из современного быта;

к чему это бесцеремонное драматизирование действительных событий, которое так часто встречается в романах и повестях? Выберите связное и правдоподобное событие и расскажите его так, как оно было на самом деле: если ваш выбор будет недурен (а это так легко!), то ваша не переделанная из действительности повесть будет лучше всякой переделанной «по требованиям искусства», т. е. обыкновенно — по требованиям литературной эффективности. Но в чем же тогда выкажется ваше «творчество»? — в том, что вы сумеете отделить нужное от ненужного, принадлежащее к сущности события от постороннего.

Фальшивое понятие о необходимости связи между развязкою и завязкою было источником ложного понятия о сущности трагического в нынешней эстетике. Трагическое событие обыкновенно представляют происходящим под влиянием какой-то особенной «трагической судьбы», по которой сокрушается все великое и прекрасное. Аристотель, которому понятие «рока» было гораздо ближе, нежели нам, ничего не говорит о вмешательстве судьбы в участь героев трагедии. Но герои трагические обыкновенно погибают? Это очень просто объясняется у него тем, что трагедия имеет целью возбудить чувства ужаса и сострадания; а если развязка будет счастлива, то это впечатление будет сглажено ею, хотя бы и было пробуждено предыдущими сценами. Вы возражете, что лица, погибающие в конце, представляются в начале трагедии мощными, счастливыми и т. д.? Это также просто объясняется у Аристотеля тем, что контраст поражает сильнее однообразности: увидев здорового — мертвым, счастливого — погибающим, зрители сильнее проникаются ужасом и состраданием, нежели тогда, когда этого контраста недостает. И Аристотель совершенно справедлив, не вводя «судьбы» в понятие трагического: эта внешняя, посторонняя сила только ослабляет внутреннюю связь событий, придавая им направление, не вытекающее из сущности действия, — вот эстетический вред «судьбы» в трагедии. Поэзия должна изображать человеческую жизнь — пусть же она не искажает ее картин посторонними примесями.

Наконец, последнее замечание: главнейшую разницу между гомеровыми эпопеями и позднейшими трагедиями Аристотель поставляет только в том, что «Илиада» и «Одиссея» гораздо длиннее трагедий и не имеют такого строгого единства действия, какое необходимо для трагедий: эпизоды в трагедиях неуместны, в эпопее не вредят красоте целого<sup>32</sup>. Но различия по направлению, по духу, по характеру содержания между трагедиями и гомеровыми поэмами Аристотель не замечает никакого (различие в способе изложения, конечно, он видит очень хорошо). Напротив, он, очевидно, предполагает существенную тождественность эпического и трагического содержания, говоря, что из «Илиады» или «Одиссеи» можно сделать по несколько трагедий. Надобно ли считать недосмотром Аристотеля несогласие его в этом случае с но-



вейшими эстетиками, полагающими существенное различие между содержанием эпическим и драматическим? Может быть; но скорее можно думать, что наши эстетики полагают слишком глубокое различие, по содержанию, между эпическою и драматическою поэзиею, которые у греков, очевидно, различались одна от другой более формою, нежели содержанием. В самом деле, беспристрастно подумав об этом вопросе (а наши эстетики явно пристрастны к драматической форме, «высочайшей форме поэзии»), едва ли не должно будет заключить, что если многие сюжеты повестей и романов не годятся для драмы, то едва ли есть драматическое произведение, сюжет которого не мог бы так же хорошо (или еще лучше) быть рассказан в эпической форме. Да и то, что некоторые повести и романы (очень хорошие, но мало заключающие в себе действия и много лишних эпизодов и разглагольствований, чего, конечно, нельзя считать достоинством и в эпическом произведении) не могли быть обращены в сносные пьесы, не происходит ли главным образом оттого, что скука — очень сносная и отчасти даже приятная наедине, в удобные для этого часы, становится несносною, когда усиливается скукою тысячи слушающих, подобно вам, в душевной атмосфере театра? Если присоединить к этому десятки других обстоятельств того же рода — например, неудачность всех аранжировок вообще, упущение из виду, со стороны повествователя, всех сценических условий, стеснительность самой драматической формы, — то увидим, что негодность для сцены многих пьес, переделанных из повестей, достаточно объясняется и без предположения существенного различия между эпическим и драматическим сюжетом.

