



Это цифровая копия книги, хранящейся для потомков на библиотечных полках, прежде чем ее отсканировали сотрудники компании Google в рамках проекта, цель которого - сделать книги со всего мира доступными через Интернет.

Прошло достаточно много времени для того, чтобы срок действия авторских прав на эту книгу истек, и она перешла в свободный доступ. Книга переходит в свободный доступ, если на нее не были поданы авторские права или срок действия авторских прав истек. Переход книги в свободный доступ в разных странах осуществляется по-разному. Книги, перешедшие в свободный доступ, это наш ключ к прошлому, к богатствам истории и культуры, а также к знаниям, которые часто трудно найти.

В этом файле сохранятся все пометки, примечания и другие записи, существующие в оригинальном издании, как напоминание о том долгом пути, который книга прошла от издателя до библиотеки и в конечном итоге до Вас.

### **Правила использования**

Компания Google гордится тем, что сотрудничает с библиотеками, чтобы перевести книги, перешедшие в свободный доступ, в цифровой формат и сделать их широкодоступными. Книги, перешедшие в свободный доступ, принадлежат обществу, а мы лишь хранители этого достояния. Тем не менее, эти книги достаточно дорого стоят, поэтому, чтобы и в дальнейшем предоставлять этот ресурс, мы предприняли некоторые действия, предотвращающие коммерческое использование книг, в том числе установив технические ограничения на автоматические запросы.

Мы также просим Вас о следующем.

- Не используйте файлы в коммерческих целях.  
Мы разработали программу Поиск книг Google для всех пользователей, поэтому используйте эти файлы только в личных, некоммерческих целях.
- Не отправляйте автоматические запросы.  
Не отправляйте в систему Google автоматические запросы любого вида. Если Вы занимаетесь изучением систем машинного перевода, оптического распознавания символов или других областей, где доступ к большому количеству текста может оказаться полезным, свяжитесь с нами. Для этих целей мы рекомендуем использовать материалы, перешедшие в свободный доступ.
- Не удаляйте атрибуты Google.  
В каждом файле есть "водяной знак" Google. Он позволяет пользователям узнать об этом проекте и помогает им найти дополнительные материалы при помощи программы Поиск книг Google. Не удаляйте его.
- Делайте это законно.  
Независимо от того, что Вы используете, не забудьте проверить законность своих действий, за которые Вы несете полную ответственность. Не думайте, что если книга перешла в свободный доступ в США, то ее на этом основании могут использовать читатели из других стран. Условия для перехода книги в свободный доступ в разных странах различны, поэтому нет единых правил, позволяющих определить, можно ли в определенном случае использовать определенную книгу. Не думайте, что если книга появилась в Поиске книг Google, то ее можно использовать как угодно и где угодно. Наказание за нарушение авторских прав может быть очень серьезным.

### **О программе Поиск книг Google**

Миссия Google состоит в том, чтобы организовать мировую информацию и сделать ее всесторонне доступной и полезной. Программа Поиск книг Google помогает пользователям найти книги со всего мира, а авторам и издателям - новых читателей. Полнотекстовый поиск по этой книге можно выполнить на странице <http://books.google.com/>



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



- XH 3EMX

Lit 1508.36,5

**HARVARD COLLEGE  
LIBRARY**



**PURCHASED FROM THE  
SUSAN A. E. MORSE FUND**











**ТЕОРІЯ ПОЭЗІИ**  
**ВЪ ИСТОРИЧЕСКОМЪ РАЗВИТІИ**  
**У ДРЕВНИХЪ И НОВЫХЪ НАРОДОВЪ.**

---

СОЧИНЕНІЕ,  
ПИСАННОЕ НА СТЕПЕНЬ ДОКТОРА ФИЛОСОФСКАГО  
ФАКУЛЬТЕТА ПЕРВАГО ОТДѢЛЕНІЯ,  
АДЪЮНКТОМЪ МОСКОВСКАГО УНИВЕРСИТЕТА  
СТЕПАНОМЪ ПШЕВЫРЕВЫМЪ.

---

МОСКВА.

1836.



# **ТЕОРІЯ ПОЭЗІИ**

## **ВЪ ИСТОРИЧЕСКОМЪ РАЗВИТІИ**

### **У ДРЕВНИХЪ И НОВЫХЪ НАРОДОВЪ.**

---

СОЧИНЕНІЕ,

ПИСАННОЕ НА СТЕПЕНЬ ДОКТОРА ФИЛОСОФСКОГО ФАКУЛЬТЕТА  
ПЕРВАГО ОТДѢЛЕНІЯ,

АДЪЮНКТОМЪ МОСКОВСКАГО УНИВЕРСИТЕТА

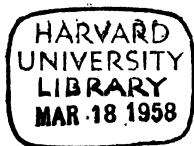
**СТЕПАНОМЪ ПЛЕВЫРЕВЫМЪ.**



**МОСКВА.**

ВЪ ТИПОГРАФІИ Н. СТЕПАНОВА.  
1836.

Lit 1508.36.5  
✓



*Morse*

**ПЕЧАТАТЬ ПОЗВОЛЯЕТСЯ**

съ тѣмъ, чтобы по оппечатаііи представлены были въ Цен-  
сурный Комитетъ три экземпляра. Москва, Декабря 2 дня 1836  
года.

Ценсоръ *М. Каченовскій.*

---

Одобрено Совѣщомъ Императорскаго Московскаго Университете-  
та.

Секретарь Совѣща *Михаилъ Назимовъ.*

---



Всѣ явленія міра человѣческаго должны были совершиться въ дѣйствіи, прежде нежели перешли въ знаніе. Человѣкъ уже спремился къ истинѣ, уже дѣйствовалъ и шворилъ изящное, прежде нежели спросилъ себя о томъ: какъ должно спрестись къ истинѣ? по какому закону дѣйствуетъ его воля? какъ является изящное въ искусствѣ?

Искусство было прежде теоріи. Не искусство было слѣдствіемъ теоріи, а теорія слѣдствіемъ искусства. Эта истина подтверждается опытами всѣхъ вѣковъ и народовъ. Міръ воспоба, древній и новыі, богатъ произведеніями Поэзіи во всѣхъ родахъ, однако мы не знаемъ его Писпики. Въ Греціи, наука Поэзіи явилась уже тогда, когда всѣ произведенія были на лицо и кругъ поэпического развития совершенно заключился. Въ новомъ мірѣ Европы, копорый принялъ въ наслѣдіе Писпику древнихъ, всѣ великія произведенія Италіи, Испаніи и Англіи явились безъ учаспія науки. Дантъ, Лопе де Вега, Калдеронъ и Шекспиръ дѣйствовали безъ теоріи. Во Франціи, теорія слишкомъ рано явившаяся, только что спѣснила художественную дѣятельность и произвела вліяніе, вредное для Словесности. Все это во первыхъ убѣждаетъ насъ въ истинѣ, нами сказанной, во вторыхъ, какъ будто говорить противъ

пой самой науки, исторію которой я намѣренъ изложить. Къ чему же, въ самомъ дѣлѣ, служитъ эта наука, когда всѣ образцы Поэзіи явились до нея и безъ малѣйшаго ея содѣйствія? Скорѣе можемъ мы заключить, что она вредна, потому что у некоторыхъ народовъ спѣснила поэтическую дѣятельность.

Да, точно, это явленіе говоритъ прошивъ догматической формы науки, прошивъ положительныхъ кодексовъ, заключающихъ въ себѣ условныя правила, спѣснительныя для искусства; но нисколько не говоритъ оно прошивъ сущности самой науки, которая заключается въ изученіи самыхъ явленій и изслѣдованіи законовъ, управляющихъ поэтическою дѣятельностью человѣка. Вопросъ о томъ, полезна ли какая нибудь наука, въ наше время существовать не можетъ. Если эта наука есть, а наука Поэзіи должна быть, потому что міръ явленій ея составляетъ такую огромную часть въ жизни человѣческой, — то она полезна и необходима: ибо врождено человѣку отдавать себѣ разумный отчетъ во всѣхъ явленіяхъ, имъ совершаемыхъ, и стараться привести ихъ къ единству закона, ими управляющаго. Безусловныя правила, предложенныя въ видѣ науки, могутъ быть вредны для искусства, какъ это и было во Франціи; но эстетическое самопознаніе человѣка никогда не можетъ быть практически вредно для искусства. Хотя вопросъ о прямой пользѣ науки для того искусства, которое служитъ ей предметомъ, долженъ быть отдѣленъ отъ вопроса о необходимости этой науки въ общей массѣ знаній человѣческихъ; но мы мо-

жемъ приведемъ въ Исторіи Словесности примѣръ разительный, которымъ вопросъ о пользѣ практической разрѣшается вмѣстѣ съ вопросомъ о необходимости. Этого примѣръ Германія. Она въ новомъ мірѣ есть создательница теоріи искусства и собою доказываетъ лучше истину, съ которой мы начали, а именно, что теорія является послѣ образцовъ искусства. Германія, заключившая собою кругъ западнаго Европейскаго образованія, олицетворяла въ себѣ эстетическое самопознаніе новой Европы, создала насущную теорію новаго искусства, къ чему напрасно стремились прочіе народы, и основала сію теорію на глубокомъ сравнительномъ изученіи образцовъ древнихъ и новыхъ. Собственная же ея художественная Словесность была уже прекраснымъ плодомъ самой науки, и практическая польза ея для искусства оправдалась блестящимъ примѣромъ. Фактъ, нами вначалѣ сказанный, обратился иначе: искусство въ Германіи было слѣдствіемъ науки, а не наука слѣдствіемъ искусства. Такъ надлежало быть въ позднѣйшемъ чело-вѣчествѣ.

Въ порядкѣ Исторіи мы пройдемъ всѣ явленія теоріи Поэзій, какія только совершались у разныхъ народовъ.

★ ★  
★

★

## ● ТЕОРІЯ ПОЕЗІИ ВЪ ДРЕВНЕЙ ЕВРОПѢ.

### I.

#### ТЕОРІЯ ПОЕЗІИ ВЪ ГРЕЦІИ.

Воспокъ въ Испоріи нашей науки не сущес-  
твуеетъ. Ни одинъ изъ народовъ, воспочныхъ не  
оставилъ намъ своей Піишки, сколько мы можемъ  
это знатъ по изслѣдованіямъ западныхъ ученыхъ.  
Причина такому явленію заключаеиъ, можеиъ  
быиъ, въ особенномъ характерѣ фанпазіи Востока,  
которая всегда любила неограниченную свободу и  
рѣшиительно господствовала надъ разумною, созна-  
тельной способностью челоиъка. Арабы въ новомъ  
мирѣ комениовали Піишпику Аришпошеля, но не  
смотря на шо, ни Піишпики Греческая, ни самыя  
произведенія Греческой Поэзіи не имѣли ни малѣй-  
шаго вліянія на Арабскую, которая сохранила во  
всей чишпости независимую свою оригинальность.

Съ Греціи собственно начинается испорія на-  
шей науки, равно какъ и испорія всего Европей-  
скаго образованія. Греки, въ древнемъ мирѣ, имѣли  
особенное призваніе для развитія искусствъ, ко-  
торыя раскрылись у нихъ блишпательно во всѣхъ  
своихъ формахъ и видахъ. Фанпазія Греческая имѣ-  
етъ шо существенное отличие отъ Воспочной, что  
она дѣйствуетъ не одиноко, не безусловно-само-  
власно, а всегда въ согласіи съ прочими способ-

носпями души человеческой, и особенно съ разумною, которая сравниваетъ и избираетъ, руководствуясь внутреннимъ чувствомъ изящнаго. Эта дружба фантазіи съ сознаниемъ положила классическій оппечатокъ на всѣхъ произведеніяхъ Греческаго искусства. Художникъ Греческій, въ самую минуту созданія, безпрестанно оппходитъ оппъ своего произведенія и оппдаетъ испытующему разуму оппчешъ въ своемъ творческомъ дѣйствіи.

Въ этомъ существенномъ характерѣ фантазіи Греческой я полагаю главную причину того, по чему именно у Грековъ должна была родиться наука о Поэзіи. Но и въ самой Греціи, спройная и правильная теорія, какъ результатъ наблюденій надъ явленіями искусства, образовалась уже тогда, какъ самая Поэзія совершила весь полный кругъ своего развитія. Греки, народъ шипическій въ оппношеніи къ искусству, представляющъ самое полное развитіе всѣхъ родовъ Поэзіи въ ихъ естественномъ порядкѣ: Эпосъ, Лиру и Драму. Полная Шипика существовала уже въ фактахъ прежде, чѣмъ явилась теорія Аристотеля, которая полношю, какъ мы увидимъ, успунитъ живой Шипикъ Греціи. Вотъ почему Исторія Поэзіи Греческой ещъ лучшее, живое олицетвореніе самой науки.

Не только теорія Аристотеля, изложенная въ догматической и правильной формѣ науки, но даже и оппрывочныя изслѣдованія Платона о прекрасномъ вообще и о Поэзіи, современны Аристофану, заключившему собою рядъ великихъ Поэтовъ и органическое развитіе Греческой Поэзіи.

Не смотря на то, видно однако, что многіе Поэты Греціи дѣйствовали съ сознаниемъ и сами были начинателями теоріи своего искусства. Извѣстно, что Софоклъ, доведшій Греческую трагедію до возможнаго совершенства, изучалъ свое искусство теоретически и написалъ сочиненіе о Хорѣ, прошивъ Эсхила и Херила, (\*) копорое къ сожалѣнію не дошло до насъ, но вѣроятно было извѣстно Аристотелю. Софоклъ спорилъ и съ соперникомъ своимъ Эврипидомъ о трагедіи (\*\*), и Аристотель приводитъ собственныя слова Софокла, что онъ самъ представлялъ людей, какими они должны быть, а Эврипидъ, какими они суть. (\*\*\*) Такъ въ Греціи самъ Поэтъ указалъ путь Философамъ въ науку своего искусства.

#### 4) Греческіе Мифы

или

#### ПОЭТИЧЕСКАЯ ПРЕЛЮДІЯ КЪ ТЕОРИИ ПОЭЗИИ.

Въ такомъ народѣ, какъ Греки, Поэзія копорыхъ обнаруживаетъ тѣсную дружбу фантазіи съ разумною способностью, не могло не родиться и прежде сознание красоты ихъ собственныхъ

(\*) Lessing's Schriften. Berlin. 1795. T. 14. Leben des Sophokles. стран. 411.

(\*\*) Тамъ же, стран. 412.

(\*\*\*) Aristotelis de Arte Poëtica. Editio Hermannii, гл. 26. стран. 72.

произведений. Наука, въ формѣ изысканія философскаго, какъ мы видимъ ее у Платона, или въ формѣ кодекса положительнѣхъ правилъ, въ формѣ техники, какъ мы видимъ ее у Аристотеля, должна была, какъ результатъ опыта, явиться въ заключеніе искусства. Но сознаніе первоначальное, не сопряженное съ яснымъ оппечомъ и убъжденіемъ, предчувствіе науки было у Грековъ едва ли не современно началу самой Поэзіи. Въ ихъ мифахъ, происхожденіе копорыхъ покрыто глубокимъ мракомъ древности, но, разумеется, должно быть приписано Поэтамъ, находимъ мы многія очевидныя, глубокія мысли о красотѣ, о Поэзіи, о связи ея съ науками и искусствами, о поэпическомъ вдохновеніи, о фантазіи, о родахъ и видахъ Поэзіи и о характерѣ каждаго. Конечно, объясняя всю Мифологію Греческую посредствомъ аллегорическихъ толкованій едва ли не есть ошибочное направленіе, которое слишкомъ ярко обнаружилось въ Символикѣ Крейцера, и нашло спротивъ гонителей въ двухъ оппрующихъ критикахъ: Фостъ и Ланге; но совершенно опвергнувъ аллегорическій способъ объясненія, особенно для некопорыхъ частныхъ мифовъ, не возможно, ибо мысль, сама собою, сильно высказывается изъ-подъ аллегорическаго покрыва. Греческая Мифологія представляетъ намъ изящное сліяніе Религіи, Науки и Поэзіи. Эпосъ, богатая символами, украшенная поэпически, сокровищница первоначальной мудрости Грековъ, содержишь въ себѣ зародыши многихъ глубокихъ мыслей, позднѣ развитыхъ философами. Искони у Грековъ было стремленіе впасть въ поэпическій образъ—мысль, еще не ясно постигнушую умомъ,

еще безопасную; их мечта была зарею истины, их Поэзія — предчувствіемъ Философіи.

Раскроемъ же нѣкоторыя Греческія мифы и постараемся въ нихъ уловить мысли, въ коихъ выражено первое предчувствіе нашей науки.

*Мифы о красотѣ.* Афродита (Venus) была символомъ красоты древняго міра. По сказанію Гезіода (Θεογονία, стр. 190—203. — Kreuzers Symbolik. 2 ч. стр. 613), она родилась изъ пѣны моря: море было колыбелью живаго органическаго міра — природы, которая олицетворяетъ красоту. По сказанію Гомера (Крейцеръ ша же стр.) (\*), Афродита именуется дочерью Зевса и Діоны, супругою Ифеста, по чему и называется Діонеей. (\*\*) Здѣсь въ самомъ началѣ находимъ мы два мнѣнія противоположныя о происхожденіи красоты, которыя, какъ мы увидимъ, искони раздѣляли теорію искусства на двѣ противоположныя системы. По мнѣнію иныхъ, красота есть сама природа живая, органическая, рожденная изъ пѣны моря; по мнѣнію другихъ, она есть дочь творящей силы, Зевеса, и супруга художника.

Эросъ (любовь) рождается отъ Афродиты и Гермеса, изобрѣшателя слова и семисprungной лиры.

(\*) Такъ въ XIV Пѣсни Илиады (стр. 193) Венера называется дочерью Діа, но въ Гимнѣ Венерѣ, приписываемомъ Гомеру (стр. 5), есть намѣкъ на то, что она родилась изъ морской пѣны.

(\*\*) Еще у древнихъ была претѣя Венера-Уранія (небесная), которая почиталась дочерью Зевса и Гармоніи (Винкельм. Т. 4. стр. 113).



(Крейцера Т. 2. стран. 217). Красота рождаетъ Любовь. Если мы можемъ всѣ впечатлѣнія изящнаго привести къ единству чувства и описюда предъзнакъ единства закона, или управляющаго, то конечно это будетъ многообъемлющее чувство Любви, въ которомъ разрѣшаются всѣ возможныя ощущенія изящнаго въ природѣ и искусствѣ.

Венера Медицейская предсавлена въ минушу своего рожденія, выходящую изъ моря. Первое выраженіе ея, сколько можемъ мы судить по движенію членовъ, есть спѣдливосп дѣвственноспи. Откуда происпекаетъ въ насъ спѣдливосп? Не отъ сознанія ли своихъ земныхъ, плѣсныхъ недоспашковъ и своего духовнаго назначенія? Это есть чувство въ высшей степени нравственное, и мы находимъ его самымъ первымъ асприбутомъ даже чувственной красоты древняго міра. И шакъ неопъемлемый признакъ изящнаго есть чувство нравственное. По этому и Музы никогда не предсавлялись съ открытою грудью, какъ Амазонки, потому что Музы спѣдливы и скромны: шакое искусство.

Сопутницами Афродитѣ даны Харисы. Гезіодъ шакъ ихъ описываетъ (Θεογονίη стр. 903,4). «Изъ-подъ рѣсницъ ихъ льется любовь успокоительная, и сладкіе взгляды мечутъ онѣ изъ-подъ бровей.» (\*) Это живописное изображеніе граціи или харисы

---

(\*) Τῶν καὶ ἀπὸ βλεφάρων ἔρος "εἰβετο δερχομένων Δυσιμελῆς, καλὸν δὲ τὸ ὅτι ὀφρύσι δερχόμενται.

по Гезіоду, есѣ лучшее ея опредѣленіе. Грація (прелесѣ, χάρις) соспоиѣ въ выраженіи. Красота можетъ быѣ въ однихъ формахъ, безъ души и выраженія, но грація быѣ безъ нихъ не можетъ. Она есѣ именно красота въ выраженіи, красота во взглядѣ по Гезіоду, которая принадлежиѣ лицу и не прекрасному. Лессингъ опредѣляетъ грацію (Lafontaine. 1805. спран. 182) красотою въ движеніи; едва ли не слѣдуетъ предпочеѣ опредѣленіе, исключающее изъ словъ Гезіода: Грація есѣ красота въ выраженіи, пѣтъ болѣе, что по Лессингову же сознанию, грація, какъ онъ ее опредѣляетъ, не столько доступна живописцу, какъ Поэту, тогда какъ на опыѣ мы видимъ прошивное.

*Мыѣ о Поэзіи.* Музы—предспавишельницы Поэзіи у Грековъ. Имя: Муза (Μοῦσα), по Эолическому и Дорическому нарѣчіямъ Моῦσα, производяѣ отъ глагола μοῦσθαι, который имѣетъ двоякое значеніе: *искать* и *изобрѣтать* (suchen, bilden und finden, 269 спран. Крейц. 3 ш.). Это ояѣ указываетъ на двоякое мнѣніе, искони существовавшее, о началѣ искусствъ и Поэзіи. Музы были дочери Зевеса и Мнемозины. Зевесъ есѣ сила пворческая, первоначальная сила жизни (\*), которая въ мірѣ произвела боговъ и людей, по вѣрованію Греческому (\*\*), а въ человѣкѣ являѣся въ видѣ фанпазіи: сны отъ

(\*) Ζεὺς (Ζηνὸς) вѣроятно отъ ζᾶω, ζῶ, ζῆν (жну, живѣ).

(\*\*) Ζεὺς — ὡς τῶν ἁνδρῶν τε θεῶν τε (Гомеръ). Зевесъ — ошеѣ боговъ и людей.

Діа, говоришь Гомеръ (\*). Зевесъ, родящій молнію въ небѣ, рѣдишь и мечу въ головѣ чловѣка. Мнемозина (*μνημοσύνη*), какъ самое слово показывается, здѣсь необходимо допуская аллегорическое толкованіе, естъ Память, хранилище всѣхъ впечатлѣній, всѣхъ пріобрѣтеній нашей жизни. Самая Мнемозина естъ дочь Земли и Урана (Неба, Теогонія стр. 135). Въ самомъ дѣлѣ, въ чловѣческой памяти естъ вещеспвенное, земное, матеріаль, то, что мы помнимъ, и естъ небесное: эпа внезапная искра, кошорая вдругъ рождаетъ въ насъ воспоминаніе о предметѣ, ни сколько не испекающее изъ предшеспвующей мысли.—И такъ Поэзіа, кошорую олицеспворяють Музы, естъ дочь Зевеса, способностями шворческой, и Памяти, способностями всевоспріемлющей, матеріальной. Въ эпомъ мнѣ находимъ мы самое полное опредѣленіе Поэзіи, примиряющее двѣ прошивныя сиспемы Идеалисповъ и Реалисповъ, кошорыхъ безконечную распрю предспавишь намъ исторія нашей науки.

Гермесъ, сынъ Маи, избрвалъ слово и семиспрунную лиру. Не значишь ли эпо, что явленіе Поэзіи и Музыки современно началу языка?

Связь Поэзіи съ науками выражается также многими мифами. Аполлонъ Мусагенъ, богъ свѣта физическаго и нравспвеннаго, предводитъ хоромъ Музъ

---

(\*) Ил. I н. стр. 65. (*καὶ γὰρ τ' ὄναρ ἔκ Διὸς ἔσται*: чловѣку и сны опъ Зевеса. Гядичъ.—Ил. II. стр. 26. Сонъ, посланный къ Агамемнону опъ Діа, говоришь ему: *Διὸς δὲ τοι ἄγγελός ἐμι*: тебѣ я Кроніона вѣспникъ.

и выражаешь шѣмъ дружбу Поэзіи со всеми прочими спрежленіями ума человеческого. Въ число Музъ, представившельницъ разныхъ родовъ Поэзіи, приняты и Музы наукъ: Аспрономія (Уранія) и Испорія (Кліо). По свидѣтельству Павзанія, древнѣйшее поклоненіе Музамъ началось въ Беотіи; — тогда ихъ было только три: *Μελέτη* (*studium*), ученіе, *Μνήμη*, память, и *Ἀοιδή*, пѣсня. Этимъ миеомъ выражаешь та же мысль о первоначальной связи Поэзіи съ Науками. Поэтическое вдохновеніе олицетворено въ образъ крылатого коня Пегаса, которьй представляеть высшій полетъ человеческого духа въ созданіяхъ поэтическихъ. Эпосъ конь родился опъ крови Медусы въ то время, когда Персей опсѣкъ ей голову. Имя Медусы происходитъ опъ *μέδω* (пишаю заботу, пекусь и власпвую), и сходнаго съ нимъ *μήδομαι*, умышляю. Миеъ о происхожденіи Пегаса опъ крови убитой Медусы не естъ ли выраженіе той мысли, что вдохновеніе свободно, что для рожденія его въ насъ пошребно умерщвленіе всякой жипейской заботы, всякаго земнаго умысла, которьй олицетворяешь головою мрачной Медусы? (\*)

Характеръ фашиазіи Греческой, не одинокой, не исключительной, но любящей жипъ въ согласіи съ другими душевными способностями человека, выражаешь весьма ясно въ нѣкоторыхъ миеахъ. Паллада-Аѣина, бо-

---

(\*) Не имѣешь ли это отношенія къ стиху Гезіода объ Музахъ: *ἔν στήθεσσι νῆα κρηδεῖα, θυμὸν ἔχονσας* (въ груди имѣющихъ духъ беззаботный)?

гиня мысли, носящая на щиптѣ своемъ голову Меду-сы, надѣваетъ узду на Пегаса, смиряетъ независи-мость вдохновенія (Крейцеръ, Т. III, стр. 287). На Олимпѣ, въ сосѣдствѣ оптѣ Музъ (Θεογονία, стр. 62 и далѣе), обитають Харипы, и одна изъ эпихъ Хариптѣ носитъ имя Эвфросины (Благоразуміе, *εὐφροσύνη*). — Всѣ эптѣ мысли объ опношеніи фан-пазіи къ прочимъ способностямъ человека выраже-ны поэпическою карпивною въ слѣдующемъ мѣстѣ Гомерова Гимна Аполлону, гдѣ изображаема апо-еоза Поэзіи въ лицѣ самага Аполлона, поржѣшвен-ное шесшвіе бога пѣсень на небо (стр. 186—206):

«Аполлонъ, играя на лирѣ, восходитъ оптѣ земли къ Олимпу, какъ мысль, въ черпогъ Діа, въ собраніе боговъ: ибо и боги безсмертные прилагають заботу о киварѣ и пѣсни. И Музы всѣ опвѣчаютъ ему прекраснымъ гласомъ, и поють безсмертные дары боговъ, и скорби людей, посланныя имъ свыше.... За Музами слѣдуютъ Харипы благовласыя, Горы благоразумныя, Гармонія, Геба, дочь Діа Афродипа, и всѣ онѣ пляшутъ, спле-таясь руками.... Діана спрѣломешательница поетъ вмѣстѣ съ ними.... Арей и Аргоубійца предаются играмъ.... Фивъ-Аполлонъ, звуча на киварѣ, восходитъ высоко и прекрасно, и блескъ сіяетъ кругомъ, лучи льются оптѣ ногъ и оптѣ благошвеннаго хипона. И ве-ликимъ духомъ своимъ радуются златошкдсая Лапона и многотумный Зевсъ, взирая на милаго сына, играющаго съ безсмертными богами.»

Назначеніе каждой Музы и апприбушы, данные имъ художниками, указываютъ на мысли древнихъ о родахъ и видахъ Поэзіи и характерѣ каждаго изъ нихъ. Первоначально, до Гезіода, Музъ было только три, какъ сказано выше. Но въ Θεογονіи, кошорая

представляешъ, по мнѣнію ученыхъ (Крейцера, Фосса и Ланге), полную систему Греческаго богочначія, мы находимъ имена уже всѣхъ девяти Музъ (\*). Чтѣ касается до назначенія каждой Музы изображаешъ извѣстный видъ Поэзіи и до ашприбушовъ, данныхъ имъ согласно съ эпимъ назначеніемъ, все это конечно принадлежишъ уже къ числу позднѣйшихъ мифовъ Греческихъ, попому чтѣ при Гезіодѣ не были еще извѣсны многіе роды Поэзіи. На карпинѣ Геркуланума, какъ извѣстно, изображены Музы съ ихъ ашприбушами и показано назначеніе каждой. (Крейцеръ. Т. 3. стран. 289, *Pitture d'Ercolano. Tom. II. tav. 2—9*). Кромѣ того въ Вашиканѣ находимъ мы полное изваянное ихъ собраніе съ обыкновенными ихъ ашприбушами, подѣ предводителъствомъ Аполлона Киварида или Мусарепа (*Il Vaticano. Sala delle Muse*).