К «последнему» замечанию позволяем себе прибавить еще одно, уже решительно последнее. Аристотель ставит трагиков выше Гомера и, признавая при всяком случае всевозможные достоинства в его поэмах, находит, однако, что трагедии Софокла и Эврипида несравненно художественнее их по форме (и глубже по содержанию, мог бы он прибавить)<sup>33</sup>. Не следует ли и нам, по его прекрасному примеру, без ложного подобострастия посмотреть на Шекспира? Лессингу было натурально ставить его выше всех поэтов, существовавших на земле, и признавать его трагедии геркулесовыми столбами искусства. Но теперь, когда мы имеем самого Лессинга, Гёте, Шиллера, Байрона, когда прошли причины восставать против слишком усердных подражателей французским писателям, стало, может быть, уже не столь естественно отдавать Шекспиру бесконтрольную власть над нашими эстетическими убеждениями и, к стати и некстати, приводить в пример всего прекрасного его трагедии, находя в них все прекрасным. Ведь Гёте признает же «Гамлета» нуждающимся в переделке?<sup>34</sup> И, может быть, Шиллер не выказал неразборчивости вкуса, переделав, наравне с шекспировым «Макбетом», и расинову «Федру». Мы беспристрастны к давно прошедшему: зачем же так долго медлить

признавать и недавно прошедшее веком высшего, нежели прежде, развития поэзии? Разве ее развитие не идет рядом с развитием образованности и жизни?

Мы старались показать, что, несмотря на односторонность некоторых положений, мелочность многих фактов и выводов и — главнейший недостаток — преобладание формализма над живым учением о прекрасном в поэзии, как следствии развитого наукою таланта и благородного образа мыслей (требования, гораздо сильнее высказанные у Платона, нежели у Аристотеля) — что, несмотря на все эти недостатки, сочинение Аристотеля «О поэтическом искусстве» \* имеет еще много живого значения и для современной теории и достойно было служить основанием для всех последующих эстетических понятий до Вольфа и Баумгартена или даже до Лессинга и Канта (теории Гогарта, Борка и Дидро не имели большого значения, встретив мало сочувствия). Из этого очевидно, как прекрасно сделал г. Ордынский, решившись усвоить русской литературе столь важное для науки сочинение. Действительно, едва ли можно было сделать выбор более счастливый. Точно так же верен был такт, руководивший г. Ордынского и при выборе предметов для прежних сочинений: «О Характерах Феофраста», «О комедиях Аристофана»; точно так же прекрасно было и намерение его перевести Гомера прозою — мысль чрезвычайно верная в своем основании, потому что самые лучшие русские гекзаметры — одежда все еще слишком тяжелая и запутанная для Гомера, детски простого душою. Надобно отдать полную справедливость и добросовестности, с которою занимался он каждым своим трудом. Так и в новом его рассуждении нельзя не видеть труда, чрезвычайно добросовестно исполненного. Г. Ордынский исследовал текст аристотелевой «Πιιτικης» с примерною аккуратностью; воспользовался трудами всех лучших издателей и комментаторов, с истинною ученою скромностью указывая всегда, откуда что почерпнул; перевод текста сделан не наскоро, не кое-как: г. Ордынский взвешивал каждое слово, обсуживал каждое выражение. Одним словом: перевод и комментарии г. Ордынского удовлетворяют большей части условий, от которых зависит достоинство труда. А между тем, нельзя не предвидеть, что его перевод «Πιιτικης» найдет себе довольно мало сочувствия даже в той немногочисленной части публики, которая специально интересуется классической литературою; других читателей он решительно оттолкнет. Да и комментарий г. Ордынского, составленный с большим знанием дела и вниманием, едва ли принесет много пользы русским читателям. Перевод г. Ордынского очень тяжел и темен, а комментарий написан почти только в доказательство личных

\* Перевод заглавия аристотелевой книги *Περί ποιητικής* «О поэтическом искусстве», подразумевая *τέχνης* (срав. заглавие *τέχνη ρητορική*), мы считаем более верным, нежели предлагаемый г. Ордынский «О поэзии».

мнений переводчика, утверждающего, что аристотелева книга «О поэтическом искусстве» дошла до нас *вполне*, а не в отрывочном извлечении, как думают обыкновенно, и что текст этого сочинения или извлечения не испорчен и не нуждается в исправлении. К изложению этого вопроса мы теперь и должны приступить.

Нуждается ли в исправлении текст аристотелевой «Питтики»? В какой степени испорчен текст аристотелевых сочинений — очень хорошо показывает даже не филологу судьба их до того времени, когда они стали общеизвестными, что случилось уже через два с половиною века после смерти Аристотеля. Эта история довольно занимательна и потому перескажем ее в нескольких словах. Аристотель сам при жизни не обнаруживал своих сочинений; по смерти его они перешли в руки его ученика Феофраста, который также не обнаруживал их, может быть, потому, что Аристотель, подобно Анаксагору, подвергся под конец жизни сильным гонениям за то, что отвергал многобожие; думают даже, что он этими преследованиями принужден был отравить себя. Умирая, Феофраст передал их Нелею Скепсийскому вместе с книгами аристотелевой библиотеки. Нелей продал аристотелеву библиотеку египетскому царю Птолемею Филадельфу, но с самыми сочинениями Аристотеля не решился расстаться: они остались у Нелея. Наследники Нелея были невежды, вовсе не думавшие пользоваться Аристотелем; но они слышали от Нелея, что книги эти чрезвычайно драгоценны; живя в пергамских владениях, они опасались, чтоб цари пергамские, соперничествовавшие с Птолемеями в заведении у себя такой же огромной и полной библиотеки, как александрийская, и повсюду отыскивавшие книги, не взяли у них даром или за ничтожное вознаграждение этой драгоценности; надобно было утаить ее — и они спрятали аристотелевы сочинения в погреб. Долго скрывались они там. Наконец, один богатый африканский библиофил, Апелликон Теосский, узнал случайным образом, где аристотелевы сочинения, и за большую цену купил их. Это было уже во времена Митридата Великого: следовательно, в сыром погребе они должны были пролежать лет сто или полтораста, если даже не более. Апелликон нашел их испортившимися от сырости погреба; кроме того, они были источены червями. Как велика должна была быть порча, можно вообразить, припомнив, сколько времени они подвергались ей. Привезши их в Афины, он велел их переписать, *дополняя* по догадкам места, испортившиеся от сырости и червей. По завоевании Афин Силлою апелликонова библиотека была взята победителем и перевезена в Рим. Живший в Риме ученый грек Тираннион получил от Силлы позволение пользоваться его библиотекою и, нашедши там аристотелевы сочинения, сделал с них несколько списков, которые доставил, между прочим, Цицерону, Лукуллу и Андронику Теосскому. Андроник употребил все старание, чтоб привести в порядок доставшийся ему список: разобрал книги по содержанию, снова исправил текст,

и в его редакции аристотелевы сочинения распространились между учеными. Надобно думать, что Апелликону достались вместе с оконченными сочинениями и неоконченные; по всей вероятности, было у Аристотеля и по несколько различных списков одного сочинения в различных переделках; вероятно, были в том числе извлечения, черновые бумаги и т. д. Одно из таких извлечений или черновых эскизов, по всей вероятности, и «Пиитика», дошедшая до нас. Этот рассказ некоторые ученые старались опровергнуть; но их возражения слабы, и он остается достоверным. Итак, в беспорядке оставшиеся сочинения Аристотеля, полусгнившие и источенные червями, были два раза дополняемы и исправляемы. Может ли после этого подлежать сомнению, что текст их очень нуждается в очищении и критическом исправлении?