Вникнемъ въ значеніе и ашприбушы каждой Музы: мы опкроемъ здѣсь глубокія мысли о разныхъ родахъ Поэзіи.

Кліо и Уранія, Исторія и Аспрономія, приняшы въ число Музъ: первая, какъ хранишельница матеріаловъ Поэзіи, вшорая, какъ Муза неба, опкуда первое начало самаго искусства. Кліо предсначавляешъ земное, Уранія небесное досшояніе этого міра идеальнаго. Кліо шолько до половины опкрываетъ свой

---

(\*) Стп. 77,8 и 9. Κλειώ τ', Ἐντέρων τε, Θάλασσά τε, Μελπομένη τε,  
 Τερψιχόρῃ τ', Ερατώ τε, Πολυμνία τ',  
 Οὐρανίῃ τε,  
 Καλλιόπῃ 8'.

свинокъ: не значить ли это, что не вся Исторія принимается въ міръ Поэзіи? (\*) Уранія держитъ въ лѣвой рукѣ шаръ, въ правой жезлъ, копорымъ указываетъ на шаръ. Шаръ есть символъ неба, копорое доступно Поэзіи.

Калліона назначена въ Музы Эпоса. Поэты или художники, давшіе ей такое назначеніе, вѣроятно послѣдовали мнѣнію самаго Гезіода, копорый поставилъ ее выше другихъ Музъ:

Καλλιότῃ δ'. Ἦ δὲ πρῶτερος ἅτῃ ἐστὶν Ἀσπασέων  
 Ἦ γὰρ καὶ βασιλεύσῃ αἶμ' αἰδοίοντο ὅτῃ δέϊ (\*\*).

Въ рукахъ ея свернушая харіиа прошедшаго: Эпосъ ошгадываетъ событія Исторіи.— Мельпомена, покрывшая, держитъ прагическую маску и опирается правою рукою на булаву. Вопъ полная плафическая характеристика древней Трагедіи: булава означаетъ силу человѣческаго бореія, прагическая маска выражаетъ спраданіе, покровенность пайившвенную судьбу, идею рока: всѣ спихи древней Трагедіи.— Талія своимъ посохомъ доноситъ о сельскомъ своемъ происхожденіи, а комическою маскою указываетъ на веселую спорону человѣческой жизни.— Прочія чепыре Музы посвящены разнымъ видамъ Лирической Поэзіи: по чему это?—вѣроятно пошому, что Лирика разнообразіе въ формахъ своихъ тѣмъ прочіе роды. Разносп музыкальныхъ орудій, копорыя даны эпимъ Музамъ, указываетъ на различіе формъ и музыкаль-

(\*) Эта мысль позднѣе развитъ у Аристотеля.

(\*\*) Сп. 79, 80. «Калліона, превосходнѣйшая изъ всѣхъ, пошому что она властвуетъ и надъ почтенными царями.»

ныхъ размѣровъ Лирики. Эвтерпа держитъ иногда одну, иногда двѣ флейты; Эрато бьетъ плектромъ по лирѣ девятиструнной; Терпсихора играетъ перстами по лирѣ семиструнной и игру свою сопровождаетъ пляскою. Греческая Лирика, какъ извѣстно, соединяла въ себѣ при искусствѣ: Поэзію, Музыку и Пляску. Наконецъ, настоящая предсавительница Лирики, Муза возвышенной Лирической Поэзіи, какъ самое имя ея показываетъ, Полигимнія представляется въ положеніи размышляющемъ и кладетъ на уста указательный палецъ правой руки. Такимъ положеніемъ глубоко выражается главный характеръ Лирики: сосредоточенность въ своихъ думѣхъ; говоря Нѣмецкимъ словомъ, субъективность Лирической Поэзіи.

Такъ, въ поэтическихъ мифахъ Греціи и художественныхъ олицетвореніяхъ, находимъ мы уже предчувствіе нашей науки, зародыши нѣкоторыхъ основныхъ ея мыслей. Эту поэтическую галерею мифовъ, сполнъ знаменательныхъ, мы заключимъ первымъ сказаніемъ о Поэзіи самаго Поэта, котораго, какъ видно вообще изъ дидактическаго его характера, отдавалъ самъ себѣ отчетъ въ своемъ искусствѣ и оставилъ намъ свои о немъ размышленія. Эпосъ Поэтъ—Гезіодъ: вошъ мѣсто изъ его Теогоніи (сп. 24—105), въ которомъ мы находимъ поэтически выраженные мысли о существѣ Поэзіи, о вдохновеніи, о предметахъ эпического искусства, о постепенномъ развитіи, о дѣйствіи его на общество. Комментарій къ эпосу опривку представляетъ миніатюрную Пинтику и доказываетъ намъ, что Греки съ самыхъ раннихъ временъ размышляли о



номъ искусствѣ, котораго были первыми жрецами въ Европѣ.

Такое-то слово сказали мнѣ богини, Музы Олимпійскія, дочери Діа Эгіоха.... «Мы умѣемъ говоришь многое «живое, похожее на испину; мы умѣемъ, если пожелаемъ, говоришь и самую испину.» (\*) Такъ сказали сладкорѣчивыя дочери великаго Діа и дали мнѣ вмѣсто посяха свѣжую вѣпшь зеленого лавра, чудную, и *однули въ меня пѣснь божественную* (\*\*), да славлю я *будущее и бывшее* (\*\*\*), и велѣли мнѣ пѣть родъ блаженныхъ вселасущихъ, воспѣвая самихъ Музъ и въ началѣ и подѣ конецъ моихъ пѣсень....

«И шакъ, начнемъ же онѣ Музъ: онѣ на Олимпѣ увеселяющъ пѣснями великій умъ ошца Діа, говоря обо всемъ, *что есть, что будетъ и что было* (\*\*\*\*) и *сливая свои голоса во едино* (\*\*\*\*\*). И сладкая, неиспошима

(\*) Въ эпикхъ словахъ заключается опредѣленіе Поэзіи, какъ сліянія испины съ вымысломъ, жизни дѣйствительной съ мечпательною.

(\*\*) Вдохновеніе свѣпше исходитъ отъ Музъ, безъ сознанія человѣческаго: слово *ἐνθεονόου* (вдохнулі) здѣсь весьма сильно выражаетъ сію мысль.

(\*\*\*) *Будущее и прошедшее* — вошъ два исключительные машеріяла человѣческой Поэзіи по Гезіоду: наспопщее слишкомъ обыкновенное не можетъ быть предметомъ идеальной Поэзіи.

(\*\*\*\*) Замѣчательно, что Поэзіа боговъ, Поэзіа Олимпа, кроме будущаго и прошедшаго, объемлетъ и наспопщее, пошому что у боговъ самая жизнь ешъ блаженство, Поэзіа. Не даромъ же Гезіодъ не включилъ наспопщаго въ число предметовъ своей Поэзіи. Эта мысль послужила для Бушперска основаніемъ раздѣленію Поэзіи на три главныя рода; но въ примѣненіи, которое онѣ сдѣлалъ, она явилась ошибочною, тогда какъ у Гезіода она совершенно правильна.

(\*\*\*\*\*) Эти голоса, сливаемые во едино, указываютъ на общее единство между родами Поэзіи.

пѣснь печетъ изъ устъ ихъ, — и улыбаются чертоги Зевеса широкошумнаго, слушая нѣжно-люющійся голосъ, и опивчающе главы снѣжнаго Олимпа, дома безсмертныхъ (\*). Онѣ же, неумолчнымъ гласомъ, прославляютъ во *первыхъ священнѣйшій родъ боговъ*, и сначала поютъ шѣхъ, коихъ произвели Земля и Уранъ широкій, и шѣхъ, кои произошли отъ нихъ, боги — дарители благъ; во *вторыхъ, Зевеса, отца боговъ и людей*, славя отъ начала до конца пѣсни, какъ онъ могуще всѣхъ боговъ и какъ великъ своею власнѣю. *Потомъ* уже поютъ *родъ человѣковъ* и исполиновъ силы (\*\*), и увеселяютъ на Олимпѣ умъ Діа, Музы Олимпійскія, дочери Діа Эгіоха, коихъ въ Піеріи родила опцу Кронида. Мнемозина, владычица нивъ Элевѣира: опраду въ бѣдахъ, облегченіе въ печаляхъ. Девять крашъ соединилася съ нею благоговѣшнѣйшій Зевесъ, вдали отъ безсмертныхъ восходя на святое ложе. Когда же годъ, печеніемъ часовъ, дней и мѣсяцевъ, исполнился, Мнемозина родила девять дочерей, *согласныхъ мыслию* (\*\*\*), у коихъ *пѣснь всегда на утѣ, а въ груди сердце беззаботное* (\*\*\*\*). Близко онѣ къ самой вершинѣ снѣжнаго Олимпа; тамъ водятъ свѣтлыя хоры, тамъ имѣютъ дома прекрасныя, въ сосѣдствѣ ихъ обитаютъ Харицы и Желаніе.... И запѣвами гласомъ прекраснымъ, Музы доспигли безсмертною пѣснью до Олимпа, и опивчала на эпи звуки черная Земля, и слышенъ былъ на ней ладный звукъ отъ спопъ ихъ, когда восхо-

---

(\*) Высшее наслажденіе боговъ на небѣ — Поезія.

(\*\*) Въ этихъ словахъ изложена вкратцѣ вся Исторія Поезіи языческой, которая начала отъ боговъ спихійныхъ, перешла къ богамъ человѣческимъ и наконецъ къ самимъ чело-  
вѣкамъ.

(\*\*\*) Музы названы согласными мыслию (*ὁμόφρονες*): новѣйшій намѣкъ на единство всѣхъ родовъ Поезіи.

(\*\*\*\*) Прекрасно одною чертою означенъ характеръ Поезта. См. выше, стран. 12.

дали онѣ къ опшцу своему (\*), который царствуетъ на Олимпѣ, имѣя въ десницѣ громъ и горящую молнію....

«Девять дочерей родилось опшъ Діа великаго: Кліо, Эвмерпа, Фалія, Мелпомена, Терпсихора, Эрато, Полигимнія, Уранія, Калліона (\*\*): сія послѣдняя выше сестръ своихъ: она властвуетъ и надъ царями славными. Кого поцпущъ дочери великаго Діа, на кого изъ царей богорожденныхъ взглянушъ привѣтно, — шому языкъ обольющъ сладкою росою, у шого изъ усшъ слова шепущъ медомъ.... и народы всѣ на него шмошряшъ, когда по законамъ изрекаешъ онъ судъ; говоря швердо, онъ умѣешъ разумно и скоро прекрашшъ великую распрю (\*\*\*)». Когда же входшъ онъ въ городъ, какъ бога чшущъ его чешью пріятною, и онъ первый въ сонмѣ. Таковъ священный даръ опшъ Музъ челошѣкамъ: ибо онъ Музъ и далекаго мешашеля Аполлона люди на землѣ бывающъ пѣвцами и музыканшми, опшъ Діа же — царямъ. Блаженъ шопшъ, кого Музы любштъ: сладкая рѣчь печешъ изъ усшъ его. Если кшо чувствуешъ скорбь, свѣжую рану сердца, и сидшъ съ своею горькою думою, а пѣвецъ, служшпель Музъ, запоешъ о славѣ первыхъ челошѣковъ и блаженныхъ боговъ, на Олимпѣ живущихъ, — въ шопшъ же мнгъ забываешъ несчастный горе и не помншъ ни одной заботы: шакъ скоро даръ боговъ измѣншъ его (\*\*\*\*). Привѣтъ же мой вамъ, дочери Діа! Даше мнгъ сладкую пѣсню!»

(\*) Превосходно изобразилъ Поешъ апошезу Поешн, шесшые Музъ на Олимпѣ. Пѣснн начинаешъ въ свѣтломъ небѣ, опдаешъ на черной землѣ.

(\*\*) Въ чшсѣ и шменахъ Музъ видно начало раздѣленія Поешн на роды.

(\*\*\*) Дѣштые Поешн и дара слова на землѣ, въ гражданскомъ общешствѣ: мысль о краснорѣчш.

(\*\*\*\*) Блгта Поешн въ чешной жизни челошѣка.

2) УЧЕНІЕ ПЛАТОНА О ПРЕКРАСНОМЪ И ПОЭЗИИ,  
ИЗВЛЕЧЕННОЕ ИЗЪ ЕГО СОЧИНЕНІЙ.

Опѣ поэтическихъ и знаменательныхъ мифовъ Греціи, въ которыхъ мы видѣли одно темное предчувствіе нашей науки, мы перейдемъ къ изысканіямъ философовъ, гдѣ усмотримъ уже ясное сознаніе искусства и красоты. Приступая къ этому, мы должны замѣтить, что общій характеръ всѣхъ теорій Поэзіи съ самаго ихъ начала, приводится къ двумъ противоположнымъ способамъ воззрѣнія, которые соотносѣваются двумъ системамъ Философіи, истинно существовавшимъ: системѣ Идеализмовъ и Реализмовъ. Тайна сей первоначальной двойственности Философіи заключается въ двойственномъ существѣ самаго человѣка, созданнаго изъ духа и плѣта. Платонъ, творецъ системы идей врожденныхъ, и Аристотель, защитникъ идей приобретаемыхъ, будутъ всегдашнимъ символомъ Философіи: это духъ ея и плѣто. Великая распря возгорается во всѣхъ отрасляхъ знаній человѣческихъ: она опразилась и въ нашей наукѣ, съ самаго ея начала. Зародились двухъ ученій о началѣ прекраснаго и Поэзіи мы видѣли даже въ Греческихъ мифахъ. Ярче является эта противоположность въ теоріяхъ, принадлежащихъ двумъ главнымъ представителямъ Греческой философіи: Платону и Аристотелю. Скажемъ заранѣе, что каждое изъ сихъ ученій, не смотря на ихъ совершенную противоположность, имѣетъ свою опносительную справедливость и пользу: тайна сему въ томъ, что самое искусство, какъ и человѣкъ, имѣетъ двѣ стороны: духовную и матеріальную. Совершенствомъ теоріи

будетъ миръ обѣихъ ученій, дружба Платона и Аристотеля. Подробное изслѣдованіе теорій уяснитъ намъ эпъ мысли.

Первый изъ Грековъ, который философски разсуждалъ о прекрасномъ, объ искусствѣ и Поэзіи и котораго сочиненія дошли до насъ, былъ Платонъ. У него вопросы объ эпическихъ предметахъ предлагаются и рѣшаются философскимъ способомъ. Но весьма замѣчательно, что шопъ, который прежде всѣхъ изслѣдовалъ сіи вопросы и оспавилъ намъ о нихъ мысли глубокія, до сихъ поръ насъ изумляющія и служащія основаніемъ многимъ новымъ системамъ, самъ не поспроилъ полной науки и не предложилъ никакихъ правилъ для Поэзіи. Этимъ опличается теорія Платона отъ теоріи Аристотеля, которая имѣетъ форму догматическаго кодекса непреложныхъ правилъ. Платонъ не заботился о правилахъ, о кодексѣ для искусства: онъ самъ говоритъ въ своемъ Федрѣ: «кто думаетъ заключить въ своихъ сочиненіяхъ ученіе объ искусствѣ и воображаетъ, что буквы намъ могутъ передать что нибудь ясное и вѣрное, шопъ въ заблужденіи.» Платонъ болѣе вникалъ въ искусство психологически, искалъ начала ему въ душѣ человѣческой, и не столько заботился о внѣшнихъ формахъ его проявленія. Теорія его разбросана по всѣмъ его сочиненіямъ: разсодическій характеръ ея особенно затрудняетъ насъ въ ея изученіи. Надобно собрать изъ всѣхъ сочиненій Платона эпіотрывки, привеспи ихъ въ порядокъ и соспавить изъ нихъ одно цѣлое, которое, какъ мы увидимъ, существуетъ, не смотря на наружный отрывочный характеръ ученія.

Опредѣлимъ время существованія философа (который первый, сколько намъ извѣстно, задалъ вопросы объ изящномъ и Поэзiи), относительно къ самому развитiю этого искусства въ Греціи. Платонъ, ученикъ Сократа и основатель Академіи, родился за 430 лѣтъ до Р. Х., умеръ за 347 лѣтъ: жилъ 83 года. Софокль, первенствующій изъ Греческихъ трагиковъ, родился за 498 лѣтъ, умеръ за 406 лѣтъ до Р. Х. Эврипидъ, склонившій Греческую драму къ упадку, родился за 480 лѣтъ до Р. Х., а умеръ въ томъ же году, какъ и Софокль. Слѣдовательно, Софоклу, жившему 92 года, было 68 лѣтъ, когда родился Платонъ, а Платону 24 года во время кончины Софокла и Эврипида. Аристофанъ умеръ послѣ 386 года до Р. Х. (годъ его смерти утвердительно не извѣстенъ); если положить въ 390 году, то Платону было въ то время 40 лѣтъ. Слѣд. при Платонѣ, Аристофанъ, заключившій Поэзіи Греческой, былъ представителемъ сего искусства, — и Греческая Поэзія совершила весь кругъ своего развитiя, когда явилось философское ученіе Платона о Поэзiи.

Сначала философъ былъ самъ Поэтомъ, но узнавъ Сократа, измѣнилъ Поэзіи и посвятилъ себя Философіи. Не смотря на то, онъ продолжалъ любить сіе искусство, и въ саду своемъ, въ Академіи (эпо имя оспалось и за его школою), посвятилъ храмъ Музамъ, подъ покровомъ которыхъ создалъ новую Философію. Лонгинъ замѣчаетъ, что Платонъ изучалъ Гомера болѣе другихъ Поэтовъ и ему всѣмъ обязанъ. Слѣды любимыхъ занятій отражаются на сочиненіяхъ Платона. Не даромъ Греки утверждали, что еслибы Юпитеръ захошѣлъ говорить по Гречески, то употребилъ бы языкъ Платона. Не даромъ Аристофель ошъзывается о его слогѣ, что онъ занимаетъ средину между стихами и прозою. Самая форма діалоговъ Платона, дра-

математическая, живая, и обильная мысль, въ которыхъ онъ любилъ поэтически, по обычаю своего народа, облачать глубокія мысли, показываютъ ясно, что Философъ съ любовью занимался Поэзіею и въ изложеніи своихъ думъ не пренебрегалъ красотою формъ ея. Эпою первоначальною любовью къ Поэзіи, теплою первыхъ впечатлѣній, отличается ученіе Платона отъ сухой и догматической теоріи Аристотеля.

За исключеніемъ сочиненій о Республикѣ и о Законахъ, дошло до насъ 35 діалоговъ Платона (\*) — и изъ нихъ только три разговора касаются прекраснаго и Поэзіи: 1) *Гиппій большой*, 2) *Федръ* и 3) *Ионъ* (\*\*). Всѣ три разговора, въ томъ порядкѣ какъ я ихъ предлагаю, представляютъ одно цѣлое и правильную послѣдовательность изложенія. Къ нимъ должно еще присоединить нѣкоторыя опривки изъ сочиненія о Республикѣ (книга III и X), въ которыхъ разрѣшается вопросъ объ отношеніи Поэзіи къ гражданскому обществу.

Въ Гиппій большомъ, посредствомъ логическаго оповлеченія опредѣляется идея прекраснаго отъ всѣхъ

(\*) Сверхъ того осталось еще 8 діалоговъ, которые вѣтми Грамматики опираются какъ не принадлежащіе Платону.

(\*\*) Аспъ опровергаетъ достоверность Гиппія и Иона, въ своемъ сочиненіи: *Platon's Leben und Schriften* (справ. 457—469). Но скептицизмъ Аспа, простиравшій до крайности и презирающій даже свидѣтельство Аристотеля, не нашелъ послѣдователей. Тиртъ и Зохеръ возспали противъ Аспа. Электикъ Шель, принадлежащій всегда ко мнѣнію большинства, также ему противорѣчитъ, считая доводы его слабыми и приписывая мнѣніе его вліянію собственной философской системы Аспа. (*Hist. de la littér. Grecque*. T. II. 1824. справ. 377—379). Гиппій и Ионъ своимъ изложеніемъ совершенно сходны съ лучшими разговорами Платона.

идей съ нею смежныхъ, говорилися о томъ, что прекрасное не есть. Въ Федръ положительно выводился идея прекраснаго изъ началъ умозрительныхъ и опредѣляется сама въ себѣ. Наконецъ, въ препрѣемъ разговоръ говорилися объ источникъ Поэзіи и о дѣйствіи ея на душу. Подробное изложеніе означенныхъ разговоровъ вмѣстѣ съ все ученіе Платона, касающееся нашего предмета.

Разговаривающіе въ Гиппій — Сократъ и Софистъ Гиппій, котораго Сократъ осмѣиваетъ. Платонъ и учитель его должны были начать съ прошиводѣйствій лжеученіямъ Софистовъ, съ опроверженія ихъ мнѣній. Они принуждены были на нихъ нападать ихъ же оружіемъ, злоупотребленіемъ Діалектики, для того, чтобы приводить ихъ къ нелѣпости. Этому разговоръ отзывается въ иныхъ мѣстахъ такою діалектикой, и вообще исполненъ превосходной Сократовой ироніи. Гиппій въ Лакедемонѣ читалъ гражданамъ свое сочиненіе объ изящныхъ упражненіяхъ. По этому случаю, Сократъ, какъ будто отъ другаго, предлагаетъ Гиппію вопросъ о томъ: что есть изящное само въ себѣ? — «Люди бываютъ справедливы, пошому что есть справедливосшь? Люди мудры, пошому что есть мудросшь? Предметы должны быть прекрасны, пошому что есть красота? И такъ красота должна быть чѣмъ нибудь особеннымъ, самоспопятельнымъ? Въ чемъ же она состоишь?» — Такимъ образомъ Платонъ сначала опшвляетъ идею прекраснаго отъ прекрасныхъ предметовъ и задаетъ вопросъ: опредѣлишь сію идею въ самой себѣ.

Хотя Сократъ хорошо предупредилъ Софиста, что вопросъ состоишь не въ томъ что прекрасно, а что есть прекрасное само въ себѣ, (\*) — не смолря на то

(\*) ἡ εἰσαγγελία γὰρ σε οὐ τι ἔστι καλόν, ἀλλ' οὐ τι ἔστι τὸ καλόν.



уверливый Гиппій начинаеѣтъ съ проstonароднаго опредѣленія прекраснаго какимъ нибудь прекраснымъ предметомъ. Онъ говоритъ: прекрасное, напрымѣръ, есѣтъ прекрасная дѣва. Сократъ доказываетъ ему, что могутъ быть прекрасны кобыла, горшокъ и ш. д. Гиппій возражаетъ: какая же можетъ быть красота въ горшкѣ? Сократъ ошвѣчаетъ, что конечно въ сравненіи съ прекрасною дѣвою горшокъ не прекрасенъ, но онъ можетъ имѣть свою опносительную красоту; что такимъ образомъ и прекрасная дѣва и прекрасный родъ людей сравнительно съ прекрасѣйшимъ родомъ боговъ не будутъ прекрасны; что, другими словами, прекрасное полагать въ частныхъ предметахъ невозможно; что та красота самосуца, отъ которой все въ мѣръ получаетъ свое украшеніе и сообщаясь съ идеаломъ своимъ, являеѣтся прекраснымъ, не можетъ быть ни дѣвою, ни конемъ, ни лирою и ш. д. — Этимъ глубокимъ и остроумнымъ изслѣдованіемъ опвлекается идея красоты отъ прекрасныхъ предметовъ.

Уверливый Гиппій, чтобы только опдѣлаться отъ докучливыхъ вопросовъ Сократа, говоритъ:

Если подъ прекраснымъ разумѣть то, что даетъ красоту другимъ предметамъ, то это конечно будетъ золото, украшающее всѣ вещи. Сократъ возражаетъ, что Фидіасъ сдѣлалъ глаза, лицо, ноги и руки Минервы не изъ золота, а изъ слоновой кости. — Гиппій: Но и слоновая кость прекрасна. — Сократъ: Однако зрачки въ глазахъ спашуи изъ мрамора. — Г: Поэтому что мраморъ для нихъ приличнѣе. — И пакъ, если принявъ въ разсчеѣтъ при красотѣ приличіе, то въ иныхъ случаяхъ ложка изъ фиговаго дерева будетъ приличнѣе золоѣю: по этому фиговое дерево прекраснѣе золота.

Гиппій предлагаетъ другое проstonародное опредѣленіе: «Ничто не можетъ быть прекраснѣе, говоритъ онъ,

во всё время, для всех людей, как и мы богачи, во, наслаждались здоровьем, пользовались уважением Греков, достигли до славы и почести сгоревши своих родителей, в свою очередь погребены были дѣтьми своими.» Сократъ осмѣиваетъ эгоизмъ ошвѣтъ, какъ совершенно не идущій къ дѣлу: опредѣляетъ прекрасное въ самомъ себѣ такъ, чтобы оно относилось ко всякому прекрасному предмету. Кромѣ этого доказываетъ ему, что были герои, для которыхъ прекрасно было умереть рано, напр. Ахиллъ, что для боговъ, не умирающихъ никогда, такая красота не будетъ возможна.

Отъ просонародныхъ опредѣленій прекраснаго Сократъ восходитъ къ опредѣленіямъ философскимъ и самъ предлагаетъ Гиппю ошвѣтъ, исшедшій изъ предыдущихъ разсужденій. Положимъ, что прекрасное въ приличномъ.

Но посредствомъ приличнаго предмета кажутся прекраснѣе, нежели они суть, слѣд. приличное не есть еще прекрасное, посредствомъ котораго предметы должны не казаться, а быть дѣйствительно прекрасными. Приличное придаетъ только видъ красоты, а не самую красоту, такъ напр. одежда въ человѣкѣ. *Слѣд. прекрасное не есть приличное.*

Положимъ, что прекрасное въ полезномъ. Что разумѣемъ мы подъ именемъ полезнаго? годное, способное, такъ напр. шѣдо способное къ борьбѣ и бѣгу. Ту вещь называемъ мы полезною, которая въ состояніи исполнить то, къ чему имѣетъ способность. По этому способность будетъ прекрасное, неспособность—дурное. Но способность дѣлать зло есть также способность, однако зло не можетъ быть прекрасно. И такъ, прибавимъ: красота есть способность дѣлать доброе. Но причина не можетъ быть слѣдствиемъ, производящее не можетъ быть производимымъ,

шакъ какъ отецъ сыномъ, и на оборотъ, — слѣд. прекрасное не можетъ быть добрымъ и доброе прекраснымъ. Слѣдствіе нецѣло.

И шакъ, *прекрасное не заключается въ полезномъ.*

Наконецъ разговаривающіе соглашаются заключить прекрасное въ пріятномъ, которое мы получаемъ черезъ слухъ и зрѣніе. Сократъ, разными діалектическими хитросліями, употребляя оружіе самыхъ же Сократовъ, доказываетъ, что *прекрасное не можетъ быть въ пріятномъ, проходящемъ черезъ слухъ и зрѣніе.*

Не опредѣливъ красоты, Сократъ заключаетъ пословицею: «о прекрасномъ говоришь шрудно (χαλῶτα τὰ καλὰ).»

Изъ подробнаго изложенія этого разговора шеперь ясно, что разумѣли мы подъ именемъ логическаго отвлеченія, которымъ Платонъ опредѣляетъ идею прекраснаго отъ другихъ идей съ нею смежныхъ, другими словами, отрицательно опредѣляетъ прекрасное. Сей образцовый способъ изслѣдованія намъ можетъ поручиться въ томъ, что разговоръ принадлежитъ Платону. Первый фактъ въ исторіи нашей науки указываетъ намъ самимъ на томъ путь, которому мы сами должны бы слѣдовать, если бы вознамѣрились сстроить науку. Въ Эстетикѣ, отъ которой наука о Поэзіи принимаетъ свое начало, разрѣшеніе перваго вопроса, именно объ идеѣ прекраснаго, должно начинаться съ логическаго отвлеченія сей идеи отъ предметовъ прекрасныхъ и отъ идей съ нею смежныхъ (\*). Прежде чѣмъ опредѣ-

(\*) Замѣчательно, что Бутервекъ въ своей Эстетикѣ началъ съ того же логическаго отвлеченія, при опредѣленіи *эстетическаго* интереса или художественной идеи. Вначалѣ онъ отвлекаетъ ее отъ религіозной, философской и нравственной.

лишь: что есть изящное само в себя? слѣдуетъ оплечь его опъ всего того, съ чѣмъ оно смѣшивается,—опредѣлить его отрицательно. Такъ и началъ Платонъ въ первомъ Гиппій. Вопъ почему я думаю, что эпопъ разговоръ въ порядкѣ самаго мышленія долженъ былъ предшествовать Федру.

Вопросъ, на которомъ остановился Гиппій, п. е. изложительное опредѣленіе прекраснаго, разрывающа-ся въ Федръ. Замѣчательно, что здѣсь употребленъ уже совершенно другой способъ доказательства, синтетическій, умозрительный, а не аналитическій, какъ въ предыдущемъ разговорѣ. Самая наружная форма изложенія измѣняется: здѣсь находимъ уже не живое діалектическое преніе, не сократическій способъ вопросовъ, но напрошивъ того: способъ утверждающій.

Сократъ говоритъ непрерывно: таковъ наружный характеръ разговора, соотвѣствующій его внутренней цѣли.

Разговариваютъ Сократъ и Федръ. Сократъ въ палинодіи Эросу (Любви) излагаетъ Федру, вдохновенною импровизаціей, свое ученіе о душѣ, о первобытномъ ея существованіи вмѣстѣ съ богами, о переселеніяхъ, которыя совершаетъ она въ міры высшіе и низшіе, о красотѣ, о дѣйствіи прекраснаго на душу. Для того, чтобы изложить ученіе Платона о красотѣ, надобно предварительно коснуться его ученія о душѣ, которое съ нимъ тѣсно связано.

Платона именуютъ обыкновенно творцомъ системы идей или идеаловъ, подъ именемъ которыхъ разумѣются совершенные преобразы всѣхъ предметовъ міра, первоначально оитъ самой вѣчности

существовавшие въ Богѣ. По образу этого идеальнаго, совершеннаго міра, сотворить сей міръ видимый, вещественная его копія. Въ настоящемъ смыслѣ слова существуютъ только идеалы, ибо они вѣчны въ Богѣ; предметы же, ихъ списки, непрерывно измѣняющіяся и пошому не существуютъ. Идеи Платонъ называетъ *τὰ ὄντα ὄντα*; матерію же *μὴ ὄν*.

Прежде міра Богъ создалъ душу его, изъ шонкой матеріи и свѣта, и на сей душѣ въ первый разъ напечатлѣлись идеи предметовъ въ видѣ матеріальномъ; это были формы предметовъ видимыхъ. Сія душа міра разлица по вселенной: она всюду, во всемъ существующемъ.

Душа въ чловѣкѣ божественнаго происхожденія; но кромѣ души божественной, есть въ чловѣкѣ душа живошная, чувственная, которая умираетъ вмѣстѣ съ тѣломъ, тогда какъ божественная душа безсмертна. Богъ сотворилъ души въ извѣстномъ числѣ, и распредѣлилъ ихъ по планетамъ, гдѣ облеклись онѣ тѣлами. Смотри по заслугамъ своимъ въ жизни, онѣ переселяются въ высшіе или нисшіе міры, и пребывающъ въ тѣлахъ существъ болѣе духовныхъ или матеріальныхъ (\*). Небесное свойство души, которое свидѣтельствуетъ о ея божественномъ происхожденіи, состоитъ въ томъ, что она всегда стремится къ своему божественному началу. Для этого душа имѣетъ крылья, говоритъ Платонъ, аллегорически и такъ описываетъ свойства крыльевъ души:

---

(\*) Plat. op. Phaedr. ed. Astiana. T. I. стр. 176.

«Сила пера такова, что оно вознеситъ горѣ, тяжелое, пуда, гдѣ обитають боги: оно принимаетъ особенное участіе во всемъ шомъ, что въ плѣхъ божественнаго: божественное же прекрасно, премудро и благо и все что сему подобно (\*).» (Вошъ идеи изящесства, испины и благоспи, копорыя здѣсь ясно выражены и по ученію Платона заключаюся въ божественномъ свойствѣ души человеческой). «Сими-шо пипаюся и распушъ крылья души; опъ посшдынаго же и злаго и всего пропшвнаго» (сказаннымъ свойствамъ божественнаго) «онъ умаляюся и исчезаюшъ.»

На божественной часпи души напечатлѣны идеи опъ души Бога, идеи, по копорымъ былъ созданъ мѣръ нами видимый. Всѣ познанія, всѣ умшвенныя пріобрѣшенія эшой жизни супъ только «воспоминанія шого, что нѣкогда созерцала душа, когда сошесшвуя Богу, съ неба смошрѣла на шо, что мы называемъ сущимъ; и возносилась въ дѣйствительное сущее (\*\*).» Всѣ сш познанія и пріобрѣшенія совершеншву-юшъ душу, ибо просвѣшляюшъ на ней идеи, напечатлѣнныя опъ Бога, и возвращаюшъ ее къ первоначальному сосшоянію. По испинѣ, одинъ только умъ философа окршляешся, пошому что онъ болѣе другихъ способенъ, удаляясь опъ заботъ человеческихъ, возвышашся безпреспанно къ божественному. Крылья души его легче другихъ крылий.

(\*) Το δὲ θεῖον καλόν, σοφόν, ἄγαθόν (Platonis Opera. Recensuit Astius. 1819. T. I. сшпан. 170).

(\*\*) сшпан. 176. τοῦτο δὲ ἐστὶν ἀνάμνησις ἐχένων, ἃ πρὶν εἶδεν ἡμῶν ἡ ψυχὴ ἐν μωρευνθεῖσα πᾶσι καὶ ὑπερ-ιδρυσα, ἃ νῦν εἰσα φάμεν καὶ ἀνακύψασα εἰς τὸ οὔτως οὔ.

И такъ въ числѣ идей, врожденныхъ человѣку и нераздѣльныхъ съ божественностью души его, вмѣстѣ съ идеями мудрости и благости, находилась и идея красоты. Вотъ сокращеніе изъ собственныхъ словъ Платона, относящихся къ этому:

Наслажденіе красою въ этомъ земномъ мірѣ, возможно въ челоѣкѣ только по воспоминанію той единой, истинной и совершенной красоты, которую душа припоминаетъ себѣ въ первоначальной ея родинѣ. Вотъ почему зрѣлище прекраснаго на землѣ, какъ воспоминаніе о красотѣ горней, способствуетъ къ тому, чтобы окрылять душу къ небесному и возвращать ее къ божественному источнику всякой красоты (\*).

«Красота была свѣтлаго вида въ то время, когда мы, счастливымъ хоромъ, слѣдовали за Діемъ въ блаженномъ видѣніи и созерцаніи, другіе же за другими богами; мы зрѣли и совершали блаженнѣйшее изъ всѣхъ шаинствъ; приобщались ему всецѣлые, непричастные бѣдствіямъ, которыя въ позднее время насъ постигли; погружались въ видѣнія совершенныя, просныя, неспрашныя, но радостныя, и созерцали ихъ во свѣтѣ чистомъ, сами будучи чисты и незапятнаны тѣмъ, что мы нынѣ влеча съ собою называемъ тѣломъ, мы заключенные въ него, какъ въ раковину (\*\*).

«Красота одна получила здѣсь эпитетъ жребій: была пресвѣтлою и достойною любви (\*\*). Не вновь посвящен-

(\*) ...ὅταν τὸ τῆδ' ἐκ τῶν κάλλος, τοῦ ἀληθοῦς ἀναμνησκόμενος, ἀνατρεῖται τε καὶ ἀνατρεομένης ὑποδηῖται ἀνατρεσθῆαι.

(\*\*) 178,80 стран.

(\*\*\*) 180 стран. νῦν δ' ἐκ κάλλος μόνον ταύτην ἔσχε μοῖραν, ὥς τ' ἐκ φανερῶτατον εἶνα καὶ ἐρασμωτάτον.

ный, развратный стремится къ самой красотѣ, не взирая на то, что носитъ ея имя; онъ не благоговѣетъ передъ нею, а подобно чепверононому ищетъ одного чувственнаго наслажденія, хочетъ слыть прекрасное съ своимъ плѣмъ.... Напропивъ того, вновь посвященный, увидѣвъ богамъ подобное лицо, изображающее красоту, сначала препещетъ (*ἰσχυρόν μὲν ἔφριξε*); его объемлетъ страхъ; потомъ созерцая прекрасное, какъ бога онъ обожаетъ, и если бы не боялся что назовутъ его безумнымъ, онъ принесъ бы жертву предмету любимому....»

Вопъ мѣста въ Федръ, который касающа ученія Платона о красотѣ. Изъ нихъ видно, что это ученіе совершенно согласно съ идеалистическою системою Платона. Онъ полагаетъ, что совершенно прекрасное существуетъ только въ идеѣ, что земное прекрасное не само въ себѣ, а относительно прекрасно, т. е. по сколько напоминаетъ о красотѣ небесной. По этому и наслажденіе прекраснымъ не можетъ быть полно и совершенно: ибо кромѣ блаженной радости, заключаетъ въ себѣ неудержимое, мучительное стремленіе человека къ высшему и небесному.

Съ начала Эсхепики, какія находимъ въ Платоновомъ Федръ, не примѣнены имъ къ наукѣ Поэзіи. Основная часть разговора имѣетъ предметомъ Рипорикъ (\*). Во всемъ разговорѣ есть одно только замѣчательное мѣсто, касающееся нашего искусства. Я приведу его здѣсь потому особенно, что оно послужитъ связью между Федромъ и другимъ раз-

---

(\*) Вопъ почему Филологи сомнѣвались, какое дѣлѣ заглавіе этому разговору: о любви и красотѣ или объ Рипорикѣ? — *Platon's Leben und Schriften*, von Ast. 1816. 96 стр.



говоромъ Платона: *Ионъ*, котораго предметъ есть Поэзія. Платонъ говоритъ о восторгѣ поэтическомъ и спавивъ его въ числѣ высокихъ безумій (*ματία*), объемлющихъ человека.

«Третій (\*) родъ восторга и маніи происходитъ отъ Музъ: онъ объемлетъ нѣжную, непронупую душу; возбуждаетъ ее, воспаляетъ пѣснями и другими родами Поэзіи; украшая дѣла древнихъ людей, учить потомковъ; кно безъ маніи, внушаемой Музами, приходишь къ врапамъ Поэзіи, убѣжденный въ томъ, что искусствомъ (*ἐκ τέχνης*) сдѣлаешься изъ него хорошій Поэтъ, поэтъ икогда не будетъ совершеннымъ, и *Поэзія его, какъ Поэзія благоразумнаго, будетъ отличаться отъ Поэзіи безумствующихъ* (\*\*).

Эта же самая мысль, но гораздо подробнѣе, развивается въ *Ионѣ*, что по моему мнѣнію должно еще болѣе убѣдить насъ въ томъ, что и эпическій разговоръ принадлежитъ Платону, ибо находится въ согласіи съ общимъ образомъ его мыслей (\*\*). Главная

(\*) Четыре рода восторга признаетъ Платонъ: первый въ прощаніяхъ сообщается отъ Аполлона, второй въ таниспвахъ очищенія отъ Вахха, третій въ Поэзіи отъ Музъ, четвертый отъ Эроса и Афродиты.

(\*\*) Спран. 166. — Τρίτῳ δὲ ἅπῳ Μουσῶν κατοχῇ τε καὶ ματία.... до ἢ τὸν σωφρονιστικὸν ἡφαισθῆ.

(\*\*\*) Аспъ на сходствѣ этого мѣста съ содержаніемъ *Ионъ* основываетъ свои сомнѣнія въ достоверности сего разговора и говоритъ, что мнимый сочинитель его воспользовался эпимъ мѣстомъ изъ *Федра*, котораго не понималъ. Аспъ не объясняетъ, какъ можно понять слова Платона иначе. Вообще, кажется, Аспъ, какъ философъ Шеллинговой школы, смотрѣлъ на Платона съ своей особенной философской точки и иногда произвольно хотѣлъ отвергнуть въ его сочиненіяхъ то, что мѣшало ему образовать систему Платона по его собственному о ней понятію. Философъ Аспъ мѣшалъ Асту Филологу.

мысль эпического разговора та, что начало Поэзии есть божественное вдохновение, принимаемое душою человеческою свыше, а не искусство, и что по этому судить о Поэтах можно также не однимъ искусствомъ, а эпическимъ же божественнымъ наипіемъ, которое намъ отъ нихъ сообщается.

Разговаривающъ Сократъ и Рамсодъ Іонъ, который хвалился тѣмъ, что изъ всѣхъ Поэтовъ ни объ комъ онъ не можетъ такъ говорить, какъ объ Гомерѣ. Іонъ самъ не въ силахъ объяснить причину этому. Сократъ видитъ ее въ томъ, что Іонъ судить о Гомерѣ не по наукѣ вообще, а по вдохновенію: если бы онъ судилъ объ немъ по наукѣ, то могъ бы судить и о другихъ Поэтахъ кромѣ Гомера; но такъ какъ судить хорошо объ одномъ только Гомерѣ, то стало бы судить объ немъ по вдохновенію, отъ самаго Гомера исходящему. По этому случаю Сократъ объясняетъ, какимъ образомъ вдохновение, источникъ Поэзии, отъ Музы сообщается Поэту, отъ Поэта Рамсоду. Все это мѣсто необходимо приведемъ, ибо въ немъ содержится нѣсколько глубокихъ мыслей, которыя уясняютъ намъ ученіе Платона о Поэзии.

«Ты хорошо говоришь о Гомерѣ не по искусству: нѣтъ, сила божественная тебя движетъ, подобная силѣ того камня, который Эврипидъ называлъ магнитомъ, и который многіе называли камнемъ Гераклеи. Онъ не только прилипаетъ кольца желѣза, но сообщаетъ имъ силу производить такое же дѣйствіе и на другія кольца. Такимъ образомъ видимъ мы длинную цѣпь кусковъ желѣза и колецъ, привѣшанныхъ одно къ другому: всѣ они заимствуютъ силу свою отъ того камня.

«Подобнымъ образомъ и Муза посылаетъ вдохновение Поэтамъ, которые сообщаютъ его другимъ, и такъ

составляется цѣль людей вдохновенныхъ (\*). Въ самомъ дѣлѣ, не искусствомъ, но энтузіазмомъ и вдохновеніемъ великіе эпическіе Поэты сочиняють свои прекрасныя произведенія. Славные Лирики также, подобно людямъ, волнуемымъ безуміемъ корибаншовъ, плашущихъ внѣ себя, не оспаютъ въ умѣ своемъ, когда пворяють изящныя пѣсногѣнія: какъ скоро вошли они въ ладъ гармоніи и рѣима, то преисполняются безуміемъ, объемлются воспоргомъ, подобнымъ воспоргу Вакханокъ, копорыя въ минуны упоенія черпають въ рѣкахъ млеко и медъ, чего не бывають съ ними во время покоя. Въ душѣ Поэтовъ лирическихъ на самомъ дѣлѣ совершается то, чѣмъ они хвалятся. Они говоряють намъ, что черпають въ медовыхъ испочникахъ, что подобно пчеламъ лешають они по садамъ и долинамъ Музъ и въ нихъ собирають пѣсни, копорыя поють намъ. Они говоряють правду. Поэтъ въ самомъ дѣлѣ есть существо легкое, крылатое и свѣпное; онъ можеть шворить тогда только, когда воспоргъ его обыметь, когда онъ выйдетъ изъ себя и разсудокъ покинетъ его. Но покаместъ онъ съ нимъ, человекъ неспособенъ шворить все (ἀδύνατος πᾶν ποιεῖν) и произносить пророчества.

«И такъ если не искусствомъ, а божественнымъ вдохновеніемъ шворяють Поэты и о разныхъ предметахъ говоряють много прекраснаго, такъ какъ пы объ Гомерѣ, то *каждый изъ нихъ по жребію божію успѣваетъ только въ томъ родѣ, къ которому Муза его призываетъ. Одинъ превосходитъ въ Дидирамбѣ, другой*

---

(\*) διὰ δὲ τὸν ἐνθεόντων τοῦτων "ἀλλων ἐνθεοῦσιν ὄντων ὁρμαίνοντες ἐξαρτῶνται. Здѣсь должно замѣнить намѣкъ на то, что слово ἐνθεοῦσιν ὄντων происходитъ отъ "ἐνθεός, "ἐνθεός, ἐν θεῷ, εἶναι (быть въ богѣ), ἐνθεοῦσιν ὄντων, въ богѣ бытіе.

въ похвальной *Одѣ*, третій въ плясовой тѣси, четвертый въ эпосѣ, пятый въ *амбахъ*, и естъ будуть славы во всякомъ другомъ родѣ, потому что не искусство, а сила божественная внушаетъ ихъ. Если бы искусствомъ они умѣли шворить, то могли бы успѣть въ разныхъ родахъ. А конецъ, на какой богъ, оштемля у нихъ смыслъ, упошребляетъ ихъ какъ служителей своихъ наравнѣ съ пророками и гадашелями, естъ шопъ, чпобы мы, внимая имъ, познавали, чшо не сами собою они говорятъ намъ вещи дивныя, ибо они внѣ своего разума, но чшо самъ богъ черезъ нихъ къ намъ глаголетъ.» (\*)

Изъ эпихъ словъ Платона мы видимъ во *первыхъ* мнѣніе его о происхожденіи Поэзіи. Началомъ эпного искусства полагаешъ онъ не способность, врожденную чловѣку, подражашъ предметамъ его окружающимъ, а вдохновеніе, посылаемое ему изъ шого божественнаго міра, котораго онъ былъ прежде причашиникъ. Мы видимъ шакже, чшо эпшо ученіе согласно съ ученіемъ Платона о красотѣ, идея которой не естъ приобрьшеніе чловѣка извнѣ, а сокровище прирожденное душѣ его и развиваемое шолько вліяніемъ прекрасныхъ явленій природы. Не шолько для созданія пошребно, по мнѣнію Платона, вдохновенное сообщеніе съ божествомъ, но и для шого чшобъ судить о Поэшѣ, необходимо вдохновенное сообщеніе съ нимъ, какъ посредникомъ божества. Такъ для самаго кришика, Платонъ признаешъ необходимостью вдохновеніе.

Во *вторыхъ*, въ эпномъ же ошрывкѣ находимъ глубокую мысль, выраженную намѣкомъ, объ основа-

(\*) Platonis opera. Edidit Chr. Dan. Beck. Lipsiae. 1816. T. III. справ. 130, 131.

ни, на которомъ должно быть усмотрено дѣленіе Поэзіи на роды. Этимъ основаніемъ принимаетъ Платонъ самый характеръ вдохновенія, сообщаемого отъ Музы Поэту (\*). Вотъ одна изъ тѣхъ мыслей глубокихъ и основныхъ, которыя служащъ краеугольными камнями въ наукѣ. Только Платонъ, съ психологической спорной наблюдая Поэзію, могъ дойти до этой мысли, тогда какъ прочіе теоретики въ основаніе дѣленію на роды принимали или внѣшнія формы Поэзіи или ея содержаніе.

Психологическое ученіе Платона, сколько мы можемъ видѣть изъ сихъ отрывковъ, освобождаетъ искусство отъ спѣснительныхъ правилъ и предастъ его произволу вдохновенія. Вообще не лзя не замѣтивъ въ Платонѣ почти совершеннаго отчужденія отъ правилъ, которыя гонитъ онъ въ Софистахъ, хотѣвшихъ наложить на всю жизнь оковы своего лжеученія. Такъ во второй половинѣ Федра и въ Горгіѣ, Платонъ возстае противъ софистической Риторикѣ, преслѣдуетъ всѣ раздѣленія и подраздѣленія и самъ весьма немногимъ ограничиваетъ ученіе о Краснорѣчій. Такое сильное проповѣдываніе теорій мы можемъ объяснить въ Платонѣ изъ того отношенія, въ которомъ Сократъ, его учитель, и онъ самъ, какъ исполковашель Сократа, находились къ Софистамъ (\*\*). Оба великіе философа должны

---

(\*) См. выше слова, подчеркнутыя въ выписанномъ отрывкѣ.

(\*\*) Не принялъ ли Астъ на свой счетъ нѣкоторыхъ разговоровъ Платона? Не по тому ли отвергаетъ онъ ихъ, что они не согласны съ его собственнымъ взглядомъ на теоретическимъ спрѣвленіемъ?

были прежде разрушилъ старое, нежели создалъ новое.

Но поэтъ же самый Платонъ, которъй въ Ионъ и Федръ изложилъ такія высокія мысли о Поэзіи и начало ея поставилъ въ творческомъ вдохновеніи, унижилъ эпю самую Поэзію въ своемъ сочиненіи о Республикѣ и назвалъ ее подражаніемъ природѣ. Искусство, говоришь онъ здѣсь, занимаетъ прешее мѣсто въ отношеніи къ истинѣ. Первый художникъ Богъ, которъй создалъ идею предмета; второй природа, въ коей существуетъ первая копія съ идеи; третій искусство, подражающее предмету истинному въ природѣ посредствомъ ложнаго призрака.—Но явно, что во всей X книгѣ Республики, гдѣ Платонъ изложилъ эти мысли, онъ смотритъ на одну только внѣшнюю, исполнительную сторону искусства и рассматриваетъ его въ связи съ художествами и ремеслами, въ отношеніи къ истинѣ дѣйствительной и къ общественной пользѣ жизни. Въ X книгѣ, Платонъ хочетъ оправдать изгнаніе, къ которому приговорилъ онъ Поэзію, и пошому преслѣдуетъ въ ней недоспапокъ эпюй существенной, осязаемой истины, которой пребудетъ жизнь общественная. Но однако и здѣсь, не смотря на явное гоненіе государственного Философа противъ искусства, такъ выражается Платонъ говоря о художникѣ:

«Онъ можетъ шворить не только всѣ орудія, но и все то, что рождается изъ земли, и всѣхъ живошныхъ, и человека, и землю, и небо, и боговъ, и все что ни есть въ небесахъ и въ аду подъ землею.... Возьми зеркало, обнеси его кругомъ,—и ты пошчасъ же создашь солнце, и все что въ небѣ, и землю и самого себя и весь міръ,

но все это не будетъ существовать, а только *казаться*.—Таковъ живописецъ, таковъ Поэтъ (\*).»

Изъ этого поэтического сравненія мы видимъ, что Поэзія, по мнѣнію Платона, отражаетъ жизнь, какъ вѣрное зеркало; но вся эта жизнь есть одинъ только призракъ, прибавляетъ усложненья идеальнаго государства,—и какъ ложь не должна быть въ обществѣ, гдѣ все основано на полезной существенности.

Прежде чѣмъ мы подробнѣе изложимъ мысли Платона объ отношеніи Поэзіи къ обществу, соберемъ изъ его Республики нѣсколько опривочныхъ, разбросанныхъ мыслей, изъ которыхъ нѣкоторыя особенно шѣмъ замѣчательны, что встрѣчаются у Аристотеля въ подробнѣйшемъ развитіи. Это доказываетъ, что ученикъ пользовался трудами своего учителя и былъ только систематическимъ излагателемъ мнѣній, которыя и до него существовали. По этому Аристотелева Пѣсника представимъ намъ уже полный результатъ всего ученія Грековъ о Поэзіи.

1) Три составныя части полагаетъ Платонъ въ каждомъ стихотвореніи: слово, гармонию и ритмъ (λόγος, ἁρμονία καὶ ῥυθμός) (\*\*).

2) Поэзія представляетъ или прошедшее или настоящее или будущее (\*\*\*). Эта мысль противорѣчитъ мысли Гезіода, который не пославилъ настоящаго въ число стихій Поэзіи человеческой. Но дол-

(\*) Platonis opera. Editio Astii. T. V. стр. 52.

(\*\*) Т. 4. стр. 150. Τὸ μέλος ἔκ τριῶν ἐστὶ ξυγχείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ.

(\*\*\*) Т. 4. стр. 138. . . . δαγγήσις ἢ γεγονότων ἢ ὄντων ἢ μελλόντων.

жно замѣтити, что при Платонѣ процвѣтала уже Аристофанова комедія, кошорая изображала насмѣшное. Замѣчательно, что сія мысль послужила Бутшервеку и нѣкошорымъ современнымъ эстетикамъ основаніемъ для раздѣленія Поэзіи на роды; но у нихъ она получила уже особенное примѣненіе.

3) У Платона же встрѣчается раздѣленіе Поэзіи по способу представленія, т. е. пошому что Поэты самъ излагаютъ опъ своего имени (Лирика), или употребляютъ одно подражаніе, т. е. выводятъ другія лица (Драма), или по и другое соединяютъ вмѣстѣ (Эпосъ) (\*). Опсюда видно, что Платонъ полагаетъ Эпосъ какъ бы сліяніемъ двухъ формъ: лирической и драматической (\*\*). Изъ этого замѣчательнаго мѣста извлекается также, что собственно подражательной Поэзіей именовалась у древнихъ только Драма и опчаспи Эпосъ по своей драматической сшпихи. Слово подражаніе (*μίμησις*), опносясь

(\*) Т. 4. спран. 142. . . . τῆς ποιήσεως τε καὶ μυθολογίας ἥ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἔστιν, ὥσπερ σὺ λέγεις, τραγῳδία τε καὶ κωμῳδία, ἥ δὲ δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ (ἔνδοξοι δ' αὖν αὐτὴν μάλιστα πού ἐν διδυράμβοις), ἥ δ' αὖ δι' ἀμφοτέρων ἐν τε τῇ τῶν ἑσῶν ποιήσει, πολλὰχὺν δὲ καὶ ἄλλοι...  
т. е. Поэзіи и баснословія одинъ родъ совершается посредствомъ чиспаго подражанія, какъ напр. трагедія и комедія; другой посредствомъ изложенія самаго Поэта (мы находимъ эпосъ родъ по большой части въ дионрамбахъ), или посредствомъ того и другаго вмѣстѣ, какъ въ Эпосѣ и многихъ другихъ.

(\*\*) Бахманъ въ своей Эстетикѣ не опсюда ли заимствовалъ мысль объ Эпосѣ, какъ первоначальномъ соединеніи Лиры и Драмы?



только къ Драмѣ, не значило ли просто представленіе (Darstellung)? Въ X книгѣ Республики, Платонъ изгоняетъ особенно *подражательную* Поэзію, (\*) оспавляя высшую Лирику.

4) У Платона находимъ зародышъ мысли о томъ, что Драма и преимущественно Трагедія, есть высшій родъ Поэзіи и что Гомеръ есть родоначальникъ всѣхъ Трагиковъ и первый изъ нихъ (\*\*). Сія мысль, какъ мы увидимъ, есть зародышъ всей Письмики Аристотеля и служишь основаніемъ къ ея объясненію. Она связываетъ теорію Поэзіи съ современнымъ ея сословіемъ, и въ подробнѣйшемъ развитіи, какъ найдемъ мы ее у Аристотеля, докажетъ намъ, что вся теорія Поэзіи въ Греціи развилась изъ теоріи Драмы, какъ рода, увѣнчавшаго Поэзію эпою спраны.

Отъ сей мысли я могъ бы прямо перейти къ самому разбору Письмики Аристотеля; но прежде я долженъ, въ заключеніе теоріи Платона, изложить его мнѣніе объ отношеніи Поэты къ обществу и объяснишь эпошу грозный приговоръ, произнесенный Философомъ, который самъ сначала былъ Поэтомъ и воспитанъ Гомеромъ для Греціи, какъ самъ сознается (\*\*\*).

(\*) Т. 5. стран. 50. Τὸ μῦθον, ἢ παρὰ δέχουσαν αὐτῆς (π. е. ποιήσεως) ὅση μῦθικα.

(\*\*) Т. 5. стран. 58 ... μετὰ τούτο ἐπισχεπτέον τὴν τε τραγῳδίαν καὶ τὸν ἡγεμόνα αὐτῆς Ὅμηρον....  
 стран. 50. "εἰκε μὲν γὰρ τῶν καλῶν ἁπάντων τούτων τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλός τε καὶ ἡγεμὼν γενέσθαι.

(\*\*\*) Т. 5. стран. 50. καὶ τοὶ φίλοι γέ τίς με καὶ αὐτὸς ἐκ πατρὸς "ἐχούσα περὶ Ὀμήρου ἀποκαλύει λέγειν.

Платонъ, какъ Философъ, усpreмлявшій свои взоры на воспианіе народное, утверждалъ, что прекрасное совершенно родспвенно съ нравспвеннымъ, что одни и пть же признаки у красосы и у добродѣтели: правильность, гармонія и симметрія (\*); разница только въ томъ, что прекрасное предметъ внѣшняго созерцанія, нравспвенное предметъ внушренняго. Еспь красота духовная и птьлесная, но высшее совершенство красосы заключается въ соединеніи красосы духовной съ птьлесною. Наслажденіе прекраснымъ, когда оно переходить въ характеръ челоука, еспь Любовь. Изъ соединенія прекраснаго съ нравспвеннымъ ясно, почему Платонъ полагаетъ споль важное достоинство въ Любви: по его мнѣнію, Любовь не что иное, какъ нравспвенное чувство въ птьсной связи съ эстетическимъ. Питая такіа мысли о взаимномъ родспвѣ прекраснаго съ нравспвеннымъ, Платонъ утверждалъ, что эстетическое воспианіе еспь только приговореніе къ нравспвенному (\*\*).