Действительно, аристотелевы сочинения дошли до нас в чрезвычайно беспорядочном виде. Множество из них погибло; другие неудачно составлены из беспорядочно собранных частей, с примесью писанных начерно эскизов, неоконченных отрывков, извлечений, подложных отрывков. Чтоб указать на разительный пример, напомним о характере сборника, называющегося «Аристотелевой Метафизикой» и состоящего из 14 книг. 2-я и 3-я из них, по всей вероятности, не принадлежат Аристотелю; 1-я если и принадлежит ему, то не имеет ничего общего с остальными. «Метафизика» начинается, собственно, только с 4-й книги. 5-я также должна была составлять особенное сочинение и ошибочно введена в состав «Метафизики». За 4-ю по внутренней связи непосредственно должна следовать 6-я. 10-я — повторение 4-й и 5-й; это или извлечение, сделанное каким-нибудь читателем, или черновая рукопись, из которой произошли потом 4-я и 5-я книги; 11-я и 12-я заключают в себе много извлечений из Аристотеля, с прибавлением чуждых ему мыслей — они также сборник, сделанный одним из читателей. Итак, из 14 книг «Метафизики» собственно принадлежат Аристотелю и составляют связанное сочинение только 4, 6, 7, 8, 9, 13 и 14 книги; остальные — или составленные из черновых бумаг, или извлечения и компиляции, составленные из аристотелевых сочинений другими учеными, и не должны входить в состав аристотелевой «Метафизики». Многие из так называемых «аристотелевых сочинений» решительно во всем своем составе только извлечения, сделанные другими философами из его сочинений; так, например, «Большая Этика» — извлечение из его «Этики для Никомаха»; «О мнениях Ксенофана, Зенона и Горгия» — собрание отрывков, в которых именно о Ксенофане и не говорится; «О направлениях и именах ветров» — отрывок из его сочинения «О признаках бурь»; «Проблемы» — позднейшее извлечение из различных его сочинений; «История животных» в 9 или 10 книгах (подлинность одной подлежит сомнению) — отрывок из сочинения, имевшего, по крайней мере, 50 книг; одним словом, половина, если не больше, аристотелевых сочинений, уде-

левших от гибели, дошла до нас не в полном и не в настоящем своем виде.

Поэтому несколько неудивительно, если мы должны будем и «Пиитику» Аристотеля признать отрывочным сокращением или черновым эскизом, в котором текст довольно сильно искажен<sup>35</sup>. Не будем пускаться в мелкие доказательства испорченности и неполноты текста; они встречаются на каждом шагу: грамматические ошибки, недомолвки, бессвязность в сочетании предложений попадают на каждой почти строке; беспрестанно встречаются такие места: «мы здесь должны рассмотреть четыре случая», и рассматриваются только два или три из обещанных четырех; такая критика, очень убедительная для филолога, была бы непонятна без длинных грамматических объяснений. Взглянем только на начало и конец дошедшей до нас «Пиитики» — и они уж дают возможность судить о ее полноте. В самом начале своего сочинения Аристотель говорит, что содержанием ее будут: «эпопея, трагедия, комедия, дифирамбическая поэзия, авлетика и кифаристика»<sup>36</sup> (различные роды лирической поэзии с музыкальным аккомпанементом), а в дошедшем до нас тексте говорится только о трагедии и очень мало об эпопее. Ясно, что до нас дошла только часть сочинения. И действительно, по цитатам из «Пиитики» у других писателей мы знаем, что она состояла из двух (или даже трех) книг. Ясно, что до нас дошла только часть первой книги, в извлечении ли, сделанном другими, или в набросанном начерно эскизе. Оканчивается дошедший до нас текст предложением, в котором стоит союз *μέν*, необходимо требующий соответствующего последующего предложения с союзом *δέ*. Чтоб дать понятие о необходимости этого дополнения в греческом языке и не знающим греческого языка читателям, скажем, что соответствие союзов *μέν* и *δέ* можно уподобить соответствию слов «с одной стороны», «с другой стороны», или «хотя — однако». Вообразим себе, что текст русской книги оканчивается такими словами: «вот что, с одной стороны, надобно сказать о трагедии»... не ясно ли, что текст этой книги остался без конца, и ближайшим продолжением должны были быть слова: «а с другой стороны...» Подобным образом оканчивается дошедший до нас греческий текст аристотелевой «Пиитики»<sup>\*</sup>; ясно, что здесь оканчивается только одно отделение книги, и дальше следовало другое отделение о другом роде поэзии — вероятно, о комедии.