Эта глубокая мысль Философа оправдалась исполненіемъ древняго челоушества Европы. Эстетическая Греція была въ древнемъ мѣрѣ приговореніемъ къ Риму, которій воспиталъ языческое челоушество въ нравспвенномъ отношеніи.

Такъ думалъ Платонъ о прекрасномъ, не приковывая его къ нравспвенному, но полагая нераздѣль-

(\*) Особенно развита эта мысль въ Филебѣ. Philebus. Изд. Аспы. Т. 3. стран. 420. μετρίότης γὰρ καὶ ἑυμετρία καλλὸς δῆλόν καὶ ἀρετὴν πανταχόθεν ἑμβάλλει γίγνεσθαι.

(\*\*) Tennemann's Geschichte der Philosophie. 2-ter Band. 1799. Philosophie des Plato. стран. 521—526.

ную, связь между ними, — и съ такими мыслями взглянуть онъ на сѣспояніе своего опечесства, гдѣ художесственнаѣ жизнь дошла до крайней сѣспени независимоспи и поглоспила религію, нравы, жизнь государспвенную и частную. Платонъ жилъ въ такую эпоху искусствѣ, когда Поэзіѣ начинала уже клониться къ упадку, когда Трагедіѣ Эврипида изнѣживала и сердца и нервы Аѣинянъ. Философъ, заботившійся о воспитаніи своего народа, не могъ не видѣть, что идеальнѣй міръ искусствѣ своею независимоспью слишкомъ сягопѣтъ надъ міромъ дѣйсвишельнымъ Аѣинскаго общесства.

Вопъ почему, какъ мнѣ кажется, начерпывая Аѣинянамъ въ своей Республикѣ идеаль государспвеннаго успройства, законодатель-Философъ вопросъ объ искусствѣ превратилъ въ вопросъ полипическій и произнесъ такую суровѣй приговоръ Поэзіи, имѣѣ въ виду такимъ образомъ прошиводѣйспвовавш художесственному направленію Аѣинянъ, достигшему крайноспи вредной для общесспвенныхъ нравовъ. Дѣло въ томъ, что вопросъ объ искусствѣ въ гражданскомъ общесствѣ могъ только въ Аѣинахъ быть вопросомъ полипическимъ; во всякомъ другомъ народѣ эпо было бы странно: ибо нигдѣ какъ въ Греціи искусство не поглосало всѣхъ прочихъ опраслѣй жизни общесспвенной. Мысль о современномъ значеніи такого вопроса подспверждается еще болѣе тѣмъ, что Платонъ обратилъ почти все негодованіе свое на Дразу, и особенно на Трагедію, потому что сей родъ Поэзіи господспвовалъ въ его время въ Аѣинахъ. Изложеніе нѣкоторыхъ подробностей

о семъ предметѣ, извлеченное изъ III и X книгъ Республики, еще болѣе убѣдитъ насъ въ этомъ.

Платонъ нападаетъ на многіе поэтическіе мифы, въ которыхъ Поэты изображаютъ дѣйствія боговъ, неприличные даже людямъ. Таковъ напр. мифъ Крона, поглощающаго дѣтей своихъ, сладострастіе боговъ, ихъ обманы. Не нравились Платону у Гомера эпосы Ахилла, сынъ богини, который обѣими руками беретъ нечистую пыль и осыпаетъ ею голову, въ припадкѣ опчавшей грусти; ему не нравились жадность его къ деньгамъ, когда онъ дорогою цѣною уступаетъ Пріаму плура его сына; ему не нравились Ифесъ, своею походкою возбуждающій смѣхъ въ сонѣ боговъ Олимпійскихъ. Онъ провидитъ вредъ, могущій произойти отсюда воспитанію юношей, которые въ подобныхъ мифахъ увидятъ, что и боги шворають зло, что и герои не лучше людей обыкновенныхъ (\*). Въ этомъ отношеніи онъ особенно нападаетъ на Гомера и явно намѣкаетъ на современное мнѣніе Аѳинянъ, которые видѣли въ своемъ первомъ Поэтѣ воспитателя Греціи. Вотъ это замѣчательное мѣсто.

«И такъ, Главконъ, если ты встрѣпишь хвалищелей Гомера, которые говорятъ, что сей Поэтъ воспиталъ Грецію и могъ бы достойно быть призванъ къ успроенію и воспитанію жизни человѣческой, что его-то мы должны изучать непрерывно, что, послѣдуя ему, мы можемъ во всѣхъ отношеніяхъ успроить жизнь свою,—люби такихъ людей и обѣими ихъ, какъ людей лучшихъ,

---

(\*) Politia III. T. 4. епран. 136.

по сколько возможно или быть лучшими (\*)» (явный, тонкий намёк на Аэкианъ, и хипрое имъ привѣтствіе); «уступи имъ въ помѣ, что Гомеръ величайшій Поэтъ и первый изъ шрагиковъ; — но не менѣе того будемъ знать, что изъ всѣхъ родовъ Поэзіи должно принимать только тѣ произведенія, коихъ имѣють предметомъ прославленіе боговъ и похвалу добродѣтели; если же примемъ сладкую музу пѣсень и эпоса, то наслажденіе и скорбь воярятся въ городѣ на мѣсто закона и общаго блага (\*\*).»

«О милый Гомеръ! Если это неправда, что прешье мѣсто ты занимаешь отъ истины, ты, шворящій изъ добродѣтели призраки, какъ мы опредѣлили художника; если ты разрѣшилъ тайну, какими средствами люди могутъ сдѣлать лучше или хуже общественную и частную жизнь свою,—скажи намъ, какой городъ черезъ тебя усовершилъ жизнь свою, какъ напримѣръ Лакедемонъ черезъ Ликурга и многіе другіе города, большіе и малые, черезъ своихъ законодателей? Тебя же, какой городъ наименуешь своимъ благошворнымъ законоположникомъ, принесшимъ ему пользу? Италія и Сицилія именуютъ Харонда, мы Солона. Тебя же кто?... Не лъзя ли назвать кого? — Не думаю, опвѣчалъ Главконъ. Объ этомъ не говоряшь даже и самыя Гомериды (\*\*\*)».

Въ заключеніе своихъ нападокъ на Гомера и на Поэзію, Платонъ призываетъ любителей защищать ее въ отношеніи къ общественной пользѣ и прибавляетъ:

«Если же ихъ усилія останутся тщетны, то мы, любезный поварищъ, не поступимъ ли, какъ любовники,

(\*) Т. 5. стран. 76. *φύλῃν μὲν χρὴ καὶ ἁσπάζεσθαι αἰς ὅντας βελτίστους ἐκ ὅσων δυνάτατα*

(\*\*) Тутъ же.

(\*\*\*) Т. 5. 58 и 60 стран.

которыя, узнавши вредъ своей страсти, насильно опры-  
вають себя опъ ней? Такъ и мы, *принявши въ себя лю-  
бовь къ Поэзии отъ самой юности, благодаря воспитанію  
славно учрежденныхъ республикъ*, будемъ къ ней благо-  
склонны и согласимся признавъ ее за прекраснѣйшую  
и истинную; но покажѣмъ она не соберется съ силами  
на свою защиту, спанемъ оспергаться ея очарованій  
и посшараемъ снова не *предаться этой дѣтской стра-  
сти, которую раздѣляетъ толпа* (\*).

Изъ всѣхъ родовъ Поэзіи Плашонъ восплаемъ пре-  
имушественно прошивъ Трагедіи и Комедіи. На первую  
нападаемъ онъ въ особенноти въ пѣхъ случаяхъ,  
когда она, изображая челоѣка въ несчастіи, вмѣспо  
швердаго и непреклоннаго, предспавляетъ его сла-  
бымъ, жалующимся, и пѣмъ возбуждая къ нему со-  
спраданіе, развиваетъ въ гражданахъ излишнюю  
чувспвишельность и пѣмъ дѣлаемъ ихъ неспособ-  
ными къ перенесенію несчастій. Здѣсь видѣмъ явный  
намѣкъ прошивъ Трагедіи Эврипида, кошорая, какъ  
извѣстно, была изнѣженною, усилила особенно спи-  
хію сосспраданія, и шочно могла вредно дѣйспвовать  
на чувспвишельность гражданъ. Особенно эши сло-  
ва подшверждають шакое мнѣніе:

«Характеръ мудрый и спокойный, всегда равный са-  
мому себѣ, не легко предспавишь; а еслибы шакимъ и  
удался Поэту, то можетъ ли онъ понравиться эшимъ  
людямъ разнаго рода, собирающимся въ шеатръ? Такой  
образъ былъ бы совершенно прошивенъ ихъ всегдашне-  
му расположенію.... Поэтъ, болѣе угождающій мнѣнію  
толпы, разумѣмъ, скорѣе выведетъ характеры жалоб-

---

(\*) Т. 5. стран. 78.

ные и непостоянные, пошому что легче изображать ихъ (\*).»

Такъ не могъ бы Платонъ говорить объ Эсхилѣ, шворцѣ Проміея. На Комедію возмашетъ онъ за то, что она сообщаетъ охоту къ насмѣлкѣ, копорая изъ пшаспра переносится и въ опношенія общеспвенныя (\*\*). Всѣ эпш мѣспа очевиднымъ образомъ указываютъ на то, что мнѣніе Платона произошло изъ современныхъ опношеній, въ какихъ искусствво находилось въ Аѣинахъ.

Наконецъ, вопъ эпшт знаменитый приговоръ, копорымъ Платонъ утвердилъ древнюю вражду между Философією и Поэзією (\*\*\*) и повесъ напрасную славу ненависпника сей послѣдней. Мы замѣнимъ, что эпшт приговоръ сопровождается всею упонченною и льспивою нѣжноспью, какою шолько можно было смягчить спротій смыслъ его содержанія. Мы видимъ уже по эпшму, что онъ произнесетъ быть Философомъ, среди Аѣинъ, среди царспва Поэзіи.

«И шакъ, если предстанетъ къ намъ мужъ, силою искусствва могущій являться многообразнымъ и подражать всѣмъ предметамъ видимымъ, и пожелаешъ онъ нашему городу представить свои шворенія, — мы преклонимся передъ нимъ, какъ передъ чѣмъ-шо священнымъ, чуднымъ и сладкимъ (ῥοοκινῶμεν "αὐτὸν ὡς ἱερὸν καὶ θαυμαστὸν καὶ ἡδύν);—но скажемъ ему, что не по-

(\*) Т. 5. справ. 70 и 72.

(\*\*) Т. 5. справ. 74.

(\*\*\*) Платонъ самъ намѣкаетъ на эту древнюю вражду и на энграммы, копорыми Поэпы задѣвали Философію.... *ῥαλαὰ μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφία τε καὶ ποητικῇ* (Т. 5. справ. 76).

добавитъ такому мужу бытъ въ нашемъ городѣ, и обливши главу его муромъ, облекши его въ шерсть дорожную, ополчемъ его въ другой городъ; а сами призовемъ къ себѣ другаго Поэты и Мисолога не столько сладкаго, но болѣе спроваго, призовемъ его для пользы, чтобы онъ словомъ своимъ подражалъ всему доспойному и совершалъ бы созданія свои въ тѣхъ видахъ, какіе мы успановили необходимыми, когда разсуждали о воспитаніи воиновъ. — Такъ поступимъ мы, когда власпъ будетъ въ нашихъ рукахъ (\*).

Убѣдимся въ томъ, что эпосъ притворъ сказанъ тамъ, гдѣ было излишество Поэзіи, что такое проповѣдѣиспвіе было необходимо; что Платонъ не произнесъ бы его во всякомъ другомъ мѣстѣ. Философъ эпимъ разисельнымъ примѣромъ убѣждаетъ насъ въ томъ, что кромѣ истины всегдашней и безусловной, есть истина мѣстная, копорой долженъ иногда приносипъ жершву и Философъ — жрецъ истины всемірной.

Заключимъ изложеніе теоріи Платона общимъ резульшаномъ, извлеченнымъ изъ опривковъ, собранныхъ нами:

1) Опвлеченіе идеи прекраснаго опъ прекрасныхъ предметовъ и опъ другихъ идей съ нею смежныхъ.

2) Опредѣленіе прекраснаго въ самомъ себѣ: оно вмѣститъ съ премудрымъ и благимъ заключаеися въ божеспвенномъ. Совершенная красота только въ идеѣ и Богѣ: на землѣ она есть воспоминаніе.

3) Дѣйсвіе прекраснаго — любовь и возвышеніе къ божеспву.

---

(\*) Т. 4. стр. 150.



4) Прекраснее само въ себя нравственно.

5) Источникъ Поэзіи — божественное вдохновеніе. Чтобы судить о ней, надобно принять вдохновеніе отъ Поэта.

6) Поэзія по внешней формѣ изложенія дѣлится на Эпосъ, Лиру и Драму; но внутреннее различіе родовъ основано на характерѣ вдохновенія поэтического.

7) Нѣсколько рhapsодическихъ мыслей о Поэзіи, и особенно мысль о Трагедіи, какъ главномъ родѣ Поэзіи, и о Гомерѣ какъ родоначальникѣ Трагиковъ.

8) Поэзія въ обществѣ должна сообщать своимъ членамъ, а не дѣйствовать самостоятельно. Она мыслъ испекала изъ современнаго состоянія Поэзіи въ Аѳинахъ.

### 3) Ученіе Аристотеля о Поэзіи.

Мы переходимъ къ эпохѣ знаменитой Платоникѣ Аристотеля, которая важна была не столько въ древности, сколько въ новомъ мірѣ по своему огромному вліянію. Справно, что изъ двухъ великихъ Философовъ Греціи, самое могучее дѣйствіе на новую Европу произвелъ Аристотель, не смотря на то, что идеальное ученіе Платона болѣе согласовалось съ Христіанскимъ духомъ. Причину этого должно положить въ догматическомъ характерѣ ученія Аристотелева и въ слабости ума человѣческаго, который любитъ подчиняться спрерому правилу и предпочитаетъ его живой мысли, передаваемой рhapsодически. Одержимый всегда безпокойнымъ спремленіемъ къ истинѣ, умъ человѣскій радъ отдох-

нута на какомъ набудъ опредѣленія, которое, по  
видимому, уловляешь ее въ нѣсколькихъ словахъ. Ему  
бываешь пріишно, когда извѣстную науку заклю-  
чаешь для него въ опредѣленные, со всѣхъ сторонъ  
обозримыя логическія формы и скажешь ему: истина  
вся здѣсь. Вонъ почему Аристотель, очарованіемъ  
своихъ догматовъ, сильнѣе дѣйствовалъ на умъ че-  
ловѣческой, чѣмъ училъ его, рабодическій вѣща-  
тель живой истины. Но если умъ человѣческой слабъ  
и охотно покоряется границамъ правилъ, то съ дру-  
гой стороны онъ обнаруживаетъ силу свою непре-  
мѣннымъ противодѣйствіемъ. Прощесть ума быва-  
ешь всегда слѣдствіемъ правила на него наложен-  
наго. Догматическая Психика Аристотеля слу-  
жила кодексомъ въ древнемъ Римѣ, въ новой Испа-  
ніи, во Франціи, Англіи и даже сначала въ Германіи,  
съ разными примѣненіями, вездѣ играя особую роль;  
но наконецъ вызвала противодѣйствіе и новую те-  
орию Позіи.

Аристотель родился за 384 года до Р. Х., умеръ за  
321 г. (\*). Въ то время Аристотель былъ уже близокъ  
къ своей смерти. Слѣдовательно, Позія Греціи совер-  
шила всѣ свои роды и почти умерла въ лицѣ послѣдня-  
го своего представителя, когда родился систематиче-  
скій излагатель ученія о Позіи. Семнадцатилѣтнимъ  
юношей, пришелъ Аристотель къ Платону и сдѣлался  
ученикомъ его. Въ теченіи двадцати лѣтъ, онъ учился  
у Платона, до самой его смерти, и потомъ кончивъ  
воспитаніе Александра, на пятидесятомъ году жизни,  
послѣ такихъ обширныхъ и многолѣтнихъ приговоре-

---

(\*) Олимп. 99, 1-й годъ — Олимп. 114, 5-й годъ.

ний, вступилъ въ званіе учителя Философіи въ Аппалонѣ.

Изъ сочиненій Аристотеля видно, что онъ многими матеріалами обязанъ учителю своему, Платону; но все вывелъ онъ изъ другаго противоположнаго начала и всему далъ новую форму изложенія. Нѣкоторые древніе писатели, между прочими Эліанъ, рассказываютъ о раздорахъ, бывшихъ между идеалистомъ учителемъ и реалистомъ ученикомъ; но критики утверждаютъ, что сіи рассказы не заслуживаютъ вѣроятія. Не смотря на то, изъ многого ясно, что это несогласіе существовало. Платонъ, упоминая обо всѣхъ любимыхъ ученикахъ своихъ, нигдѣ не приводитъ имени Аристотеля; наслѣдникомъ по смерти и первымъ ученикомъ своимъ объявляетъ неизвѣстнаго Спевзиппа. Аристотель, въ своихъ сочиненіяхъ, порожествующимъ пономъ, приводитъ нѣкоторые положенія Платона и невѣрно излагаетъ ихъ (\*).

Эмпирическое начало, отъ котораго отправился Аристотель въ своей системѣ Философіи, могло имѣть зародышъ свой, какъ думаетъ Теннеманъ, въ томъ, что Аристотель, сынъ врача, съ самаго дѣтства, началъ заниматься Медициною и Естественными науками. Онъ совершенно отвергъ ученіе Платона о врожденныхъ идеяхъ, и утвердилъ, что человекъ все приобретаетъ опытомъ и чувствомъ, что умъ человека есть голая доска, на которой опытъ врезываетъ впечатлѣнія предметовъ. Съ этимъ эмпирическимъ началомъ, какъ мы увидимъ, согласно и ученіе его о Поэзіи, которое основалъ онъ на подражаніи природѣ, объяснивъ его изъ способности подражать, врожденной человѣку.

Величайшую заслугу оказалъ Аристотель въ отношеніи къ Логикѣ. Платонъ долженъ былъ бороться съ Со-

(\*) Geschichte der Philosophie von Tennemann. III. T. 1804. стр. 31.

числами, и желая разрушить ихъ Діалектикою, нападалъ на нихъ, ихъ же собственнымъ оружіемъ. Аристотель былъ призванъ создавать на помѣ, чѣмъ уже сокрушилъ его учитель. Ученіе о силлогизмахъ онъ основалъ на законахъ мышленія и вычислилъ ихъ виды, — попомъ эти прочныя начала Логики примѣнилъ ко всѣмъ наукамъ, какія существовали въ его время и которыя всѣ онъ обнялъ своимъ умомъ всеиспытующимъ. Вотъ почему ученіе его получило характеръ стройно-догматическій. Въ числѣ наукъ, систематически обработанныхъ и догматически изложенныхъ Аристотелемъ, были Риторика и Поэтика.

Съ перваго поверхностнаго взгляда, ученіе Аристотеля о Поэзіи опличается опъ ученія Платона тѣмъ, что онъ не входитъ ни въ какія особенныя психологическія изслѣдованія, не возвышается до ученія о красотѣ вообще, объ источникъ ея въ душѣ человѣческой. Нѣтъ, онъ видитъ прекрасное уже въ явленіи; онъ не вдается въ психическую, идеальную спорону искусства, но разсмаприваетъ болѣе технику, вникаетъ въ подробности исполненія, преподаетъ для нихъ правила, которыя извлекъ самъ изъ опытныхъ наблюденій надъ произведеніями Греческой Поэзіи. Потому Платоника Аристотеля имѣетъ характеръ догматическаго кодекса. Но не смотря на то, что теоретикъ правила свои основываетъ на опытныхъ наблюденіяхъ, нигдѣ не видно, чтобы онъ любилъ Поэзію и наслаждался ею. Платонъ изгонялъ Поэтовъ изъ Республики, но это потому, что онъ самъ въ юности слишкомъ любилъ ихъ искусство, самъ подвергался его сильному вліянію вмѣстѣ съ своими согражданами. Платонъ испыпалъ на себѣ то вдохновеніе, которое, по его

же словамъ, должно принять опъ Поэтика для того, чтобы судить о немъ. У Аристотеля этого вдохновенія не было. Вотъ причина и той сухости изложения, копорымъ его Пишника описывается.

Мнѣнія ученыхъ объ эпосѣ сочиненія различны. Иные полагаютъ, что это есть одинъ только отрывокъ изъ большаго сочиненія, которое, какъ извѣстно, было написано Аристотелемъ въ нѣсколькихъ книгахъ. Другіе говорятъ, что это отрывокъ не изъ самаго оригинала, а изъ одного извлеченія, которое кто-то сдѣлалъ для себя. Готфридъ Германнъ, написавшій комментарий къ Пишникъ Аристотеля, держится того мнѣнія, что она есть краткій эскизъ или набросъ части того труда, копорый Аристотель намѣренъ былъ исполнить въ видѣ болѣе обширномъ. Всѣ филологи согласны только въ одномъ, что текстъ эпического сочиненія чрезвычайно пестръ и запутанъ. Германнъ особенно въ своемъ предисловіи жалуется на невѣроятное разногласіе кодексовъ. Справно, что на Пишнику не оспалось никакого комментарія опъ перипатетиковъ, тогда какъ на всѣ прочія сочиненія Аристотеля существуютъ подробные древніе комментаріи. Новѣйшіе напротивъ чрезвычайно ирилежно занимались имъ и написали много толкованій, начиная съ Араба Аверроэса (\*).

---

(\*) Aristotelis de Arte Poetica Liber cum commentariis Godofredi Hermanni. Lipsiae. 1802. Sunt enim, qui hunc libellum adumbrationem esse existiment partis eorum, quae Aristoteles postea libris illis de arte poëtica copiosius fuerit explicaturus. Huic sententiae, quam ego meam feci, breviter argumenta dicam... *Αριστοτέλους περὶ ποιητικῆς* Aristoteles von der Dicht-

Съ перваго взгляда на содержаніе эпического сочиненія (\*), можно видѣть, что все оно почти исключительно посвящено теоріи Трагедіи и что о прочихъ родахъ Поэзіи говорится только оппоситительно къ эпическому главному ряду, попому, что изъ 27 главъ, на копорыя раздѣлена Пинтика, 17 заняты теоріею Трагедіи. Если мы съ эпической зрѣніемъ взглянемъ на Пинтику Аристотеля, то она представитъ намъ полное цѣлое и откроетъ новое оппосителіе, которое было между теоріею Поэзіи и развитіемъ эпического искусства въ Греціи, оппосителіе, изъ коего самая Пинтика Аристотеля предстанетъ намъ въ свѣтѣ болѣе ясномъ.

Поэзія Греческая какъ будто вся въ развитіи своемъ стремилась къ тому, чтобы создать высшее свое произведеніе—Трагедію, копорая заключила въ себя все спихи искусства и вмѣстѣ олицетворила передъ Греками идеалъ поэпического совершенства, по нѣкъ объ немъ понятію. Эпосъ и Лира совокуп-

kunst. Text mit Uebersetzung und Anmerkungen von Carl Hermann Weise. Merseburg. 1824.—Histoire de la littérature Grecque profane, par Schoell. Seconde édition. 1824. Tome 3-ème. стран. 275.—Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen von Aug. Wilhelm von Schlegel. Heidelberg. 1817. 2-ter Theil. стран. 81.

- (\*) Оно заключаешъ въ себя 27 главъ. — Вотъ ихъ содержаніе: 1) Различіе искусства по способу подражанія и существенное оппосителіе Поэзіи отъ другихъ искусствъ. 2) Чему слѣдуетъ подражать въ Поэзіи? 3) Какимъ образомъ можно подражать? 4) Происхожденіе Поэзіи и раздѣленіе на роды. 5) Различіе Эпопей отъ Трагедіи и Комедіи. Главы 6—22). О Трагедіи во всей подробности. Гл. 23—26). Объ оппосителіи Эпопей отъ Трагедіи, или объ Эпопее оппоситительно къ Трагедіи. 27). О томъ, что Трагедія выше Эпопей.

лись въ Трагедіи: первый предложилъ ей богатство своихъ мисовъ и психическіе характеры, запечатлѣнные національностію; вторая дала свои разнообразныя мѣтры, и возвышенныя чувства и мысли: Трагедія была взаимною дружбою эпихъ двухъ родовъ, изъ коихъ ни одинъ не могъ исполнить олицетворить идеала художественнаго совершенства. Сей идеалъ, въ отношеніи къ формѣ искусства, заключался для художника Грека въ нераздѣльномъ слитіи двухъ главныхъ стихій: *единства* и *полноты*. Эпосъ представлялъ Греку блистательную полноту въ разнообразномъ богатствѣ своихъ мисовъ, но эпоса полнота чуждалась единства, которому претпсывали непрерывныя эпизоды. Лира могла имѣть единство чувства, но она чуждалась дѣйствія, и вся, живучи въ ошрывкахъ, вовсе не могла имѣть полноты эпической. Трагедія, одна, соединила въ себя и то и другое, и подчинившись строгимъ правиламъ художественнаго смысла Грековъ, правиламъ невозможнымъ для другихъ родовъ, олицетворила для нихъ идеалъ поэтическаго совершенства. Аристотель былъ выразителемъ эпического сознанія древнихъ Грековъ. Вотъ почему онъ поставилъ Трагедію въѣдомъ всей Поэзіи Греческой и правила ея примѣнилъ попомъ къ другимъ родамъ, особенно къ Эпосѣ, словомъ, поставилъ Трагедію нормальнымъ шипомъ поэческаго совершенства. Вотъ значеніе Психики Аристотеля и современное отношеніе ея къ Поэзіи Греческой. Вся теорія Поэзіи древнихъ развилась изъ теоріи Драмы, какъ произведенія окончательнаго. Подробное раскрытіе сочиненія Аристотеля совершенно убѣдитъ насъ въ эпосѣ. У Пла-

пона, который называлъ Гомера родоначальникомъ  
всѣхъ прагиковъ и первымъ изъ нихъ, мы видимъ  
точно мнѣніе, что Трагедія есть высшій родъ Поэзіи  
и что она зачалась еще въ первомъ Поэтѣ Греціи,  
Гомерѣ. Эти слова Платона сильно подкрѣпляютъ  
мое мнѣніе и показываютъ, что учитель имѣлъ пред-  
чувствіе той теоріи, которую въ подробности раз-  
вилъ ученикъ. Писпика Горация служишь мнѣ также  
опорою, потому что и она вся преимущественно ка-  
сается Драмы. Если мы взглянемъ на Аристоте-  
лево сочиненіе съ этой точкой, то увидимъ, что  
оно совершенно полно и что оно предсказываетъ  
всю теорію Поэзіи древней, которая состояла  
почти вся въ теоріи Драмы, приложенной и къ дру-  
гимъ родамъ.

Приступимъ къ подробному разбору сочиненія.

### Происхожденіе Поэзіи.

Аристотель генетически опредѣляетъ намъ Поэ-  
зію, объясняя ея происхожденіе. Онъ приписываетъ  
его двумъ физическимъ причинамъ: первая причина,  
говоритъ онъ, есть способность подражать, врож-  
денная человѣку отъ природы и замѣчаемая въ  
немъ издѣшисва; пѣтъ и опличающа человѣкъ отъ  
прочихъ животныхъ, что онъ есть существо самое  
подражательное и что самыя первыя познанія по-  
лучаетъ онъ посредствомъ подражанія (\*). Вторая

(\*) Гл. 4. Τό τε γάρ μιμῆσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώ-  
ποις ἐκ παίδων ἐστὶ (καὶ τούτω διαφέρουσι τῶν ἄλλων  
ζῶων, ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι, καὶ τὰς μαθήσεις  
ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς παρώτας).



причина естъ удовольствіе, которое находятъ чело-  
вѣкъ, разсматривая что нибудь подражательное:  
самые ужасныя предметы въ подражаніи становящся  
пріятны (\*). Это удовольствіе имѣетъ причину въ  
склонности врожденной челоѣку учиться, узнавать  
предметы по признакамъ. Не одинъ Философъ, но и  
толпа вкушаетъ сіе наслажденіе, видя знакомые  
предметы въ художественномъ подражаніи и размыш-  
ляя о нихъ (\*\*). Первая мысль о происхожденіи  
Поэзіи совершенно согласна съ ученіемъ Аристотеля  
о приобрытаемыхъ идеяхъ: мы видимъ, что въ  
искусствѣ онъ ничего не оставляетъ творенію ду-  
ха челоѣческаго. Объяснивши Поэзію изъ этого  
источника подражанія, Аристотель нигдѣ не гово-  
ритъ о томъ свободномъ, божественномъ вдохнове-  
ніи, которое, по мнѣнію Платона, нисходитъ отъ  
Музъ къ Поэту, а отъ Поэта сообщается слуша-  
телю. Онъ какъ будто не признаетъ этого вдох-  
новенія.—Вторая мысль о наслажденіи подражаніемъ  
показываетъ, что Аристотель вовсе не поспы-  
галъ свободного художественнаго наслажденія, ко-

(\*) Мы припомнимъ это замѣчаніе Аристотеля при разборѣ  
теоріи Башпѣ и увидимъ до какой крайности довелъ онъ  
его, заключивъ, что предметы ужасныя въ искусствѣ пріят-  
ны чѣмъ прекрасныя.

(\*\*) Гл. 4. αἴτιον δὲ καὶ τοῦτου, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον  
τοῖς φιλοσόφοις ἡδιστον, ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως.  
'ἀλλ' ἐπεὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. διὰ γὰρ τοῦτο  
χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συνβαίνει θεωροῦν-  
τας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι, τί ἐκαστον ὅιον,  
ὅτι ὁυτοῖς ἐξείναι.

шное сильно дѣйствовало на Платона, и какъ Философъ, видѣвъ въ искусствѣ предметъ изученія и самое наслажденіе толпы, объясняетъ изъ этой же общей всемъ склонности учиться и сравнивать предметы. Философъ въ Аристотель мѣшалъ Эстетикѣ, мы увидимъ и послѣ повтореніе того же явленія въ новѣйшихъ Философахъ, которые, не ощущавши никогда наслажденій искусства, брались излагать его теорію.

Всякая система, при исключительности какого нибудь односторонняго начала, дѣлаетъ попомъ успунки, и сама себѣ какъ будио противорѣчитъ. Мы видѣли это у Платона, который въ Федръ и Іонъ даетъ началомъ Поэзіи божественное шворческое вдохновеніе, а въ Республикѣ, разсматривая искусство относительно къ исполненію и къ исполнѣмъ вещественной, называетъ его призракомъ, подражаніемъ несовершеннымъ. Такъ и Аристотель, заключивъ его въ вѣрномъ подражаніи предметамъ вышнимъ и самое наслажденіе въ сравненіи копій съ оригиналомъ, допускаетъ попомъ, какъ видно изъ нѣкоторыхъ главъ Піишпики, идеализацію. Во 2-й главѣ говоритъ онъ, что можно предспавлять характеры людей: или лучше нежели они суть въ дѣйствительной жизни (какъ напр. въ Эпосѣ и Трагедіи), или хуже, какъ нѣкоторые Комики, или наконецъ такими какъ они суть. Гомеръ, высшій изъ Поэтовъ, и Полигностъ, первый изъ живописцевъ, предспавляли людей лучшими. Изъ этого видно, что Аристотель допускаетъ идеализацію въ Поэзіи, и допускаетъ ее даже въ Комедіи, говоря, что она

представляешь людей худшими, нежели они суть (\*). Если онъ позволялъ живые поршпреты людей какъ они суть, то въ эпосѣ должно видѣть упадокъ современнаго искусства: вѣроятно, при Аристопелѣ начиналась уже Комедія новая, которая нашла пошломъ своего совершенствователя въ Менандрѣ, склонившемъ Поэзію къ пошному изображенію дѣйствительности.

Эта мысль объ идеализаціи искусства еще яснѣе выражена въ 9-й главѣ, гдѣ Аристопель объясняетъ различіе Поэта отъ Историка. Я приведу ее.

«Изъ сказаннаго явно, что дѣло Поэта: передавать не то что случилось, а то что могло бы случиться, т. е. возможное по вѣроятію и необходимости. Поэтъ отличаетъ отъ Историка не тѣмъ, что первый выражается мѣрною рѣчью, а второй рѣчью чуждою мѣры. И сочиненія Иродота можно бы было переложить въ стихи, но и въ стихахъ, какъ и безъ стиховъ, они останутся исторією. Тѣмъ отличается Историкъ отъ Поэта, что первый выражаетъ то, что случилось, а второй, что могло бы случиться. Поэтому Поэзія болѣе *заключаетъ въ себя философію* (\*\*) и важнѣе созерцаетъ предметы, чѣмъ Исторія. Поэзія изображаетъ болѣе общее (въ связи); Исторія напрошивъ частное (въ опдѣльности): (\*\*\*) общее —

(\*) Гл. 2. Ἐν τῇ αὐτῇ δὲ διαφορᾷ καὶ τῇ τραγωδίᾳ πρὸς τὴν κωμωδίαν διέστηκεν. ἡ μὲν γὰρ χεῖρου, ἡ δὲ βελτίους μιμῆσθαι βούλεται τῶν νῦν.

(\*\*) Потому что въ Поэзіи есть идея.

(\*\*\*) Это важное мѣсто переводчики передаютъ различнымъ образомъ. Вотъ оно въ подлинникѣ: ἡ μὲν γὰρ πόησις μᾶλλον τὰ καθόλου μὲν, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἑκάστον λέγει. Лессингъ: Denn die Poesie geht mehr auf das Allgemeine, und die Geschichte auf das Besondere. Германъ слѣдуетъ Лес-

это значить, что Поэзія *ощадываетъ*, что кому *приходился* говорить или дѣлать по вѣроятію или необходимости: вошъ почему Поэзія любитъ изобрѣщать имена. Изображая частное, значить изображая то, что именно сдѣлалъ или претерпѣлъ Алкивіадъ. На Комедіи это можно ясно видѣть: Комики, сочинивши мѣмы по вѣроятію, даютъ лицамъ случайныя имена, и поступаютъ не такъ какъ ямбическіе поэты, которые держатся частностей. Въ Трагедіи, правда, предпочитаютъ историческія имена: причина та, что возможное бываетъ убѣдительнѣе, а то, что никогда не было, мы считаемъ невозможнымъ; то же что было, разумѣется, то и возможно: будь невозможно оно, — оно бъ и не случилось. Но и въ самыхъ трагедіяхъ, по большей части, только одно или два имени извѣстныхъ; прочія же изобрѣшены; въ иныхъ же и ни одного историческаго имени, какъ напр. въ Агаѳонѣ Агеея, гдѣ и событія и имена, все вымышлено (τὰ τε τραγῳδία καὶ τὰ ὀνόματα τῶν ἡρώων (\*)); а Трагедія не менѣе того нравится. И такъ вообще никакъ не лзя положить, чтобы слѣдовало предпочитать всегда историческіе мѣмы. Это было бы даже смѣшно, потому что и извѣстные мѣмы извѣстны

---

снгу: Poesis enim magis generalia, historia singularia narrat. Вейзе отступаетъ: Denn die Poesie schildert mehr die Begebenheiten im Zusammenhange, die Geschichte mehr im Einzelnen. Мнѣ кажется, объ эти мысли выпекаютъ другъ изъ друга: потому я и соединилъ ихъ вмѣстѣ.

- (\*) Въ этомъ мѣстѣ особенно замѣчательно значеніе глагола *ποίησθαι* въ ясномъ и опредѣленномъ смыслѣ: *вымышленно, изобрѣтено, творю*, — и отсюда значеніе слова *ποιητής*, Поэтъ, творецъ. Слово *μιμητής*, напротивъ, означаетъ подражателя. Противоположное значеніе этихъ двухъ словъ какъ будто филологически указываетъ на два противоположныя возрѣнія Грековъ на искусство.

немногимъ, а равно всѣмъ доставляютъ удовольствіе (\*).»

Изъ этого отрывка мы видимъ во *первыхъ*, что Аристотель не полагалъ Поэзіи въ prospectъ механическомъ копированіи событий жизни, а напротивъ въ свободномъ изображеніи событий вымышленныхъ, но въ условіемъ возможности и необходимости, которыми обуславливается истина искусства; во *вторыхъ*, что Аристотель ясно различаетъ мнѣ, событіе поэтическое, возможное (τὰ δυνάτα), отъ факта, события историческаго, случившагося (τὰ γεγόμενα) (\*\*), различаетъ ихъ, какъ общее отъ частнаго, посредствомъ связи, которая заключается въ идеѣ и даетъ единство поэтическому произведенію, чего Исторія не имѣетъ. На этомъ единствѣ мнѣа, какъ мы увидимъ, Аристотель основываетъ совершенство Трагедіи.

Наконецъ въ 26 главѣ о погрѣшностяхъ противъ Поэзіи, Аристотель говоритъ, что онъ можетъ быть или противъ искусства или противъ природы. Первые онъ ставитъ гораздо важнѣе вторыхъ.

«Маловажнѣе ошибка живописца, который не будетъ знать, что самка оленя не имѣетъ роговъ, и изобразитъ ее съ рогами, нежели когда изобразитъ ее дурно.»

(\*) Весьма замѣчательнъ во 2-й части Драматургін Лессинга переводъ этого отрывка изъ Аристотеля, снабженный его собственными примѣчаніями. Lessings sämtliche Schriften. Berlin. 1805. 25 T. стр. 276 — и далѣе.

(\*\*) Гл. 9. φανερόν δὲ ἐκ τῶν ἐξημένων, καὶ ὅτι οὐ τὰ γεγόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' διὰ αὐτὰ γενοῦντο, καὶ τὰ δυνάτα κατὰ τὸ εἶκος, ἢ τὸ ἀναγκάσιον.

Отсюда видно, что Аристотель не смотрѣлъ на искусство, какъ на одну только вѣрную копию съ природы.

Изъ всего изслѣдованія нашего мы видимъ, что начало, принятое Аристотелемъ для искусства, не могло быть иное, ибо истекало прямо изъ главнаго начала всей его философіи; но разсматривая опытнымъ образомъ искусство, онъ не могъ не замѣтить, что явленія его не подходящъ совершенно къ началу, имъ поспановленному, и пошому Аристотель нашелся принужденнымъ сдѣлать успутку и допустить идеализацію въ искусствѣ.

#### Раздѣленіе искусствъ и Поэзіи (\*).

Искусства и Поэзія раздѣляются на роды по средствамъ или орудіямъ подражанія, по способу подражанія и по свойству изображаемыхъ предметовъ. Средства или орудія суть во первыхъ: образы и краски, во вторыхъ: голосъ (отсюда искусства образовъ, искусства звуковъ). Искусства звучныя имъ при орудія для подражанія: риемость, слово и гармонію, копорыя служатъ имъ или порознь или смѣшанно. Искусства флейпы и кивары употребляютъ гармонію и риемость; пляска одинъ риемость безъ гармоніи (\*\*); эпось—или проспное слово

(\*) Гл. 1. 3. и 4.

(\*\*) Въ пляскѣ Аристотель видитъ вѣтпелное соединеніе образовъ скульптуры съ риемостью, что можно усмотрѣть изъ этого замѣчательнаго выраженія: διὰ τῶν σχηματισμένων ῥυθμῶν μιμῶνται καὶ ἡδὴ καὶ πᾶδὴ καὶ τραγῆες.

или метрическое или то и другое вмѣстѣ; въ иныхъ родахъ Поэзіи эти средства, т. е. рѣчѣ, метрическое слово и музыка, соединяющіяся, какъ напр. въ дионрамбахъ, нонахъ, трагедіи и комедіи. — Однако метръ и всѣ эти наружныя средства не служатъ къ главному, существенному оплечію искусства вообще: оно заключаемя въ подражательномъ изображеніи. Изъ всего этого раздѣленія искусства по орудіямъ видно, что у древнихъ не было строгаго разграниченія между Поэзією, Музыкою и Пляскою; что всѣ эти искусства принадлежали къ одному большому отдѣлу и строга не различались, пошому что соединяли свои средства въ высшихъ родахъ. Лирическая Поэзія и Драма не могли обойтись безъ Пляски и Музыки.

По способу изложенія, Поэзія раздѣляется на повѣствовательную, когда все говоритъ отъ имени Поэта, или драматическую, когда выводятся и дѣйствуютъ другія лица, или смѣшанную, когда Поэтъ то говоритъ отъ себя, то заставляемя говорить другихъ, какъ напр. Гомеръ (\*).

По свойству представляемыхъ предметовъ, искусства раздѣляются на такія, копорья представляюмя предметы благороднѣйшими, нежели онѣ суть въ природѣ, или низшими, или равными. Это можетъ быть во всѣхъ родахъ искусства, не въ одной Поэзіи. Въ этомъ главное оплечіе Трагедіи отъ Комедіи — и вся Поэзія можетъ быть раздѣлена на трагическую и комическую. Изложивъ эту мысль во 2-й главѣ своей Пѣипики, Аристотель подробно

---

(\*) Гл. III.

развиваетъ ее въ 4-й, проводитъ черезъ всь роды Поэзіи и находитъ во всьхъ эпгу прошивоположеніи прагическаго съ комическимъ, начиная съ самаго происхожденія Поэзіи. Онъ полагаетъ, что еще до Гомера было уже это различіе, хотя не можетъ при-веспи историческаго примѣра: онъ выводитъ эпгу, такъ сказать, а ргіогі. Искони, при самомъ началѣ своемъ, Поэзія раздѣлилась на два прошивуположныя рода по особеннымъ свойствамъ ея первыхъ шворцевъ, т. е. по способу ихъ воззрѣнія на предметы.

«Люди *важные* представляли благороднѣйшія дѣйствія и лица; люди *шутливые*, напротивъ, посредшвомъ игръ и шутокъ, изображали дѣйствія людей низшихъ (\*).....»

У Гомера находимъ съ одной стороны Иліаду и Одиссею, съ другой Маргипа (\*\*), который къ нимъ относится какъ Трагедія къ Комедіи. Эпа прошивоположеніи выражается и въ разнѣй формѣ стиха: экзаметръ и ямбъ (ἰαμβοςъ отъ ἰαμβίζειν, что значить подсмѣиваться, шутить) (\*\*\*). Эпосъ важный, при конечномъ развитіи Поэзіи, обратился въ Тра-

(\*) Гл. 4. οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμμουῶντο πράξεις, καὶ τὰς τῶν τοιούτων. οἱ δὲ εὐτελέστεροι, τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον φόγους παοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγχαῶμα.

(\*\*) Маргипъ—комическій Эпосъ, приписываемый Гомеру. ὁ γὰρ Μαργείτης ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἰλιάς καὶ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγωδίας, ὅντω καὶ ὅντος πρὸς τὰς κωμωδίας.

(\*\*\*) διὸ καὶ ἰαμβεῖον καλεῖται νῦν, ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τόντω ἰαμβίζον ἀλλήλους, καὶ ἐγένοντο τῶν παλαιῶν οἱ μὲν ἡρωικῶν, οἱ δὲ ἰαμβωγ ποιεῖται.



гедію; Эпость гпушливый или ямбы въ комедію. — Трагедія образовалась изъ диамрамбовъ, произносимыхъ изустно; Комедія изъ пѣсень фаллическихъ, (фаллихъ), безспыдныхъ и игривыхъ. Отсюда видно, что и въ лирической Поэзіи, копорая послужила прямымъ испочникомъ для драмы, находяпся шакже двѣ прошивоположныя спихіи: прагическая и комическая. Такимъ образомъ взглядъ свой на Трагедію и Комедію, какъ два прошивоположныя вида, въ копорыхъ окончательпо развилась Греческая Поэзія, Аришотель обрапилъ и на прочіе ея роды, и раздѣлилъ ихъ на двѣ спороны, соопшвшспвующія двумъ споронамъ жизни, копорыя у древнихъ превосходно выражались двумя масками: прагическою и комическою. Если мы проспшыя слова Аришотеля переведемъ на современпый намъ ученый языкъ Пинпики, то опкроется новая схема глумокомысленнаго подраздѣленія прехъ главныхъ родовъ Поэзіи на виды, согласно двумъ споронамъ человеческой жизни. Замѣнимъ, что эща схема не подойдетъ во всѣхъ опношеніяхъ къ видамъ ново-европейской Поэзіи, копорая оплчается смѣшеніемъ родовъ; но совершенно выразитъ намъ видовое дѣленіе Поэзіи Греческой, копорая, какъ извѣстно, резко опдѣляла спихію прагическую опъ комической во всѣхъ родахъ своихъ. Эща схема приносипъ честь аналитическому уму создателя Греческой Пинпики и можетъ занять dospойное мѣсто въ заключеніи Истории Поэзіи Греческой, какъ оправданіе факта въ сознаніи Философа.

## Жизнь.

Важность.

Шушка.

Эпось важный.

Эпось.

Эпось шупливый.

Лири.

Дионирамбы.

Фаллаха (\*).

(Гимны, Бужамы).

Драма.

Трагедія.

Комедія.

ТРАГЕДІЯ, КАКЪ ВЪНЕЦЪ ПОЭЗИИ И ИДЕАЛЪ  
ПОЭТИЧЕСКАГО СОВЕРШЕНСТВА.

Успроивъ эпо раздѣленіе, Аристопель немедленно начинаесть излагать теорію Трагедіи и Комедіи и указываетъ пѣмъ на главный предметъ своего сочиненія. Объ Эпопее говоритъ онъ мимоходомъ, что она почти во всемъ сходна съ Трагедіею, за исключеніемъ размѣра и долгошы времени; что внушенія сославныя часны, содержащіяся въ Эпопее, все заключаюцца и въ Трагедіи; но обратно не лзя сказать: ибо Трагедія имевъ свержъ того спихи, коихъ нѣтъ въ Эпопее. По этому, кто разумевъ судить о доспюиспвахъ и недоспаш-

(\*) Фаллическіи пѣсни Грековъ были вѣроятно въ родѣ личныхъ, площадныхъ сапиръ. На языкѣ ново-европейской Поэзии можно бы назвать много родъ Лирики Сапирою, которая предспавляеъ ея другую сторону, какъ Комедія въ Драмѣ, и должна бы быть давно принята въ родъ лирической, тогда какъ до сихъ поръ спойтъ въ рядѣ Дидактики. Весьма замѣчательно, что многие Лирики были Спирскими: Гораций и Державинъ, котораго нны Оды суть правильные сапиръ, служатъ образцами. Дантъ въ своей Поэмѣ часто изъ Лирика переходить въ Сапирика. Я уже намѣкалъ на эту мысль въ моемъ сочиненіи о Дантѣ (Учен. Записки. 1854. Эстетическій разборъ Божественной Комедіи).

нахъ Трагедіи, понять можеть судить и объ Эпопее. Такимъ образомъ Аристотель предупреждаетъ, что теорія Эпоса вся заключаеися въ теоріи Трагедіи, и потому совершенно предаеися изложенію сей послѣдней.

«Трагедія естъ подражаніе дѣйствию важному и совершенному, имѣющему величину (*μῆκος; πρᾶξις* *σπουδαία καὶ τελεία, μέγεθος ἐχούσης*), подражаніе, которое совершаеся украшеннымъ языкомъ, приспособленнымъ къ отдѣльному свойству каждой ея часпи, посредствомъ дѣйствующихъ лицъ, а не разсказа, и состраданіемъ и ужасомъ производить очищеніе движеній нашего духа.»

Помомъ излагаюися часпи Трагедіи: мнѣ, характеры, мнѣнія лицъ, выраженіе, мелопея, внѣшнее украшеніе.

Важнѣйшая изъ эпикъ часпей естъ мнѣ или совокупленіе дѣствий (*σύστασις τῶν τραγυμάτων*): потому что Трагедія естъ изображеніе не людей самихъ, но дѣствій, жизни, счастья и несчастья: ибо счастье все въ дѣствіи. По эпому цѣль Трагедіи не характеры, а дѣствіе. Характерами опредѣляюся свойства людей: дѣлами рѣшаеся ихъ счастье или несчастье. Люди дѣствуюють не для того, чтобы выказывать свои характеры; напротивъ, характеры имъ нужны для дѣствій. Безъ дѣствія нѣтъ Трагедіи; безъ характеровъ она еще можеть быть, какъ на пр. Трагедіи большіи часпи новыхъ писателей (\*). И такъ начало и душа Трагедіи — мнѣ, попомъ характеры (\*\*).

(\*) Гл. в. ἄνεν μὲν γὰρ πρᾶξις οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία. ἄνεν δὲ ἡρώων, γένοιτ' ἂν. αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλεόντων, ἡρώεις τραγωδίαί εἰσι.

(\*\*) ἀρχὴ δὲν οὖν καὶ τέλος ψυχῇ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας. δεύτερον δὲ τὰ ἡρώη.

Не дѣля не останавливаясь на этомъ превосходномъ опредѣленіи Драмы, которое до сихъ поръ изумляетъ насъ своею вѣрностью.

Объяснивши, что главная сущность Трагедіи заключается въ дѣйствіи, Аристотель первое вниманіе свое обращаетъ на то, какимъ образомъ оно должно совокупляться — и главными условіями его полагаетъ: *единство* и *полноту*.

Глубокомысленный наблюдатель природы замѣтилъ, что всѣ прекрасныя ея живыя произведенія вынуждаютъ въ себѣ непремѣнно эти два свойства: все прекрасное въ мірѣ является для него величиною и порядкомъ, т. е. полноту и единство, и это воззрѣніе свое онъ предметовъ природы переноситъ Философъ и на предметны искусства. Вотъ это замѣчательное мѣсто, которое особенно ручается намъ въ томъ, что сочиненіе, разбираемое нами, принадлежитъ Автору Испоріи живописныхъ.

« Прекрасное, наблюдаемъ ли мы его въ прекрасномъ живописномъ или въ другомъ какомъ предметѣ, состоитъ изъ нѣсколькихъ частей, въ коихъ должно быть не только правильное расположеніе, но и опредѣленная, не случайная величина: ибо прекрасное состоитъ изъ величинъ и порядка (τὸ γὰρ καλὸν, ἐν μετέξει καὶ τάξει ἔστι): потому самое маленькое живописное не можетъ быть прекрасно: взгляды на него исчезаетъ въ ничто, совершаясь въ непримѣнномъ времени; не должно быть оно и чрезвычайно велико: ибо у созерцающаго живописное, во время созерцанія, исчезаетъ единое и цѣлое (ἐν καὶ τὸ ὅλον): такъ на пр. если бы живописное было въ тысячу стадій. — Подобно какъ шѣла и живописныя должны имѣть величину, легко обозримую,

изотъ и мнѣны должны имѣть длину, которую легко бы было обнять памятью. По этому дѣйствіе для Трагедіи дуншее есть то, которое редко, сколько можно, и вмѣстѣ съ тѣмъ легко обозримо.» (\*) — «Какъ въ другихъ подражательныхъ искусствахъ всегда подражается чему нибудь единому, такъ и мнѣ (въ Трагедіи), какъ подражаніе дѣйствію, долженъ подражать дѣйствію единому и такъ совокупно цѣлому во всѣхъ частяхъ своихъ, что перестановкою или бмнатиємъ какой либо части попрясалось бы и разрушалось самое цѣлое (\*\*).»

Мы видимъ отсюда, что единство и полноцта: вошъ условія художественнаго совершенства и краеугольные камни Пиппки Аристоцеля. Прекрасное сравненіе съ живошнымъ показываетъ, что испытатель природы замѣтилъ въ ней ашъ условія прекраснаго и перенесъ ихъ на искусство Греческое, которое всѣми своими произведеніями опшвало на законъ его; но идеаль совершенства въ этомъ опношеніи ошцетворился ему въ Трагедіи, которую и назвалъ онъ предспавленіемъ дѣйствія единаго и цѣлаго, имѣющаго величину, разумѣя подъ цѣлымъ то, что содержишь начало, средину и конецъ.

Примѣняя теорію Трагедіи къ Эпопѣ, Аристоцель пребуешъ и опъ сей последней того же самаго единства и цѣлости въ дѣйствіи и выражаешся опашъ любимымъ своимъ словомъ: *ὁμοῦρον ζῶον ἓν ὅλον* да будетъ она, какъ живое существо, единое

---

(\*) Гл. VII.

(\*\*) Гл. VIII.

и цѣлое (\*). Причина этому не въ томъ, чтобы Аристотель не постигалъ различія, которое должно находиться между эпическимъ и драматическимъ родомъ Поэзіи; напрошивъ, можно привести ясныя доказательства, что онъ видѣлъ это различіе не въ одной наружной формѣ изложенія, но во внутреннемъ характерѣ Эпоса и въ выборѣ предметовъ для его содержанія. Въ 18-й главѣ онъ предлагаетъ строго различать эпическую систему отъ прагматической, подъ именемъ эпической системы разумѣя ту, которая допускаетъ многіе мнѣнія вмѣстѣ (*ἑποποιικὸν δὲ (σύστημα) λέγω τὸ πολύμυτον*). Видно изъ этого мѣста, которое кажецца противорѣчіемъ тому, что онъ говорилъ объ единствѣ дѣйствія Эпоса, что Аристотель не совсѣмъ ненарушимо признавалъ это единство и что эпическую систему или эпическую Поэзію считалъ по природѣ своей чуждою единства и тѣмъ противопологалъ ее драматической.—Въ 25-й главѣ Ар. также весьма остроумно отличаетъ нѣкоторыя эпическія событія отъ драматическихъ. Такъ на пр. преслѣдованіе Гектора, говоритъ онъ, есть предметъ эпическій, а не драматическій; описать его эпически можно, а представить на сценѣ, будетъ смѣшно (\*\*).

(\*) Гл. 23.... καὶ περὶ μίαν παρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν, ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τέλος, ὡς ὅπως ζῶν ἐν ὅλῳ παρᾶ τὴν οἰκίαν ἡδονήν, δηλόν.

(\*\*) Гл. 25. ἔπειτα τὰ περὶ τὴν Ἑκτορος διώξιν ἐπὶ σκηνῆς ὄντα, γελοῖα ἂν φαίνετο οἱ μὲν, ἐστῶτες καὶ οὐ διώκοντες, οἱ δὲ, ἀναμένοντες. ἐν δὲ τοῖς ἑσπερίοις, λαοδάνει.

Замѣчаніе весьма глубокое! Въ этой мысли Аристотеля и

Эти замечательныя мѣста намъ ясно свидѣтельствуя, что Аристотель глубоко постигалъ различіе между Трагедіею и Эпосею, слѣд. не по незнанію эпического онъ требовалъ единства онъ сей послѣдней, а потому, что Трагедію признавалъ идеальнымъ типомъ поэтическаго совершенства, и на этомъ основаніи хотѣлъ, чтобы Эпосъ непременно ей подчинился. Мнѣнія Аристотеля объ самой Эпосѣ совершенно подвѣрждають эту мысль.

Гомера сдѣлавъ онъ пошомъ выше прочихъ Эпиковъ, что въ Иліадѣ и Одиссѣѣ находятъ единство дѣйствія.

«Гомеръ какъ во всемъ прочемъ, такъ и въ эпосѣ, увидѣлъ истину, искусствомъ ли то или природою (\*). Сочиняя Одиссею, онъ не все то соединилъ, что случилось съ Одиссеемъ, на пр. рану полученную имъ на Парнассѣ, его припворное сумасшествіе въ сонмищѣ; изъ обихъ эпическихъ событій ни одно не условливаетъ другаго по вѣроятію и необходимости; нѣтъ, около единого дѣйствія онъ сосредоточилъ всю Одиссею. Такъ поступилъ и въ Иліадѣ (\*\*).»

Въ 17 главѣ Ар. излагаетъ единое и главное дѣйствіе Одиссеи, устранивъ все побочное.—Въ 23 главѣ, приступая къ изложенію правилъ Эпоса, снова называетъ Гомера божественнымъ (θεοπῶστον; Ὀμη-

вижу зародыши разграниченія родовъ искусства и Поэзіи: первой теоретической задачи, для которой еще очень мало сделано. Великій Лессингъ опираясь трудился надъ ея разрѣшеніемъ.

(\*) οὐδὲ Ὀμηρος, ὡς περ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει, καὶ τοῦτ' εὖ καλῶς ἰδεῖν, ἥτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν.

(\*\*) Гл. 8.