Итак, основная мысль рассуждения г. Ордынского: «Пиитика Аристотеля дошла до нас вполне и текст ее не нуждается в исправлении», едва ли может быть признана правдоподобною, а в доказательство ее написан весь комментарий. Поэтому пользоваться им будет неудобно.

Точно так же и его перевод аристотелева текста, вероятно

<sup>\*</sup> Περὶ μέν οὖν τῆς τραγωδίας εἰρήσθη τούτα.

принес бы гораздо больше пользы, если б не отличался столь же сильным стремлением к оригинальности в языке, как отличается его комментарий стремлением к оригинальности в мнениях. Из небольших выписок, нами приведенных, читатели, конечно, заметили, что г. Ордынский перевел Аристотеля языком очень тяжелым и темным. Мы не говорим, чтоб аристотелеву «Пиитику» прочла вся русская публика, как бы ни был изящен и легок язык перевода, но все-таки она в изящном переводе нашла бы довольно много читателей; а перевод г. Ордынского едва ли привлечет многих; он испытает участь очень дельных переводов Мартынова, которые остались никем не читаны — именно по темноте и тяжеловатости языка. Зачем же г. Ордынский дал нам такой неудобочитаемый перевод, когда в том же самом рассуждении слогом своего комментария показывает он, что умеет писать языком очень понятным и довольно легким? Он говорит в предисловии, что старался перевести как можно ближе к подлиннику — прекрасно! Но, во-первых, всему есть пределы, и заботиться о буквальности перевода с ущербом ясности и правильности языка, значит вредить самой точности перевода, потому что ясное в подлиннике должно быть ясно и в переводе; иначе к чему же и перевод? Во-вторых, перевод г. Ордынского, правда, очень близкий, вовсе, однакож, не может назваться подстрочным; в нем очень часто два слова подлинника переводятся одним, одно—двумя словами, даже и там, где можно было перевести слово в слово. Не отступая от подлинника далее, нежели отступает г. Ордынский, можно было дать перевод ясный и удобочитаемый. Не слишком стеснительная близость к подлиннику, а оригинальные понятия г. Ордынского о русском слоге <являются> причиною недостатков его перевода. Он стремится к какой-то изысканной простонародности языка, умышленно не соблюдает правил языка литературного, старается не употреблять слов его, любит слова устарелые или малоупотребительные. К чему это? Пишите, как всеми принято писать; и если у вас есть живая сила простоты и народности в слоге, то она сама собою, без всякой преднамеренной погони, придаст вашему слогу простоту и народность. Всякое преднамеренное стремление к оригинальности имеет следствием вычурность; и нам кажется, что труды г. Ордынского, сохраняя все свое неотъемлемое достоинство, будут гораздо более читаемы и, следовательно, принесут гораздо более пользы, если он откажется от притязаний на оригинальность языка, решительно не нужных для ученого.

Конечно, мы высказываем эти замечания только потому, что, уважая полезную деятельность г. Ордынского, желаем его трудам приобретать больше и больше сочувствия в русской публике. Простимся же с нашим молодым ученым — конечно, не надолго — с желанием, чтоб русская литература навсегда сохранила в нем деятеля по части греческой филологии столь же добросовестного и трудолюбивого, каким был он до сих пор.