рос) передъ прочими Эпиками за то, что онъ въ Илиадѣ не всю войну изобразилъ, ибо трудно бы было тогда обозрѣть ее, — но взявши дѣйствіе средней величины, запускать его разнообразными событіями. *Илиада и Одиссея потому совершеннѣе всѣхъ прочихъ поэмъ эпическихъ, что изъ каждой выйдетъ одна только Трагедія или много дѣй, тогда какъ изъ другихъ поэмъ можно сдѣлать много Трагедій, напр. изъ маленькой Илиады болѣе осьми.* Въ печеніи всей теоріи Трагедіи, Ар. весьма часто приводитъ примѣры изъ Илиады и Одиссеи и тѣмъ показываетъ ясно, что онъ, подобно Платону, смотритъ на Гомеровы произведенія съ драматической точки зрѣнія. Въ 24 главѣ, долгошу Эпопеи опредѣляетъ тѣмъ, сколько Трагедій можетъ быть представлено въсѣхъ, — вѣроятно долгошою Трилогіи. Въ 25 гл. вѣняетъ въ обязанность эпическому Поэту говорить о себѣ какъ можно менѣе, и поному спавилъ Гомера выше другихъ Эпиковъ, что онъ менѣе ихъ говоритъ о себѣ, а послѣ крапкаго вспупленія выводитъ всегда самыя лица, ярко означенныя характерами, и заставляетъ ихъ дѣйствовать. Въ эпомъ-шо и заключаетъ онъ подражаніе (*mimesis*), т. е. изображеніе жизни. Отсюда видно также, что Ар. наклоняетъ Эпопею къ драмѣ; эпо мѣсто объясняетъ намъ, почему и Платонъ называлъ Гомера Трагикомъ. Наконецъ, въ 27 и послѣдней главѣ Пинники, сравнивая Трагедію съ Эпопеей, онъ задаетъ себѣ вопросъ: копорая изъ нихъ превосходитъ? — и рываетъ его въ пользу Трагедіи поному, что она, держа въ себѣ все поже, что и Эпопея, гораздо удобнѣе достигаетъ цѣли художественной,



ш. е. можетъ соблюсти единство дѣйствія, нежели Эпопея. (φατεράν ὅτι χρέιταιν ἄν ἔη, μᾶλλον τοῦ τέλους τευχάσθουσα τῆς ἐπιπορεύσεως). Въ этихъ заключительныхъ словахъ, какъ будто сама собою выразилась главная мысль всей Пиллики Аристотеля.

Явно отсюда, что Аристотель свою теорію драматическаго искусства обратилъ и на Эпопею. Воистину откуда можно объяснить происхождение новой искусственной Эпопеи, оплечной опъ иного народнаго Эпоса, копорый первоначально образуется изъ народныхъ пѣсень. Илиада и Одиссея, не были ли, еще до Аристотеля, переработаны по идѣ драматическаго единства, въ эпоху вліянія драмы? Эпоа новая Эпопея (\*), копорую мы находимъ въ Александрійской школѣ и копорая впоследствии послужила образцемъ для Римской, образовалась по теоріи Аристотеля, подъ вліяніемъ приспирасія къ драмѣ, и поному можетъ быть правильно названа драматическою. Ар. пребуеетъ и опъ нея событій драматическихъ (μύθους δραματικούς) (\*\*). Эпою, теоріей объясняется намъ и эпическій характеръ Эпопеи Виргилія, копорая изобилуетъ драматическою снжніею и даже кончается, какъ Трагедія, совершенно несходно съ Илиадою и Одиссеею.

(\*) Самое происхождение слова: ἐπιπορεύσεως (эпипереніе) указываетъ на эту искусственную переработку. У Гомера находимъ мы слово: ἑΐως, ἑΐωρα, выражающее первоначальный пунктъ Илиады и Одиссеи. Слово: Эпопея, разумѣется, есть позднѣйшее и должно быть отнесено къ эпохѣ переработки этихъ двухъ народныхъ произведеній.

(\*\*) ...δεῖ τοὺς μύθους, καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις, σκηνοθετεῖν δραματικούς.

Подробный разбор главного предмета и содержания Пинтики Аристотеля теперь ясно показываетъ намъ отношеніе, которое существовало между его теоріею Поэзіи и современнымъ родомъ ея—Драмою, процвѣтавшею въ то время, и, кажется, окончательно можетъ убѣдить насъ въ истиннѣ слѣдующаго положенія, которое спремился я доказать: *Теорія Поэзіи у Грековъ, представительницею которой является намъ Пинтика Аристотеля, состояла вся преимущественно въ теоріи драмы, какъ рода, который идеальнѣо олицетворялъ для нихъ два главныя условія поэтическаго совершенства: единство и полноту, условія, въ коихъ выражается основная мысль всей Пинтики Аристотеля (\*)*.

1 Прим. Самое слово μιμησις, подражаніе, какъ можно видѣть изъ Платона, первоначально относилось только къ драмѣ и къ драматической стихіи Эпоса. Аристотель отъ драмы перенесъ это начало и на ост. роды искусства (\*\*).

2 Прим. Теорія Эпоса совершенно подчинялась теоріи Драмы. Лирическая Поэзія едва ли имѣла свою теорію у древнихъ. Она считалась, какъ можно видѣть изъ Пинтики Аристотеля, стихіею Трагедіи и переходила въ родъ отъ Эпоса къ Драме.

---

(\*) Никто изъ ученыхъ, къ сожалѣнію, до сихъ поръ не разобралъ ни одной Трагедіи древней по Пинтикѣ Аристотеля. Вотъ превосходный шрудъ, ожидающій еще дѣлателя. Онъ объяснилъ бы намъ основательнѣе и Пинтику самую и древнюю Трагедію.

(\*\*) Аристотель въ Республикѣ и Музыку называетъ подражаніемъ чувствованіямъ душевнымъ. De Rep. VIII б. ἐν δὲ τοῖς μελεῶν αὐτοῖς ἔστι μιμήματα τῶν ἡθῶν.

Вопъ почему, какъ я думаю, Пиплика Аристо-  
пела представляеть не опривокъ, а полный ре-  
зультатъ всей теоріи Грековъ, которая была те-  
орією драмы.

### Нѣкоторыя отрывочныя мысли изъ Пиптики Аристотеля.

Поставивъ Пиплику Аристопела въ надлежащемъ  
свѣтѣ и оправдавши почку зрѣнія разборомъ глав-  
наго содержанія, въ заключеніе я изведу нѣколко-  
рыхъ опривочныхъ глубокихъ мыслей, входящихъ въ Испо-  
рію нашей науки.

*О чудесномъ.* Чудесное Ар. равно допускаеть въ Эпо-  
пее, какъ и въ Трагедіи, а не дѣлаеть его исключитель-  
ною принадлежностію Эпоса, какъ новые теоретики.  
Глубокомысленно замѣчаніе его. о томъ, что чудесное  
должно быть непременно перемѣшано съ вѣроятнымъ,  
какъ у Гомера, потому что вѣра въ одно даеть вѣру  
и въ другое, съ нимъ связанное: тайна этого чудесна-  
го въ ложномъ заключеніи (παράλογισμός), которое на-  
ходится въ природѣ чловѣка. Слѣгіе чуда съ жизнью  
дѣйствительною не есть ли содержаніе всей Повѣи, и  
не въ эпосѣ ли вообще тайна ея очарованія?

*О Трагедіи въ чтеніи.* Трагедія должна имѣть силу  
безъ сцены и безъ актеровъ (\*). Истинное достоинство  
ея познается въ чтеніи, гдѣ отсутствуюеть видѣнное  
представленіе (\*\*).

(\*) Гл. 6 ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις, καὶ ἄνευ ᾠγῶ-  
νος καὶ ὑπακρισίου ἔστω.

(\*\*) Гл. 22. διὰ γὰρ τοῦ ἀναμύσθηται φασεῖται ὁμοία τίς  
ἔστω.

*О характеръ дѣйствующихъ лицъ.* Замѣчательно, что Аристопель въ герои Трагедіи не допускаетъ ни добродѣтельныхъ лицъ, ни злодѣевъ, а людей, которые ни добромъ, ни зломъ исключительно не оплечаются, какъ на пр. Эдипъ. — Въ Пипникъ его нѣтъ нигдѣ намѣка о особенной нравственной цѣли Поэзіи.

*Мнѣніе о древнихъ Трагикахъ.* Ар. часто приводитъ въ примѣръ Эдипа: видно, что Эдипъ считался высшимъ образцемъ древней Трагедіи. Сличая Софокла съ Эврипидомъ, Ар. говоритъ, что первый представлялъ лица, какъ онѣ должны были, а второй, какъ онѣ суть (\*); что у Софокла хоръ есть дѣйствующее лицо, какъ это и должно было, а у Еврипида напротивъ (\*\*). Здѣсь какъ будто отдаетъ онъ предпочтеніе Софоклу, по тому что, согласно съ его теорію, Поэзія должна представлять возможное, а не дѣйствительное. Не смотря на то, въ другомъ мѣстѣ (\*\*\*), Еврипида называетъ самымъ практическимъ изъ всѣхъ прагматиковъ, но дѣйствію, имъ производимому на народъ. Видно, что при Аристопелѣ вкусъ, уже испортился: онъ славилъ Эдипа Софоклова по преданію и теоріи, а Еврипида хвалитъ по вкусу эпохи, ему современной.

*Определение смѣшного.* Глубокомысленно это опредѣленіе смѣшного, и едва ли до сихъ поръ замѣнено лучшимъ въ какой нибудь Нѣмецкой Энциклопедіи. «Смѣшное есть какая нибудь ошибка, что нибудь посмѣдное, но беззастѣдливое, не наносящее вреда: такъ на пр. смѣшное лицо будетъ лицо дурное, искривленное, но безъ вреда (\*\*\*\*).»

(\*) Гл. 26.

(\*\*) Гл. 18.

(\*\*\*) Гл. 15.

(\*\*\*\*) το γὰρ γελοιόν, ἔστιν ἀμάρτημα τι καὶ αἰσχρὸν ἀνθρώπου, καὶ οὐ φθαρτικόν οὖν, εὐδὲς τι γελῶν πρόσωπον, αἰσχρὸν τι καὶ δυστραχιμένον ἀνευ οὐδύνης.

**О единствѣ времени и мѣста.** Французскіе теоретики исключали на Аристошеля, что онъ будто бы признаетъ необходимыя правиломъ Трагедіи единство времени и мѣста. Это несправедливо: имъ признано только единство дѣйствія, которое не заключено однако въ единствѣ героя (\*), какъ признаютъ Французскіе же теоретики. Объ единствѣ времени существуетъ у Аристошеля одно только мѣсто, не совсѣмъ ясное и вовсе не сильное. Объясняя, что Эпопея опличается онъ Трагедіи долгою времени, онъ прибавляетъ: «Трагедія, по большей части, *старается заключить свое дѣйствіе въ одинъ круговоротъ солнца*, или немного болѣе: Эпопея же неограничена во времени — и эпикъ опличается. Но прежде и въ Трагедіи также поступали, какъ въ Эпопее (\*\*).» *Старается заключить* не значить *должна заключать*: вѣроятно, образцемъ для Трагедіи въ эпикѣ отношеніи служилъ Эдипъ, который продолжается сколько времени, сколько нужно для раскрытія тайны, въ чемъ и заключается все его дѣйствіе. Это родъ драматическаго процесса. — Замѣчательно еще, что Ар. насколько не отрицаетъ прежнихъ Трагиковъ за то, что они не соблюдали единства времени, а соблюденіе онаго приписываетъ болѣе Трагикамъ, ему современнымъ, которые безъ сомнѣнія не были образцами совершенства. Другое же мѣсто, а именно въ гл. 7, явно свидѣтельствуетъ, что Ар. совсѣмъ не предложилъ эпика *круговорота солнечнаго* въ видѣ строгаго, ненаружимаго пра-

(\*) Гл. 8. «Мнѣз бываетъ единъ не потому, что онъ относился къ одному лицу, какъ думали нѣкоторые.»

(\*\*) Гл. 5. ἡ μὲν γὰρ οὔτι μάλιστα περικταίνεται ὑπὸ μιᾶν περίοδον ἢ λίον εἶναι, ἡ μικρὸν ἐξαλλάττειν ἢ δὲ ἐποποιίᾳ, ἀριστος τὸ χρόνον καὶ τότῳ διαφέρει. καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν τοῖς τραγωδαῖς τὸ ἐπικόν, καὶ ἐν τοῖς ἐπικοῖς.

вила. Вотъ его слова: «Что касается до границъ дѣйствія, то всегда *самое большее, лишь бы только можно было охватить его* (αὐτὸ δὲ μέγιστον, μέγιστον τοῦ συνδυαζομένου εἶναι), есть лучшее по величинѣ. Опредѣляя же просите, мы скажемъ: въ какой величинѣ, по вѣроятію или необходимости событій, другъ за другомъ слѣдующихъ, возможно счастію перейти въ несчастіе, а несчастію въ счастіе, — такая величина дѣйствія и доспапочна.» Этою мѣстою не явно ли доказываетъ, что Ар. никогда не думалъ ограничивать дѣйствіе Трагедіи 24-ю часами времени?

Объ *единствѣ мѣста* рѣшительно нигдѣ у Аристотеля не упоминаю.

#### 4. ПАРАЛЛЕЛЬ МЕЖДУ УЧЕНІЯМИ ПЛАТОНА И АРИСТОТЕЛЯ.

Греція, литературная спора искусства въ древности, представляетъ намъ два ученія о Поэзіи, совершенно противоположныя въ началахъ. Платонъ говоритъ, что прекрасное существуетъ въ идеѣ, что оно есть часть божественнаго и на землѣ воспоминаніе о небѣ. Аристотель полагаетъ его въ единствѣ и полномъ, относитъ это равно къ явленіямъ природы и къ произведеніямъ искусства. Платонъ объясняетъ происхожденіе Поэзіи изъ божественнаго вдохновенія и наслажденіе ею полагаетъ въ принятіи его душою; Аристотель ведетъ начало ея изъ способности подражательной, врожденной человѣку, и наслажденіе объясняетъ изъ склонности нашей — сравнивать и учиться.

Не смотря на совершенную противоположность

въ началахъ, каждое изъ эпитъ ученій имѣетъ свою относителную справедливостъ, относителную пользу и вредъ, пенабвжнй въ крайностяхъ примѣненія. Тайна эпго мнимаго противорачія заключается въ томъ, что самое искусство имѣетъ двѣ споронь: духовную и матеріальную, идею и форму. Каждое изъ эпитъ ученій смотритъ на одну только изъ споронъ искусства, — и поному, какъ я сказалъ, имѣетъ справедливостъ относителную. Платонъ взираетъ на внупреннюю сторону искусства, на идею, которая точно естъ даръ божественнаго вдохновенія души человѣческой; Аристотель, напротивъ, вѣдетъ въ виду одну форму, одну внѣшнюю частъ искусства: — поному величина и порядокъ поражаютъ его, какъ первыя условія красоты, и Поэзія съ эпной внѣшней споронъ кажется ему подражаніемъ; аиъ условія выводитъ онъ изъ наблюденія самой природы, всегда единой, исключительной во всѣхъ своихъ произведеніяхъ.

Ученіе Платона полезно относително къ идеѣ. Оно пыкаетъ душу мыслію; оно даетъ свободу поэтическому вдохновенію. Но не мзя не замѣтить, что совершенный недосианокъ техники и признаіе безусловной свободы поэтического вдохновенія могутъ быть чрезвычайно вредны въ искусствѣ, особливо для таланта, егда возникающаго. Искусство потеряло уже перабышнюю творческую силу, которая прежде производила изъ себя: оно нуждается если не въ техническихъ правилахъ, то въ неоторическомъ преданіи, въ описательномъ наблюденіи предшественниковъ образцовъ.

Ученіе Аристотеля приносило пользу въ отноше-  
ніи къ исполнителной части Поэзіи. Его глу-  
бокомысленное: *ἐν καὶ ὅλον*, (единое и цѣлое), снятое  
съ природы, останется истиннымъ, всегда вѣрнымъ,  
и закономъ для художника неварушимымъ. Многія  
частныя мысли о драмѣ и особенно изслѣдованіе  
главныхъ свойствъ ея должны были навсегда вне-  
сены въ нормальную Психику для всѣхъ народовъ.  
Но ученіе его, своимъ догматическимъ характеромъ,  
особенно же дурно понятое, можетъ наложить на-  
сильственные оковы на генія, спуская его твор-  
ческую силу принятыми въ теоріи формами, чему  
разительный примѣръ мы видали въ Исторіи За-  
падной Имперіи. При такой крайности спус-  
сненія бываетъ необходимо освобождающее ученіе  
Платона. Къ тому же, сухость изложенія у Ари-  
стотеля мало падаетъ умъ. — Прочіе роды Поэзіи  
поспрадали отъ приспращенія его къ Драмѣ: Лирика  
не имѣетъ никакой теоріи, а Эпосъ потерялъ  
свой природный характеръ отъ насильственного  
подчиненія Драмѣ.

Нельзя не замѣтить, что матеріальное ученіе  
Аристотеля, основанное на подражаніи природѣ,  
какъ видно, болѣе имѣло силы и развитія въ древ-  
немъ мірѣ, потому что и самый Платонъ къ нему  
склонился. Причина этому есть мѣстная и заклю-  
чается въ характеръ природы и искусства Греціи.  
Изящная эстетическая природа была первою восприимчиво-  
ницею художественнаго чувства Грековъ: ее въ са-  
момъ дѣлѣ принимало за образецъ искусство, и въ  
отношеніи къ его матеріалу и вѣнчанію формъ,  
можно было справедливо назвать эту искусство



подражаніємъ изящной природы Греціи. Кроме того, изъ искусствъ процвѣтали особенно тѣ, которыя въ матеріалѣ своемъ и формахъ проявленія болѣе соприкасаются со вѣшнимъ міромъ: такъ напр. искусства пластическія, болѣе копирующія съ природы. Самая Поэзія принимала также пластическій характеръ и изобиловала образомъ, а не мыслию. Грекъ не иначе постигалъ и мысль, какъ въ видѣ образа: по эпосу, на языкъ его мысль (*ἰδέα*) и образъ — синонимы. Эпическая Поэзія своею пластическою стихіею имѣла вліяніе на всѣ роды. Лирика, Поэзія духа, внутренняго міра, не получила богатаго развитія у Грековъ: не пошому ли она и не имѣла особой теоріи? — Все это намъ доспашночно объясняетъ, почему искусство въ Греціи могло справедливѣе бытъ названо подражаніемъ природы.

Но такая теорія, будучи перенесена въ новыи, особенно свѣрхный міръ Европы, разумѣлся, была ошибочною, пошому что не оправдывалась ни мѣстностію самой природы, ни характеромъ искусства, которое успремилось опть міра вѣшняго во внутренній міръ души человѣческой. Вошть почему новыя послѣдователи Аристотеля должны были прибавить: подражаніе украшенной природы. Но наконецъ спрана, которой назначено было постигнутьъ глубокимъ сознаніемъ характеръ новаго Христіанскаго искусства, явила и новую теорію, согласную съ его духомъ и болѣе родспвенную съ ученіемъ Платона, въ комъ заключалось какъ будшо предчувствіе идеальной Германской теоріи.

Изъ сравненія двухъ противоположныхъ учений о Поэзій въ древнемъ мірѣ, само собою слѣдуетъ, что пайна совершенства нашей науки должна заключаться въ примиреніи идеализма Платона съ реализмомъ Аристотелемъ.

## II.

### Творія Поэзій въ Римѣ.

Любопытно было бы излѣдовать, какое вліяніе имѣла Пипшика Аристотеля на Поэзію Греціи? Къ сожалѣнію, опредѣлить это невозможно, потому что слишкомъ мало дошло до насъ произведеній опъ послѣдующей эпохи. Менандръ, основатель новой Комедіи, жилъ нѣсколько времени при Аристотелѣ (\*). Извѣстно, что въ его произведеніяхъ, Поэзія сошла до представленія самой обыкновенной жизни.

Вліяніе Аристотелева ученія должно было сильнѣе обозначиться въ Александрійской школѣ, которая дала Словесности ученое направленіе. Послѣ вѣка творческаго наступилъ вѣкъ Грамматики, Филологіи и Криники, поглощавшихъ производительную силу Поэзій. Заботились о томъ, чтобы успавить образцы изящнаго вкуса и образцы языка,

---

(\*) Менандръ родился за 342 до Р. Х., умеръ за 292; Аристотель умеръ за 321.

который спалъ слишкомъ изменяясь и упадая. Аристофанъ Византійскій учреждаетъ каноны Греческихъ классиковъ во всѣхъ родахъ Поэзіи и заботишься объ удареніяхъ Греческаго языка; Аристархъ, коего имя синонимъ Криптика, окончательно исправляетъ текстъ Гомера, дѣлитъ Иліаду и Одиссею на 24 пѣсни. Разбирающъ, комментующъ, исправляющъ. Филологи и Криптики занимающъ первыя мѣста въ Словесности; но между пѣвцы Поэзіи, по видимому, не процвѣтаешъ. Образцовое, еслибъ было, вѣроятно дошло бы до насъ, а что дошло, то слабо. Поэзія находить уголокъ въ Сициліи, но тамъ развивается въ новыхъ формахъ, независимо отъ теоріи и криптики. И такъ Александрійскій вѣкъ не будетъ ли свидѣльствовать противъ ихъ пользы? Въ самомъ дѣлѣ, эпохъ вѣкъ, когда криптика и теорія всего болѣе процвѣтали, былъ безплоденъ для образцовыхъ произведеній! Не являя ли улика противъ науки? Нѣтъ, это доказываетъ только, что Поэзія для процвѣтанія своего, нуждается еще въ другихъ важнѣйшихъ условіяхъ, кромѣ изученія образцевъ, въ условіяхъ жизни. Но, въ самую эпоху упадка, когда Греція могла утратить изящный вкусъ, языкъ и самыя сокровища искусства, утратила и для себя и для потомковъ, кто поддерживалъ и сохранилъ все это для будущаго человечества? — Александрія. — Какимъ средствомъ? — Своимъ филологическимъ и криптическимъ направленіемъ.

Такъ, Александрія была безплодна для самой себя; но эпохъ плодъ своего ученаго стремленія принесла она въ Римъ, гдѣ были и другія условія слав-

ной жизни. Римская Поэзія возмужала въ криптической Александрійской школѣ; изящный и правильный спилъ ея въ самыхъ образцовыхъ произведеніяхъ былъ плодомъ криптицизма Александрійскаго и изученія шѣхъ образцовъ, какіе предлагала Александрія. Такъ думаетъ Гейне (\*), славный криптикъ Виргилія. Золотому вѣку Поэзіи въ Римѣ были современны здравая Криптика и Теорія, какъ мы это можемъ видѣть по сочиненію Горація: *Agv Poëtica*.

Римляне, согласно съ своимъ призваніемъ развивши у себя гораздо ранѣ Краснорѣчіе, были богаче теоріями эпического искусства, нежели Поэзіи. Первый образцовый ихъ ораторъ, Цицеронъ, былъ и первымъ излагателемъ теоріи Краснорѣчія. — Въ послѣдствіи, когда оно уже склонилось къ упадку, Квинтилианъ собралъ всѣ опыты своего народа, и въ его Наспавленіяхъ мы имѣемъ полную теорію Краснорѣчія древняго, особенно судебнаго. Цицеронъ въ своемъ сочиненіи мало говоритъ о Поэтахъ; Квинтилианъ говоритъ о нихъ, какъ Риторъ, относительно къ спилу болѣе, нежели къ содержанію Поэзіи. И такъ сочиненіе Горація будетъ для насъ

---

(\*) Вотъ что Гейне говоритъ о Георгикахъ Виргилія.... «*tandem in venustate, proprietate, copia orationis et dictionis, in qua Lucretianum carmen ante oculos habuit, sed emollitum et expolitum ad poetarum Alexandrinorum elegantiam.*» — «*Variarum tamen rerum comparatione et indagatione progressi hoc nobis animadvertisse videmur, ex Alexandrinis imprimis poetis Virgilium nostrum profecisse; his eum naturalem illam et parum operosam, cum tanto tamen cultu, ornatu et dignitate conjunctam, venustatem debere arbitramur.*» — *Prooemium in Georgica.*

единственнымъ памятникѣ теоріи Поэзіи у Римлянъ.

Кому неизвѣстно огромное вліяніе этого сочиненія на Западную Словесность? Въ этомъ вліяніи, можетъ быть, участвовалъ также догматическій характеръ кодекса, который тѣмъ сильнѣе могъ еще дѣйствовать, что эти догматы приняли у Горація живую форму пословицъ, рѣзко напечатлѣвающихся въ памяти. По образцу этого сочиненія сформированы кодексы Французскіе до Боало, и наконецъ знаменитый алкоранъ Французской Пѣипки.

Неизвѣстно, самъ ли Горацій далъ этому сочиненію заглавіе: *Ars Poëtica*? Оно встрѣчается въ первый разъ у Квинтилиана, которому послѣдовали всѣ позднѣйшіе Грамматики и Схоліасты. Мнѣнія ученыхъ комментаторовъ объ этомъ сочиненіи Шель дѣлишь на три класса. Древніе Грамматики и первые издатели не видѣли въ немъ никакого цѣлаго, а только нѣкоторые опрывочныя правила, набросанныя безъ всякаго порядка. Другаго рода комментаторы полагали, что это сочиненіе представляетъ полную теорію Поэзіи, имѣющую одно цѣлое, и правильное соотношеніе частей. Даниэль Гейнзій думалъ, что намѣреніемъ Горація было написать краткую, однако полную теорію Поэзіи; но что безпорядокъ въ ней есть дѣло позднѣйшихъ копистовъ. По этому онъ старался возстановить порядокъ первобытный въ своемъ изданіи этого сочиненія. До Гейнзія, то же самое мнѣніе имѣлъ Филологъ Падуанскій Антоній Риккони (\*), жившій въ

---

(\*) Storia della Letteratura Italiana del Cav. Girol. Tiraboschi. T. 1. pag. 175.

XVI вѣкѣ, и предложилъ способъ, какимъ бы можно было возстановить это сочиненіе. Послѣ Гейнзія, Президентъ Буйе (Bouhier) предпринималъ тоже самое.

Ученѣйшій защитникъ и представившій сего же мнѣнія былъ Вѣнскій Профессоръ Регельсбергеръ, который въ 1797 г. издалъ стихотворный переводъ эпой Эписполы, съ комментариемъ, расположивши самый текстъ въ новомъ порядкѣ.

Комментаторы прерываго рода рѣшительно не признають ни плана, ни цѣлаго въ эпическомъ сочиненіи, а разсмапривають его въ отношеніи къ особенной цѣли, которую имѣлъ въ виду Гораций, не предполагая вовсе написать дидактическую поэму. Бакстеръ думалъ, что это сапиръ просилъ Римскаго псалма. Ричардъ Гурдъ и Энгель слѣдовали тому же мнѣнію. Виландъ полагалъ, что эпою Эписполою Гораций хотѣлъ ошвратить молодого Пизона отъ шруднаго поприща Поэзіи, въ-роряшно, драматической. Аспъ думалъ, что Гораций хотѣлъ осмѣять въ эпой Эписполѣ дурныхъ Поэшовъ своего времени, въ подражаніе Пашону, который въ разговорѣ своемъ: *Федръ*, осмѣялъ дурныхъ рипоровъ.

Всѣ комментаторы послѣдняго рода объясняютъ только частный, случайный поводъ, по которому могло быть написано это сочиненіе. Спрашно думать, чтобы Гораций имѣлъ точно въ виду: посредствомъ Эписполы ошвратить какого нибудь Пизона отъ Поэзіи; или чтобы онъ принялъ намѣреніе подражать Пашону въ осмѣяніи дурныхъ Римскихъ Поэшовъ. Осмѣявъ ихъ онъ могъ и безъ этого подражанія. Онъ по и дѣлаелъ въ заключеніи своей Эписполы: глубокомысленно, своимъ наблюдательнымъ умомъ вникая въ отношенія, какія были между Поэзіею и общественною жизнію Рима, онъ эпизодически касался и дурныхъ Поэшовъ; но не это главная цѣль его. Кажелся, нечего и спорить о намѣреніи

Гораций, когда онъ самъ весьма сильно и искренно высказываетъ намъ дидактическую цѣль свою:

..... Ergo fungar vice cotis, acutum  
Reddere quae ferrum valet, exsors ipsa secandi.  
Munus et officium, nil scribens ipse, docebo (\*).

Еще спранные видѣть въ сочиненіи Горация полную и стройную дидактическую Поэму о теоріи Поэзіи. Это была мысль вѣка, кою увлекались трудолюбивые филологи, несильные въ эстетической криптикѣ. Стоишь прочесть это сочиненіе Горация въ ряду прочихъ его Эпистолъ, чтобы увидѣть, что оно носитъ на себѣ совершенно тошъ же опрывочный характеръ, какой и прочія. Эпистола къ Пизонамъ имѣетъ большое соотношеніе съ 1-ю Эпистолою 2-й книги къ Августу, гдѣ Гораций излагаетъ исторію Римской Поэзіи и входитъ въ разборъ многихъ общественныхъ ея отношеній. Вездѣ таже форма безсвязнаго свѣтскаго разговора, который подъ наружнымъ безпорядкомъ скрываетъ внутреннюю связь. Вездѣ таже обиліе оспроумныхъ сеншенцій, въ которыхъ Гораций выражалъ результаты своихъ опытныхъ наблюденій надъ жизнью и надъ искусствомъ.

---

(\*) «Итакъ я буду служить вмѣсто оселка, который самъ не рубитъ, а осприетъ желѣзо. Самъ ничего не пишу, научу другихъ обязанности писателя.» Здѣсь, nil scribens ipse, мнѣ кажется, указываетъ именно на то, что Гораций излагалъ правила драмы, и относилъ къ себѣ это, потому что самъ не занимался драматическимъ родомъ. Иначе не возможно объяснить себѣ этихъ словъ: nil scribens ipse. Какъ бы Гораций ни былъ скромнень, но онъ этого сказать о себѣ не могъ такъ болѣе, что онъ же написалъ: Exegi monumentum aere perennius et Non usitata, nec tenui ferat... и говорилъ о себѣ: monstror digito praetereuntium Romanae fidicen lyrae..

Мы должны опдѣлить опченъ въ эпосъ произведеніи опносительно къ нашему предмету и указать ему мѣсто въ историческомъ развитіи теоріи Поэзіи. Для того, чтобы основательно рѣшить эпосъ вопросъ, мнѣ кажется, слѣдуетъ рассмотреть Эпосъ въ двухъ опношеніяхъ: *во первыхъ*, въ опношеніи къ Пиншику Аристошеля, по скольку сочиненіе Горация въ себѣ ее опраждаетъ, ибо слѣды эпоса въліянія весьма замѣтны; *во вторыхъ*, въ опношеніи къ Римскому оригинальному взгляду самаго Горация на Поэзію въ его опечесствѣ; другими словами, разделить Греческую и Римскую спихи въ теоріи Горация. Замѣчу, что опсъ же самый вопросъ предспоивъ намъ въ Римской теоріи Поэзіи, копорый еспъ главный и въ самой Поэзіи Рима.

Разсмапривая Эпосъ съ эпой опчки зрѣнія, я предложилъ бы даже разделить ее на двѣ половины, на копорыя она сама собою раснадеается, по моему мнѣнію. Въ первой половинѣ, искусство разсмапривается само въ себѣ, съ Аристошелевой опчки зрѣнія, и она проспирается до спиха:

*Nil intentatum uostri liquere poetae.*

Во второй рѣшается собспвенно Римскій національный вопросъ: объ опношеніи Поэзіи къ жизни и о Поэзіи въ Римѣ. Разсмапримъ же первую часть.

Сходство съ Аристошелемъ заключается и въ главномъ содержаніи, и въ началахъ искусства, и въ нѣкопорыхъ опривкахъ, явно у него заимствованныхъ. Еще Башпѣ замѣнилъ, что Эпосъ Горация, какъ Пиншика Аристошеля, касается преимущественно Драмы, какъ главного рода. Опсъ еще по-



вое, сильное доказательство въ пользу того мнѣнія, что у Грековъ вся теорія Поэзіи состояла въ теоріи Драмы. Въ самомъ дѣлѣ, откуда объяснишь то, почему и Пипника Горація, какъ Аристотелева, преимущественно касается эпического рода Поэзіи? — Въ Аристотель одни объясняютъ это тѣмъ, что все его сочиненіе не дошло, а дошелъ только опрывокъ, который посвященъ Драмѣ; другіе говорятъ, что онъ самъ былъ охотникъ до Драмы, что въ его время Драма процвѣтала и была моднымъ родомъ Поэзіи. Чѣмъ же объяснишь такое самое явленіе въ Гораціи? Никто изъ критиковъ не предполагалъ, чтобы это сочиненіе было опрывокъ; Драма и особенно Трагедія никогда не процвѣтали въ Римѣ; Горацій, въ первомъ посланіи второй книги къ Августу, излагаетъ даже причины, почему эпическій родъ Поэзіи не можетъ процвѣтать въ его опечесствѣ, полагая ихъ въ необразованности народа и въ сниски къ зрѣлищамъ гладиаторскимъ, и побуждаетъ Августа покровительствовать болѣе Поэзіи, которые описываются онъ пещера:

..... qui se lectori credere malunt  
Quam spectatoris fastidia ferre superbi.

Съ какою же цѣлью спалъ бы Горацій излагать преимущественно теорію Драматическаго рода, если онъ самъ былъ увѣренъ въ томъ, что эпическій родъ не можетъ процвѣтать въ Римѣ? — Не изъ какой другой причины можно объяснить это, какъ изъ той, что у Грековъ только Драма имѣла теорію, потому что въ ней олицетворялись главные начала изящнаго въ искусствѣ. Горацій перенесъ сію тео-

рію въ Римъ доіному, какъ видно, что вопросъ о Драмѣ обращалъ вниманіе Римскихъ либераторовъ того времени, и самаго Августа, который занимался Поэзією какъ дѣломъ государственнымъ и имѣлъ миниспротъ ея Горация.

Послѣ Драмъ, Г. въ своей Эписполѣ говоритъ болѣе объ Эпосѣ; объ Лирикѣ гораздо менѣе, и по относително къ формѣ, не смотря на то, что онъ самъ былъ Лирикъ. Опять новое и сильное доказательство, что Лирика не входила въ теорію древнихъ.

Начала для изящнаго въ искусствѣ, разсматривая его со внешней стороны; Гораций помогаетъ прежде, какія и Аристотель, но дѣлая однако нѣкоторыя измѣненія, коихъ по видимому требовало Римское искусство. Первая мысль его, на которую онъ усматриваетъ вниманіе, есть мысль Аристотелева объ единомъ цѣломъ. Чтобы сильнѣе ее выразить, Гораций начинаетъ описывать проливнаго, рисуя воображенію чудовище, составленное изъ частей разносущихъ. Прекрасно сравниваетъ онъ это безобразіе, чуждое единства, съ грезами больного, съ тяжелымъ кошмаромъ, въ которомъ ни нога, ни голова не могутъ слиться въ одинъ образъ (*pes res, pes caput uni reddatur formae*). Послѣ многихъ остроумныхъ примеровъ и сравненій, Гораций такъ выражаетъ свое основное правило для искусства:

*Denique sit quod vis, simplex duntaxat et unum.*

Я обращаю вниманіе читателя на слово *simplex*, которымъ Гораций замѣнилъ Аристотелево *ὅλον* (цѣлѣ, цѣлое). Черезъ нѣсколько стиховъ онъ гово-

рыпѣ и объ эпосѣ цѣломъ — *ponere totum*, какъ главномъ дѣлѣ для художника. Но опѣ чего же Гораций, въ своемъ рѣзкомъ стихѣ, копировать хотѣлъ какъ будто выразить основное правило искусства, поставилъ прежде *simplex*, указавъ художнику на *простоту*, какъ на важнѣйшее качество, и потомъ на *единство*? Аристотель, напропихивъ, заботился о величинѣ, о полнотѣ, безъ которой ничто не можетъ быть прекрасно, по его мнѣнію. Я вижу въ эпосѣ значительномъ: *simplex*, мѣстное приращеніе къ Римскому искусству, которое оплечалось своею сложностію опѣ Греческаго, даже грѣшило ею, слишкомъ чуждаясь простоты. Аристотелю нечего было указывать своимъ соотечественникамъ на простоту, которая была главнымъ характеромъ Поэзіи Греческой; но Гораций, вѣроятно, замѣтилъ ея недоснапокъ. Въ самомъ дѣлѣ, возмиме Комедію Плавта и особенно Теренція. Она уже гораздо сложнѣе своимъ содержаніемъ. Теренцій самъ сознается, что онъ часто двѣ Комедіи Менандра соединялъ въ одну. Виргилій въ своей Энеидѣ слилъ содержаніе Одиссеи и Иліады, какъ замѣчаютъ критики. Всякое изъ произведеній Римской Поэзіи заключаетъ въ себѣ столько разнообразныхъ Греческихъ матеріаловъ, заимствованныхъ художникомъ. Георгики Виргилія, при всей стройности своего расположенія, какъ сложны въ сравненіи съ простымъ дидактическимъ эпосомъ Гезіода! А въ созданіяхъ Овидія не видна ли крайность сложности? Единство совершенно уже поперяно въ эпосѣ безконечномъ барельефѣ пасторальныхъ превращеній. Какъ въ Поэзіи Римской, такъ и въ другихъ искусствахъ, въ Зодче-

спивъ и Валии, Римляне оплнчались болншею сложностю спнхнй. Извѣстно, что въ Архнспехпурѣ онн изобрѣли смншанный орденъ, который опгъ всѣхъ Греческихъ оплнчался характеромъ сложнымъ. Взгляннше на всѣ побочныя украшенія Римскихъ спашуй! Взгляннше на группы, изваянныя въ то время, когда искусство Греческое было въ Римѣ, на славнаго Фарнезскаго быка, которымъ украшается Музей Неаполя! Здѣсь ужъ нарушено завышнее Греческое правило: не упопреляншь болѣе прехъ фнгуръ въ ваятельную группу, правило, соопнвыпспнствующее драматическому правилу Софокла: не выводишь болѣе прехъ лицъ на сцену. Взгляннше на барельефы времени Траяна, которыми украшены ворота Константина! Здѣсь ужъ нѣтъ простоты барельефа Греческаго: здѣсь господствуетъ сложность картины. Все эпо намъ свидѣтельствуетъ ясно, что Гораций своимъ наблюдательнымъ умомъ замѣнилъ эту наклонность Римскаго искусства къ сложности и поному поспавнть, вмѣсто Аристотелева *ὁλοῦ*, эпо значительное *ἀππλεχ*.

И пакъ—красота по Горацию въ единствѣ и простотѣ, но мало того, чтобъ произведеніе было только что прекрасно: оно должно быть сладко, должно увлекать за собою душу слушателя, н. е. мало красоты внѣшней: потребна душа, потребно выраженіе.

Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt,  
Et quocunque volent animum auditoris agunt (\*).

(\*) Мало того, чтобъ произведенія Поэтовъ были прекрасны: да будупъ онѣ сладки и да влекутъ душу слушателя куда хотннть.

Видно, что Гораций, как художник, понимал недоспашичностъ холодныхъ правилъ философа, которъи смонрѣлъ на одну внѣшнюю сторону искусства: пошому онъ красоны онъ пребоваъ души и выраженія и означилъ это словомъ: *dulce*.

Успавивъ начало искусства, Гораций прямо переходить къ языку и много говоритъ объ немъ, давая волю Поэтамъ въ созданіи новыхъ словъ и вступаясь за оныя. Эпопъ вопросъ о языкѣ и словахъ былъ весьма важенъ въ Римѣ, какъ всегда бываетъ въ лишерашурѣ подражательной, копорая заимствуетъ образцы, мысли и формы у другаго народа, болѣе образованнаго, и нуждается въ матеріалѣ языка для ихъ выраженія. Такой вопросъ не могъ быть предметомъ спора въ Греціи, копорая имѣла одинъ, свой коренный языкъ, на коемъ всякое выраженіе было благородно. Здѣсь оисущствовала борьба своего съ иноземнымъ, необходимая въ Римѣ. Воиъ почему, какъ мнѣ кажется, Гораций обратился свою вшорую мысль на языкъ Поэзіи, вопросы о коемъ, вѣроятно, много занимали современныхъ ему лишерашоровъ. Извѣстно, какъ самые Цезари въ Римѣ заботились объ языкѣ. Замѣчанія Горация объ эпопъ предметъ всегда оспанулся испиною, особенно слѣдующее разрѣшеніе, утѣшительное для всякой позднѣйшей лишерашуры:

*Licuit, semperque licbit,*

*Signatum prasente notâ procedere nummum (\*).*

(\*) «Позволялось и всегда будетъ позволено выбивать монету, означенную современнымъ гербомъ». Нѣкоторые Филологи, вмѣсто *procedere nummum* читали: *producere numen*: Вспилей защищающъ первое членіе.

Я не буду излагать въ подробности всѣхъ техническихъ правилъ, предписываемыхъ Горациемъ Поэту, пишу болѣе, что самъ Римскій теоретикъ оныхъ молодыхъ правилъ обращаетъ Римлянъ къ образцамъ Греческимъ:

Vos exemplaria Graeca  
Nocturna versate manu, versate diurna!

Римлянинъ великодушно сознаетъ свою слабость передъ Греками и уступаетъ имъ первенство:

Grajis ingenium, Grajis dedit ore rotundo  
Musa loqui....

Перейдемъ къ другой половинѣ Эписюлы, гдѣ предстояло Горацию рѣшеніе Римскаго практическаго вопроса: къ чему Поэзія? какая цѣль ея? Эного вопроса нигдѣ не предложилъ Аристотель (\*). Такой вопросъ не могъ родиться въ народѣ Греціи, гдѣ Поэзія была одною изъ главныхъ потребностей жизни, гдѣ безъ нея и самая жизнь была бы неполною, и гдѣ почти всѣ увѣрены были въ благомъ ея дѣйствіи на нравы. А если онъ и родился въ уединенной головѣ Философа, хотѣвшаго создать идеальную республику для своихъ согражданъ, то разрѣшенъ былъ совершенно иначе: Поэтъ былъ изгнанъ изъ этой Республики, потому что Философъ видѣлъ,

---

(\*) Въ опредѣленіи Трагедіи Аристотель говоритъ, что она должна служить къ очищенію сираспей. Но извѣстно, что Лессингъ, объясняя это мѣсто, относитъ τῶν τοιούτων τῶν ἡμῶν къ словамъ ἔλεος καὶ φόβος (сосираданію и страху), т. е. что Трагедія должна была, по мнѣнію Аристотеля, служить къ очищенію не всѣхъ сираспей, а только тѣхъ чувствъ, коими она дѣйствуетъ.

что дала Греческой Поэзии въ ней самой и что. Греція не властна, покорить ее благу общественному. Гдѣ было много Поэзии, тамъ пониженъ такой приговоръ; но гдѣ было ея мало и гдѣ сомнѣвались въ ея пользѣ, слѣдовало рѣшить вопросъ иначе.

Горацій видѣлъ практическое направленіе своего народа, которое Римляне вынесли изъ земледѣльческо-воинственной, первоначальной ихъ жизни. Горацій преслѣдовалъ это направленіе въ его крайностяхъ, вредившихъ человѣческому образованію его согражданъ, но пѣтъ не менѣе долженъ былъ признавать, что таково призваніе его опечеснва. Ошдавши похвалу Грекамъ въ ихъ художественномъ дѣлѣ, онъ жестоко нападаетъ на корыстный духъ Римлянъ, обращенный на все житейское, и въ эпосѣ полагаетъ главную причину, почему у нихъ не могутъ процвѣтать искусства также, какъ въ Греціи.

«Грекамъ дала Муза гений и даръ говорить сладкими устами, и Греки алчны къ одной только славѣ. А Римскія дѣти долго и долго учась, какъ бы раздѣлишь асъ на сошныя часпи. Опвѣчай, сынъ Албина: если изъ пяпи унцій опияшь унцію, что останешся? Если сказалъ: претъ асса, славно! сбережешь свою деньгу. Ну, а прибавишь унцію: что будетъ? Половина асса.... О! если эпа ржавчина, эша забонна о корыспи однажды вопьется въ души — будетъ ли намъ надежда создашь произведенія, достойныя того, чтобы сохраняшь ихъ подъ корою кедрѣ или легкаго кипариса?»

Такъ Горацій преслѣдовалъ житейское направленіе своихъ согражданъ въ его вредныхъ крайностяхъ; но выше, въ другихъ явленіяхъ, онъ его признавалъ, какъ необходимость. Онъ постигалъ, что въ Римѣ Поэзія никогда не будетъ искусствомъ самостоя-

пелънымъ, какъ была въ Греціи. На драматическихъ зрелищахъ въ Римѣ, замѣчалъ онъ, что вымыселъ, принаровленный къ мѣстамъ, хорошо выдержанный, безъ всякой красоты, безъ искусства, болѣе веселилъ народъ и занималъ его вниманіе, чѣмъ стихи, чуждые дѣла и звучные пуськи (\*). Горацій, изъ всѣхъ Поэтовъ Рима всѣхъ болѣе поспигавшій духъ народный, понималъ, что Римлянинъ, при всякомъ художественномъ произведеніи, спроситъ: «а къ чему оно? а какая отъ него польза для жизни?» Вотъ почему, когда пришлось ему рѣшать вопросъ о цѣли Поэзіи,—онъ, уступая духу націи, рѣшилъ его по Римски, практически.

Въ слѣдъ за этимъ же гоненіемъ на корыстный духъ Римлянъ, онъ указываетъ на два стремленія Поэтовъ, полезное и пріятное:

Aut prodesse volunt, aut delectare poëtae,  
Aut simul et jucunda et idonea dicere vitæ.

«Поэты хотятъ или приносить пользу или веселить, или соединять и пріятное и полезное жизни.

И далѣе указываетъ на разныя мнѣнія, которыя раздѣляютъ въ эпосѣ отношенія Римлянъ:

Centuriae seniorum agitant expertia frugis,  
Celsi praetereunt austera poemata Rhames.

«Цензурии старѣйшихъ преслѣдуютъ лишенное пользы; а гордые всадники пренебрегаютъ важными поэмами.»

---

(\*) Interdum speciosa locis, morataque recte  
Fabula, nullius veneris, sine pondere et arte,  
Valdius oblectat populum meliusque moratur,  
Quam veritas inopes rerum, nugaeque canorae.



Воптъ споръ древняго Рима съ новымъ, молодымъ, Греческимъ! Какъ же понкій Горацій рѣшилъ эшоптъ споръ? Разумѣется, онъ согласилъ оба мнѣнія и соединилъ сладкое съ полезнымъ, пошому чшо Римлянинъ иной красомы не поспигаешъ:

*Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,  
Lectorem delectando, pariterque monendo (\*)*.

Воптъ опкуда и какими мѣспными причинами объясняется эшо правило о нравспвенной цѣли Поэзіи, которое первоначально принадлежиль Гораціо и изъ его Пипики перешло во всѣ западные курсы, по подражанію. Мы видимъ, какъ эшо правило могло родилься въ Римѣ. Желая убѣдилъ своихъ суровыхъ согражданъ въ необходимости Поэзіи, Горацій вездѣ спарашся внушилъ имъ, чшо она полезна.

*Militiae quanquam piger et malus, utilis urbi,*

говорилъ онъ о Поэзіи въ 4-й Эписполѣ 2 книги. Въ посланіи къ Пизонамъ рассказывая Испорію Поэзіи, онъ мѣшилъ прямо на ея нравспвенное назначеніе: Орфей и Амфiонъ образовывали дикарей; Поэзія была нѣкогда мудроспью, научала опдѣлялъ общественное опъ часпнаго, свяпое опъ нечиспаго, спроила города, давала законы; въ лицѣ Гомера и Тиршея подвигала воиновъ къ доблести; произносила пророчества, указывала на пущъ жизни; снискивала милоспъ царей; была услажденіемъ прудовъ: такъ нечего же спыдилъся тебѣ лиры, прибавляешъ

---

(\*) Тотъ собралъ всѣ голоса въ свою пользу, кшо соединилъ полезное съ сладкимъ, увеселил и вмѣспъ назидая чипашеля.

шонкій Горацій Пизону, мѣшая въ лицѣ его на аристокрацію Римскую, кошорая какъ видно не вся походила на Мецената:

ne forté pudori  
Sit tibi Musa lyrae solers, et cantor Apollo.

Описывая обязанность Поэта, Горацій какъ будто соединяетъ съ нею обязанность гражданина.

«Кто узналъ свой долгъ передъ обществомъ и друзьями; какою любовью должно любить родимель, брата и гостя; въ чемъ дѣло Сенатора, дѣло судьи, дѣло вождя посланнаго на войну: шопъ конечно всякому лицу сѣумѣетъ воздашь приличное. Ученому подражающему я прикажу смотрѣть на образецъ жизни и нравовъ, и опшуда снимаешь живыя рѣчи (\*).»

Ни одинъ изъ Поэтовъ Римскихъ не викалъ такъ глубоко, какъ Горацій, въ отношенія, въ какихъ находилась Поэзія къ Римскому обществу. Она принадлежала малому, избранному кругу высшаго сословія. Такъ какъ верховная власть покровительствовала ей, шо всѣмъ хотѣлось въ Поэты, по призыву моды: свѣтскіе льстецы упошребляли во зло эту слабость аристократовъ. «Иной и не смѣялъ, а рѣшается писать стихи. И опъ чего же не былъ ему Поэтомъ? Онъ свободный, рода не рабскаго, можетъ плашить цензъ всадника и человѣкъ

---

(\*) Qui didicit patriae quid debeat, et quid amicis;  
Quo sit amore parens, quo frater amandus et hospes;  
Quod sit Conscripti, quod iudicis officium; quae  
Partes in bellum missi ducis: ille profectò  
Reddere personae scit convenientia cuique.  
Respicere exemplar vitae morumque jubebo  
Doctum imitatore, et vivas hinc ducere voces.

безпорочный.» Какъ эдако эпими словами преследуетъ Гораций Римское невѣжество, которое свои обществєнные выгоды признавало за права на поэтический талантъ! Какъ видѣть въ эпимѣ словахъ духъ Римскаго общества — и какъ замѣшенъ глубокомысленный, свѣтскій наблюдатель въ Горация! Изъ сего-то обществєннаго униженія онъ хотѣлъ возвыситься по искусству, которому самъ, вмѣстѣ съ другимъ своимъ, Виргиліемъ, приносилъ чистыя жертвы. Онъ противопоставлялъ полтъ дурныхъ Поэтовъ и льстецовъ, которые унижали Поэзію до ремесла; боролся съ корыстнымъ духомъ Римлянъ, не хотѣвшихъ признавъ необходимости Поэзіи въ обществѣ, и указывалъ имъ на нравственное и полезное ея назначеніе. Вотъ, по моему мнѣнію, цель эпимы Эписполы, частная, современная, показывающая ея отношеніе къ жизни Римской.

Такъ Гораций соединилъ въ своей теоріи Греческія начала съ національнымъ направленіемъ, — и какъ оправдался глубокомысленный взглядъ критика, извлекашаго истинную теорію Поэзіи изъ національной склонности своихъ соотечественниковъ! Заключивъ совершенство Поэзіи въ соединеніи пріятнаго съ полезнымъ, онъ въ пророческомъ духѣ восклицаетъ:

*Hic meret aera liber Sotius: hic et mare transit,  
Et longum noto scriptori prorogat aevum.*

«Такая книга принесетъ денегъ Созіамъ; она переплыветъ море и обѣщаетъ долгій вѣкъ извѣстному писателю.» Какъ сбылось на Римской Поэзіи пророчество Горация! Самое высшее произведение

Латинской Музы, но единогласному признанию всѣхъ критиковъ, не Георгіи ли Виргилія, въ которыхъ цѣль художественная тѣсно сдѣлалась съ цѣлью практической, и вещественная мысль дѣльного Рима украсилась всею прелестью и роскошью заемнаго искусства? — Въка оправдали слово Горация, который, какъ рѣдкій критикъ, имѣлъ право сказать о себѣ:

....Ergo fungar vice cotis, acutum  
Reddere quae ferrum valet....

И такъ вопль результатовъ, извлекаемые нами изъ теоріи Горация:

1) Теорія Г. есть въ существѣ своемъ теорія Аристотеля, примененная къ мѣстности Римской.

2) Теорія Г. касается преимущественно Драмы и служишь къ сильнѣйшему подтвержденію мысли, что вся теорія Поэзіи у древнихъ ограничивалась теоріею Драмы.

3) Условія изящнаго, по Горацию: единство и простота. Последнее имѣло мѣстное отношеніе къ Римской Поэзіи, которая отличалась сложностію стихій.

4) Ученіе о нравственной цѣли Поэзіи принадлежитъ Горацию и объясняется изъ практическаго стремленія Римскаго народа.

## Эпизодъ о Лонгина,

СЛУЖАЩІЙ ПЕРЕХОДОМЪ КЪ НОВОМУ МІРУ.

Прежде чѣмъ покинемъ древній міръ, мы должны обративъ вниманіе на одно замѣчательное сочиненіе, которое хотя по заглавію своему и не относится прямо къ теоріи Поэзіи, а скорѣе къ Эстетикѣ вообще (\*), но по содержанию критическому, по множеству примѣненій къ нашему искусству, непременно должно войти въ сію Испорію.

Сочиненіе Лонгина о *Высокомъ* (τὸ ὑψικόν) (\*\*), относящееся къ III вѣку Христіанской эры, во первыхъ, представляетъ замѣчательный подвигъ оппортунистическій къ тому времени, когда оно явилось, къ эпохѣ совершеннаго упадка искусства, чему были нравственныя причины; во вторыхъ, имѣетъ важное всемірное значеніе въ Испоріи нашего предмета, ибо, какъ я думаю, по духу своему составляетъ переходъ отъ древней теоріи къ новой.

(\*) Вопросъ почему я не говорю здѣсь ничего ни о сочиненіи Неоплатоника Плотина: τὸ τῶν καλῶν (о прекрасномъ), ни о сочиненіи Прокла: τὸ ἐναύσιον καὶ καλλόν (о единствѣ и красотѣ), потому что въ этихъ сочиненіяхъ трактуется прекрасное метафизически, безъ всякаго примѣненія къ искусству, и особенно къ Поэзіи.

(\*\*) Dionisius Longinus de sublimitate ex recensione Zachariae Pearcii. Animadversiones interpretum excerptae, suas et novam versionem adjecit Sam. Fr. Nathan. Moerus, Philos. Professor Lips. — Lipsiae. 1768.

Ни отечество, ни годъ рожденія *Кассія Лонгина* (\*) неизвѣстны. Мы знаемъ, что онъ былъ ученикомъ знаменитаго Неоплатоника, Аммонія Саккаса, учителя Оригена и Плотина. Но ни Аммоній, ни Плотинъ, поваричъ Лонгина, не хотѣли признавать его Философомъ, а относили къ сословію Риторомъ. Изъ труда Лонгина видно, что онъ изучалъ всѣхъ Греческихъ писателей, но особенно Платона, Гомера и Демосфена, и что въкупѣ превосходный Риторъ одаренъ былъ такимъ тонкимъ вкусомъ и такъ развилъ его наблюдениемъ, что едва ли не заслуживаетъ имени перваго Крищика древности, т. е. изъ числа тѣхъ писателей въ семъ родѣ, кои дошли до насъ. Извѣстно, что Лонгинъ преподавалъ краснорѣчіе въ Афинахъ и былъ призванъ къ Зенобіи, царицѣ Пальмиры, при дворѣ которой былъ Министромъ. Во время осады Пальмиры Императоромъ Авреліаномъ, Лонгинъ совѣтовалъ царицѣ не сдавать города, и за это, по взятіи онаго, осужденъ былъ на казнь, которую перенесъ великодушно, въ 273 году. Нравственная высокосць духа, которою утѣшено его сочиненіе, отразилась и на его жизни.

Изъ всѣхъ древнихъ писателей о нашемъ предметѣ, какіе дошли до насъ, Лонгинъ, первый, открываетъ намъ новую спорону въ изящномъ — *высокомъ*, и примѣняетъ это воззрѣніе къ произведенію

---

(\*) Въ прежнихъ изданіяхъ, равно какъ и въ томъ, которымъ я пользовался, Лонгинъ носилъ имя Діонисія; но Шель говоритъ, что подробнѣйшее изслѣдованіе обѣихъ важнѣйшихъ рукописей этого сочиненія, находящихся въ Ватиканской и въ Парижской библіотекахъ, показало, что авторъ онаго названъ Діонисіемъ или Лонгиномъ (*Διονυσίου ἢ Λογγίνου*). Такъ какъ сей Діонисій не извѣстенъ, то и приписали его Кассію Лонгину.

лихъ древней Литературы. Древніе, осплавившіе насъ теорію изящнаго, не говорятъ о высокомъ. Платонъ видѣлъ изящное въ божественномъ и какъ будто предчувствовалъ высокое Лонгина, но не именовать его; Аристоклѣсъ смотрѣлъ на красоту со стороны вѣтхей и полагалъ ее въ единомъ, цѣломъ и полномъ; Гораций въ единомъ и простомъ, и присоединялъ къ этому выразительное (*dulcia sunt*). Лонгинъ открылъ наконецъ совершенно новую сторону въ красотѣ — высокое, болѣе родственное нашему Христіанскому духу (\*).

Лагарпъ слишкомъ строго судилъ о Лонгинѣ. Онъ говорилъ, что Аѳинскій Риторъ полагалъ высокое въ одномъ только стилѣ. Это несправедливо: какъ Риторъ, онъ принималъ свою теорію высокаго болѣе къ стилю, какъ и всѣ древніе критики, у которыхъ слогъ менѣе отдѣлялся отъ мысли чѣмъ въ наше время; но мы увидимъ, что онъ глубже наблюдалъ его, нежели какъ думаетъ Лагарпъ. Будучи воспитанъ на языческихъ образцахъ, Лонгинъ постигъ высокослѣ Богодухновеннаго изреченія Моисея: «И рече Богъ: — да будешь свѣтъ — и бысть,» — и совершенно новую сторону открылъ, даже въ языческихъ писателяхъ, сторону высокой мысли.

Время, въ которое онъ развилъ свою теорію, нисколько не благопріятствовало вкусу. Онъ самъ весьма сильно жалуется на господствующіе

---

(\*) Слѣдуетъ замѣтить, что до Лонгина писалъ объ высокомъ Риторъ Цицеронъ, о которомъ упоминаетъ Лонгинъ въ началѣ своего сочиненія. Но онъ не доволенъ практическомъ Цицерона, потому что не показаны въ немъ источники высокаго, хотя и видно стараніе опредѣлить оное.

пороки, изъ коихъ первый сдѣлалъ надутость (στόμιφος), какъ недоспашокъ совершенно пропивенно-ложный высокому. Эту надутость онъ прекрасно сравниваетъ съ опухлостью пѣла, спирающего онъ водяной: надутое слово, какъ опухлое пѣло, свидѣтельствуютъ о внутренней пустотѣ: «ничего нѣтъ суше, какъ человекъ въ водяной» (οὐδὲν ξηρότερον ὑδροπικῶν). — Эпосъ порою сопровождается жеманствомъ, прищорленною выраженiемъ, которая есть первый признакъ малодушия и неблагородства (ταπεινὸν γὰρ' ἐξ ὅλου καὶ μικροψυχον, καὶ τῷ "οὐτι κακὸν ἀγευγέστατον), и излишесствомъ украшенiй, раждающимъ холодъ. Вся же эпика недоспашки промѣкаютъ онъ одной главной причинѣ: онъ стремленiя къ новымъ выисканнымъ мыслямъ, которое одолеваетъ писателей вѣка; — а корень всему эму еще глубже: онъ заключается въ нравственномъ упадкѣ духа. — Въ такое-то время безвкусица и униженiя, Лонгинъ, теорiею высокаго, спарался подкрѣпить упавшую Словесность.

Авторъ не предлагаетъ намъ яснаго опредѣленiя высокаго, заключеннаго въ немногихъ словахъ; но описываетъ его по признакамъ внутреннимъ и по дѣйствiямъ, которыми оно производитъ на насъ. Теоретикъ, основывающiй свою теорiю на опытныхъ наблюденiяхъ, рѣдко старается заключить предметъ, имъ изучаемый, въ границы пѣснаго опредѣленiя, потому что онъ слишкомъ преданъ изученiю всѣхъ тонкихъ оппѣяковъ и частностей, которые боишься упростить въ своемъ опредѣленiи. Таковъ Лонгинъ.

Такъ указываетъ онъ на признаки высокаго:



«Высокое и истинно необозримое могущество надъ душою; оно сильнѣе всякаго слушателя... Является въ рѣчи внезапно и разрушаетъ весь порядокъ какъ молнія, знаменуя тѣмъ великую силу орашора (\*).»

«Главный признакъ истинно высокаго: тѣмъ долѣе на него смотришь, тѣмъ душа своя болѣе и болѣе съ нимъ роднится и не можетъ уже въ себѣ искоренить его; память о немъ несокрушима и вѣчна. То починай извѣстно и истинно высокимъ, что всегда и для всѣхъ высоко (\*\*).»

Плать испочниковъ полагаетъ Лонгинъ для высокаго; первый — величiе помысловъ, второй сила и воспоргъ чувствъ: эпита два испочника заключающа въ нашей природѣ; Лонгинъ называетъ ихъ самородными (ἄνδρηνες). Прочіе при супъ искусственные: 1) образованіе фигуръ, 2) выраженіе благородное, 3) сочиненіе рѣчи. — Въ числѣ эпихъ испочниковъ высокаго, какъ видимъ, величiе мысли занимаетъ первое мѣсто. Высокая мысль и высокое чувство могутъ быть, по мнѣнію Лонгина, выражены не однимъ словомъ, но и молчаніемъ.

Высокое возноситъ человека къ божественному и указываетъ ему на божественное его происхожденіе:

(\*) Гл. I. τὰντα δὲ, δυναστείαν καὶ βίαν ἄμαχον προσφέροντα, παντός ἐπ' αὐτῷ τοῦ ἀκρωμένου καδίσταται... ὕψος δὲ τοῦ καριῶς ἐξετεχθέν τὰ τε πράγματα δίκην σκηπτῶν πάντα διεφόρησεν, καὶ τὴν τοῦ ῥήτορος ἐνδύς ἀδρόαν ἐνεδείξατο δύναμιν.

(\*\*) Гл. VII. Τοῦτο γὰρ τῷ "οντι μέγα, ὅτι πολλὰ μὲν ἢ ἀναδεώρησις, δύσκολος δὲ, μᾶλλον δ' ἀδύνατος ἢ κατεξαναστάσις, ἰσχυρὰ δὲ ἢ μὴ μὴ καὶ δυσέλαττος. Ὅλος δὲ καλὰ νόμιζε ὕψη καὶ ἀληθινὰ, τὰ διαπαντός ἀρέσκατα καὶ πᾶσιν.

«Природа присудила человѣку не бытъ животнымъ низкимъ и неблагогоднымъ, но вводитъ въ жизнь и въ цѣлый міръ, какъ бы въ нѣкую великую славу, поспавшая насъ зрѣлыми всѣхъ дѣлъ и набожными *сореазователями ея созданий* (\*), и природила душамъ нашимъ необоримую любовь ко всему высокому и, какъ мы сами, божественному. Пошому-то, созерцанію и мысленію человека не довлѣетъ и весь міръ, но помыслы его часшо переходятъ за границы вселенной. И если кто, кругомъ себя окинувъ жизнь, увидитъ, *какъ все высокое возмощается передъ нимъ надъ прекраснымъ*, — шощъ многоженно познаетъ, для чего мы родились. Вошъ онъ чего, повнушенію самой природы, мы не удивляемся малымъ пошодамъ, хошя они и свѣтлы и полезны, но изумляемся Нилу, Испру, Рейну и еще болѣе Океану. Не свѣшпильникъ возженный нами, хошя и въ числѣ хранящій пламя, но огни небесные, хошя и часшо омрачаемые, поражающъ умъ нашъ, или еще болѣе краперъ Эшны, изъ глубины котораго извергающся водопады камней, скалъ, и пошоды огня (\*\*).....»

(\*) Такъ Лонгинъ называетъ художника соревновашелемъ природы.

(\*\*) Гл. 35. ἡ φύσις οὐ ταπεινὸν ἡμᾶς ζῶον οὐδ' ἀγεννὲς ἔκρινε, τὸν ἀνδραπῶν, ἀλλ', ὥς 'εις μεγάλην τῶν πανηγύρων, 'εις τὸν βίον καὶ 'εις τὸν σύμπαντα κόσμον ἐπαύγουσα, θεατὰς τῶν ὄλων αὐτῆς ἐσομένων καὶ φιλοτιμοτάτους ἀγωνιστὰς, ἐνδὺν ἅμαχον ἔρωτα ἐνεφύσεν ἡμῶν τὰς ψυχὰς πᾶσι τοῖς μεγάλου, καὶ ὥς πρὸς ἡμᾶς δαμονιατέρου. Διόπερ τῇ θεωρίᾳ καὶ διανοίᾳ τῆς ἀνδραπῶν τῆς ἐπιβολῆς οὐδ' ὁ σύμπας κόσμος ἀρχεῖ, ἀλλὰ καὶ τοὺς τοῦ περιέχοντος πολλὰς ὁρους ἐκβάλλουσιν αἱ ἐπίνοια καὶ εἰ τις περιβλέψατο ἐν κύκλῳ τὸν βίον, ὥς πλεον ἔχει τὸ περιττόν καὶ μέγα τοῦ

Изъ приведенныхъ нами мѣстъ, мы ясно можемъ видѣть, что Лонгинъ чувствовалъ высокое и чувствомъ полагалъ его во всемъ томъ, что подвигаетъ въ насъ безконечность духа, что выноситъ мысль нашу за предѣлы міра. Ясно, что Лонгинъ не въ однихъ словахъ, не въ одномъ стилѣ, какъ приписываетъ ему Лагарпъ, заключалъ высокое.

Сіе-то воззрѣніе, совершенно новое для древняго міра, Лонгинъ примѣнилъ къ словесности Греческой и искалъ въ Гомерѣ, Платонѣ и Демосѣенѣ высокаго мысли, которое предчувствовалъ духомъ. Доказательство тому, что онъ глубокомысленно изучилъ творенія всѣхъ этихъ писателей, мы видимъ въ превосходныхъ эпизодическихъ разсужденіяхъ, которыми усыяно все его сочиненіе, и въ образцовыхъ примѣрахъ, приводимыхъ Авторомъ и оппонирующихъ всею упомоченностію вкуса. Изъ впаивочныхъ размышленій, я укажу на сравненіе Илиады съ Одис-

καλῶν, ταχέως "εἰσεται, πρὸς ᾧ γεγόναμεν. Ἐνθεν φυσικῶς πῶς ἀγόμενοι, μὰ Δι', οὐ τὰ μικρὰ ῥεῖδρα θαυμάζομεν, εἰ καὶ διακυγῇ καὶ χρήσιμα, ἀλλὰ τὸν Νέειον καὶ Ἰστριον, ἢ Ρῆνον, πολὺ δ' ἔτι μᾶλλον τὸν Ωκεανὸν οὐδὲ γε τὸ ὑφ' ἡμῶν τοῦτ' φλογίον ἀνακαίμενον, ὥστε καθαρὸν σῶζει τὸ φέγγος, ἐκπληκτόμεθα τῶν οὐρανίων μᾶλλον, καίτοι πολλὰς ἐπισκοποῦμενων οὐδὲ τῶν τῆς Αἴτινης κρατήρων ἀξιοθαυμαστότερον νομίζομεν, ἥς αἱ ἀναρχαὶ πέτραι τε ἐκ βυθῶν καὶ ὅλους ὄχθους ἀναφέρουσι, καὶ ποταμοὺς ἐνίοτε τοῦ γένους ἐκείνου καὶ αὐτοῦ μόνου προχέουσι πῦρος.

сеей (\*), на параллель Демосоена съ Цицерономъ (Гл. 12) и на глубокое изслѣдованіе о фигурахъ и пронахъ (Гл. 16—28) (\*\*). Не лѣзя не замѣтишь также, что примѣры, копорые выбираешъ Лонгинъ въ своемъ сочиненіи изъ писателей языческихъ, всѣ описываются особенною возвышенностію мысли, — и я прибавлю, что они не столько во вкусѣ древнемъ, сколько въ нашемъ, Романтическомъ. Такъ самыя пропы допускаешъ Лонгинъ тогда, когда въ нихъ видимъ проблескъ великихъ мыслей, даже не смотря на то, что пропы, имъ предлагаемыя, сами по себѣ кажутся преувеличены, особенно если вспомнимъ классическую опредѣлительность и простоту Грековъ. Въ этомъ отношеніи особенно замѣчательнъ примѣръ изъ Ксенофонша, приведенный Лонгиномъ: эпю описаніе чловѣческаго стѣла (Гл. 32). Ему нравишся, что Ксенофоншъ сравниваетъ голову чловѣка съ крепостію,

---

(\*) Лонгинъ полагаетъ, что Иліада сочинена Гомеромъ въ эпоху мужества и силы, Одиссея же въ старости. Онъ сравниваетъ послѣднюю съ заходящимъ солнцемъ, которое, хотя утратило теплоту, но не утратило величія. Въ Одиссее находимъ Лонгинъ говорливостъ, порокъ, котораго, по его мнѣнію, не избѣгають въ старости даже гениальные писатели (Гл. IX.)

(\*\*) Наши Риторы вносятъ по прежнему пропы и фигуры въ свои Риторикы и основываютъ всю теорію украшенія въ прежнемъ схоластическомъ видѣ, которая совершенно не соотвѣтствуетъ требованіямъ современнымъ и оспаривается бесполезною. Эпю предметъ надлежало бы изслѣдовать въ историческомъ отношеніи, а для сей цѣли разобрать критически то, что Цицеронъ, Квинтилианъ и Лонгинъ оспавили намъ объ этомъ предметѣ. Здѣсь не мѣсто вдаваться жи въ большія подробности. Надѣюсь предложить мои мысли объ этомъ въ особомъ разсужденіи.

къ копорой ведетъ перешеекъ—выя; ему нравился; когда онъ говорить, что боги съ умысломъ окружили кипящее сердце мягкими, безкровными легкими, чтобы смирять его бурныя движенія. Кровь есть пища плоти; каналы ея проведены по шлѣу, какъ по садамъ, съ цѣлю питанія, и наполняются изъ сердца, всегдашняго хранилища крови. При концѣ жизни, узы души разрываются какъ корабельныя верви, и она опускается свободная.—Что нравился Лонгину въ этихъ мешафорахъ, довольно выписанныхъ и прошивныхъ простому вкусу древности (\*). Онь мысли, копорыя въ нихъ содержались. На пр. въ Имядѣ, ничто такъ не поражаетъ Лонгина, какъ описаніе величія боговъ въ сраженіяхъ, шесивіе Непшуну по морю, или страхъ Плупона, чтобы Неппунъ, потрясая землю, не сокрушилъ сводовъ ада и не опкрылъ смершнымъ и богамъ, шайнъ его подземнаго дома.

Сихъ-шо мыслей, болѣе близкихъ нашему духу, нашему Христіянскому спремленію, ищещъ Лонгинъ въ писателяхъ языческихъ и открываешъ въ нихъ спорону совершенно новую и намъ родную. Онъ рѣшишельно утверждаешъ, что если Гомеръ, Софокль, Платонъ и Демосѣенъ берушъ верхъ надъ прочими писателями, то конечно не описуишъ ошибокъ, а присуишъ въ нихъ высокаго. Если совершенство полагаешъ въ маломъ числѣ погрѣшностей, то Гомеръ устуишъ Аполлонію Родосскому, Софокль—Трагику

(\*) Не дая не замѣтишь чего-то восточнаго въ эпѣхъ метафорахъ Ксенофонпа. Крышечки находятъ въ этомъ писателѣ вліяніе восточнаго.

Иону, Платонъ — Лисію, Демосеенъ — Гипериду; но за то они берутъ рѣшительное превосходство внезапными искрами высокаго, копорыхъ нѣтъ у ихъ соперниковъ въ искусствѣ. Какимъ нибудь однимъ возвышеннымъ чуднымъ порывомъ, они покрываютъ все недоспащенное, а если бы кто захотѣлъ собрать во едино все погрѣшности Гомера, Демосеена и Платона, то какою бы малою и ничтожною частию показали онѣ въ сравненіи съ прекраснымъ (\*)! Описуя ошибки только удаляешь хулу; высокое же сверхъ того и производитъ изумленіе (\*\*). Поэтому богоподобные писатели, пренебрегая точностію, ищутъ въ виду одно великое. Таково назначеніе самой природы человеческой.

Великое и высокое болѣе въ природѣ; точное и совершенное въ искусствѣ. Чуждайся пороковъ есць дѣло искусства; быть высокимъ — дѣло природы. Въ произведеніи искусства мы плѣняемся рачительностію исполненія; въ дѣлахъ природы величіемъ. Слово (λόγος) есць даръ природы въ человѣкѣ. Взирая на спашую, мы любимъ искусственнымъ

(\*) Ὡς ἔχουσιν τῶν ἀνδρῶν ἕκαστος; ἅπαντα τὰ σφάλματα ἐνὶ ἑξαστέῳ πολλὰ; ὅψι καὶ κατορθώματι, καὶ τὸ κυριώτατον, ὥς, εἴ τις ἐκλέξας τὰ Ὀμήρου, τὰ Δημοσθένους, τὰ Πλάτωνος, ὅσα δὲ μέγιστα, παρὰ τῶν πάντων ὁ μόσε συναθροίσειεν, ἐλάχιστον ἂν τι, μᾶλλον δ' οὐδὲ πολλοστημόριον ἂν εὐρεθείη τῶν ἔχοντι τοῖς ἥρωσι πάντη κατορθουμένων. (Гл. 36).

(\*\*) καὶ τὸ μὲν ἅπταστον οὐ ψεύεται, τὸ μέγα δὲ καὶ θαυμάζεται.

сподобивомъ ея съ человекомъ; но въ словѣ, какъ даръ природы, мы хотимъ болѣе, нежели человѣческаго (\*). Отсюда понятно, какимъ образомъ Лонгинъ могъ постигнуть высокое въ Богодухновенномъ изреченіи Моисея: *Да будетъ свѣтъ — и бысть!* (\*\*): онъ искалъ въ словѣ человѣческомъ божественнаго.

Ясно, что Лонгинъ предчувствовалъ другую спору изыскаго, которая недоступна была матеріальной чувственности древнихъ, это изысканое въ духѣ и мысли, которое называемъ мы высокимъ и которое открылось намъ яснѣе въ Христіанскомъ мірѣ. Известно, что секта Неоплатониковъ, не смотря на свое враждебное отношеніе къ Христіанству, занималась его ученіемъ и заимствовала изъ него нѣкоторыя мысли. Лонгинъ не былъ Христіаниномъ; какъ можно заключить по выраженію его о Моисей (οὐχ ὁ τυχὼν ἀνὴρ, человекъ не случайный) (\*\*): иные хотели напропиво основать на этомъ выраженіи, что

(\*) ... ἐπὶ μὲν τέχνης διαμαρτάνεται τὸ ἀκριβέστατον, ἐπὶ δὲ τῶν φυσικῶν ἔργων τὸ μέγεθος· φύσει δὲ λογικὸν ὁ ἄνθρωπος· καὶ μὲν ἀνδριάντων ζητεῖται τὸ ὁμοίον ἀνδρώπῳ, ἐπὶ δὲ λόγου τὸ ὑπερφᾶρον, ὡς ἔφην, τὰ ἀνδρώπινα (Гл. 38.)

(\*\*) καὶ τῇ καὶ ὁ τῶν Ἰουδαίων διανοητής, οὐχ ὁ τυχὼν ἀνὴρ, ἐπειδὴ τὴν τοῦ δέου δυνάμιν κατὰ τὴν ἀξίαν ἐξεχώρησε, κατέφηνεν, εὐδύς ἐν τῇ ἐισβολῇ γραφᾷ τῶν νόμων. Βλέπεν ὁ θεός, φησὶ τῷ; Γενέσθω φῶς, καὶ ἐγένετο γενέσθω γῆ, καὶ ἐγένετο (Гл. 9.)

(\*\*\*) Переводами Лантинекіи передаются пакы non condemnendus или non spernendus scriptor.

Лонгинъ былъ Хрисціанинъ, но конечно, въ такомъ случаѣ, онъ выразился бы о Моисеѣ съ большимъ уваженіемъ. Но какъ Неоплатоникъ онъ могъ имѣть понятіе о Хрисціанствѣ: къ тому же, должно замѣнить, что Лонгинъ, не смотря на то, что былъ ученикомъ Аммонія Саккаса, умѣлъ себя предохранить отъ заблужденій его секты (\*). Нравственнымъ характеромъ своимъ онъ былъ гораздо выше Плотина. Неудовольствія Неоплатониковъ пропущъ Лонгина и самое слово объ Моисеѣ, которое не прилично было Хрисціанину, но приносило честь язычнику, показывающъ, что онъ духомъ не сподруко былъ чуждъ ученія Хрисціанскаго, какъ прочіе послѣдователи секты. Литературныя мнѣнія свои онъ соединялъ съ нравственными, и не находя нисокаго въ искусствѣ современномъ, приписывалъ еще опущенію высокости въ духъ и поработенію онаго еще болѣе, нежели соспоянію политическому. Корысть и сластолюбіе, по его мнѣнію, подчинили себѣ всю жизнь человеческую (\*\*). Отъ освобожденія духа онъ ожидалъ возможности высокаго—и съ эпою цѣлюю обрапиль взоръ назадъ, на великолѣпныя произведенія древняго слова, еще привлекавшія вниманіе человѣчества, чтобы хотя въ нихъ указать на то величіе духа, котораго не было въ современной словесности, — и

(\*) Schoell. Histoire de la Littérature Grecque. T. IV. page 330. Disciple d'Ammonius Saccas, il appartient aux Néo-Platoniciens, mais il sut se préserver de leurs erreurs.

(\*\*) Гл. 44. Ἡ γὰρ φιλοχρηματία, πρὸς ἣν ἅπαντες ἀπώλῃσται ἡδὴ νοσούμεν, καὶ ἡ φιληδονία δουλαγωγούσι, μᾶλλον δὲ, ὥς ἂν εἴποι τις, καταβυδίζουσιν ἀνθρώπους ἡδὴ τοὺς βίους.



посредствомъ Липерашуры дѣйствовать и на нравственное состояніе общества. Цѣль благородная! Но ошибка Лонгина, увлеченнаго красотою древнихъ образцовъ, состояла въ томъ, что онъ ожидалъ обновленія опть міра языческаго и черезъ него. Сіе *высокое*, сія *красота духа*, коипорую глубоко провидѣлъ Лонгинъ, могла явиться только въ духовномъ Христіянскомъ мірѣ; но шѣмъ не менѣе книга его, какъ прозрѣніе въ будущее, бросившее опсвѣтъ и на весь міръ древній, останется навсегда памятникомъ славнаго усилія и поражающа насъ шююже внезапною и шѣмъ же продолжительнымъ изумленіемъ, какими Лонгинъ описалъ *Высокое* (\*).

Вошть положеніе наше о Лонгинѣ: *Сочиненіе Лонгина о Высокомъ*, открывающа намъ новую сторону изицаго въ древней Повеи, образуетъ переходъ отъ теоріи древней, основанной на подражаніи природѣ, къ теоріи новой, основанной на дѣятельности духа.

(\*) Не дѣла не показавъ, что до насъ не дошелъ прапаша Лонгина о *страстяхъ*, который общающъ онъ въ заключеніи своего сочиненія, и въ которомъ онъ изслѣдовываетъ *Высокое* относительно къ чувству.

В.

## ТЕОРІЯ ПОЭЗІИ ВЪ НОВОЙ ЕВРОПѢ.

I.

## ОБЩЕЕ ОБОЗРѢНІЕ.

Перехождая къ новому міру, мы начнемъ изслѣдованіе наше съ общаго обозрѣнія хода теоріи Поэзіи въ Христіанской Европѣ.

Міръ новый, во всемъ своемъ умноженномъ развѣтѣн, представляе намъ съ перваго взгляда гораздо болѣе сложную картину, нежели міръ древній, — и это естественное: потому что онъ заключаетъ въ себѣ, кроме собственныхъ своихъ стихій, наслѣдованія отъ древняго міра. Сей общій характеръ ново-европейскаго образованія, еще болѣе нежели гдѣ нибудь, отражается въ Исторіи Поэзіи и ея Теоріи. Двойственность стихій рождаетъ непременно борьбу ихъ между собою. Вотъ почему первый признакъ, который поражаетъ насъ въ Исторіи Словесности новыхъ народовъ, есть борьба начала древняго съ началомъ новымъ. Еще въ Римѣ мы замѣтили двойство стихій, ибо Римское образованіе совершалось подъ вліяніемъ Греческаго. Но въ новомъ мірѣ оно еще поразительнѣе.

Въ эпоху и причина, почему у новыхъ народовъ, мы находимъ два періода Поэзіи: *первый* дикій, оригинальный, самородный, и *второй* классическій, подъ вліяніемъ образцовъ древности. Поэзія Скандинавская, Германская

на сѣверо-востоку, Галлическихъ Бардовъ на сѣверо-западѣ и Провансальская на югѣ, составляли испу-  
щительный, самородный періодъ, чуждый посторон-  
няго вліянія. Въ Италіи, какъ сокровищница дре-  
внаго міра, начинается періодъ классическій и изъ  
нея переходить повсюду. Показаніе древніе образ-  
цы, благопшворно дѣйствуя на развитіе вкуса, не  
спѣсняютъ новаго духа и новой жизни, Поэзія раз-  
вивается самобытно; но потомъ древняя спихія  
осиливаетъ новую, спѣсняются духъ и жизнь. По-  
эзія, — и становится пошребнымъ освобожденіе.

Раскроемъ, эту мысль опшворительно къ развитію  
теоріи Поэзіи. Древніе, кромѣ образцовъ своихъ,  
завѣщали новымъ гоцовую теорію Аристотеля, въ  
спрогихъ догматахъ, сильно дѣйствующихъ на умъ.  
Такимъ образомъ Европа, въ началѣ своего поэти-  
ческаго поприща, уже имѣла теорію, но чужую,  
извлеченную изъ чужаго опыта. Сія теорія, по сво-  
ему догматическому характеру, непременно должна  
была, рано или поздно, разыграть свою роль въ  
новой Европѣ, особенно тогда, когда шворческий  
духъ обезсилѣлъ. Такъ и сдѣлалось.

Сія древняя теорія очень рано стала извѣстна  
въ Европѣ средняго вѣка. Арабы познакомили но-  
выхъ Европейцевъ съ Греческимъ Философомъ. Ко-  
ментарій ко всемъ сочиненіямъ Аристотеля, напи-  
санный Арабомъ Аверроэсомъ, былъ общемою книгою  
ученыхъ средняго вѣка. Извѣстно, что Фридрихъ I,  
Король Сициліи, способствовалъ къ размноженію  
книгъ Аристотеля въ переводѣ и комментаріяхъ на  
ономъ, которые, по его заказу, переводили были на

**Латинскій языкъ.** Изъ сочиненій Данти и Петрарки видно, что Пиншики Аристотеля и Горация были имъ известны. При Аріостѣ начались уже сильныя пренія между послѣдователями Платона и Аристотеля — и спали занимались разрѣшеніемъ нѣкоторыхъ теоретическихъ вопросовъ. Но высшія произведенія гениевъ Италіи развились безъ всякаго вліянія древней теоріи. Дантъ, Петрарка въ своихъ произведеніяхъ на Италіянскомъ языкѣ и Аріостъ совершенно свободны отъ всякой систематической власпи науки. Въ нихъ видно глубокое изученіе древнихъ Поэтовъ, которое образовало ихъ вкусъ и изящное выраженіе, но нисколько не спѣсило ни духа, ни жизни. Въ XVI вѣкѣ начинается уже мѣненіе теоріи древней, болѣе спѣсительное. Тассъ есть первый сего предшавитель; онъ не только Поэтъ, но и теоретикъ. Онъ вводитъ теорію древнихъ, преимущественно Аристотеля, въ Италію, и примѣняетъ ее къ Эпосѣ. Освобожденный Іерусалимъ есть уже плодъ не одного независимаго гения: нѣтъ, въ немъ видимъ слѣды глубокомысленнаго, эклектическаго изученія всѣхъ образцовъ, ему предшествовавшихъ, и теоріи древней, которая была заранѣе гоцова. Но духъ новыи, Христіанскій, не покорился еще господству древней снххи — и снасъ произведеніе Тасса. XVI вѣкъ, предшавляющій въ Италіи гармоническое сліаніе снххи древней съ новою, безъ уничтоженія духа, и Поэма Тасса служить этому снасплывающу выраженію.

Въ другихъ странахъ, въ XVI и даже въ началѣ XVII вѣка, Поэзія развивается также совершенно независимо отъ теоріи. Это свидѣтельствуемъ

въ Англии Шекспиръ, въ Испаніи Сервантесъ и Лопе де Вега въ XVI, и Мадеронъ въ XVII вѣкахъ. Тамъ обращенъ, въ новой Европѣ, повторился тоже самое явленіе; кинесъ и въ древней Греціи, ио еопы, Поэты, во всѣхъ родахъ своихъ, Эпосъ, Лири и Драма, произвели самостоятельное и свободное образцовыя типы, безъ всякаго стѣснительнаго вліянія теорій, и даже не смотря на то, что ей победная, наследованная отъ древнихъ, существовала.

Но снхія древняя присущивала, — и борьба была неминуема. Прежде чѣмъ ново-европейское искусство достигло до собственнаго сознанія, до своей теоріи, — оно должно было перенести борьбу съ теоріею древнею и выдержать несправедливый, пристрастный судъ по ея условнымъ догматамъ. Оно могло послѣдовать тогда только, когда духъ ниверчскій началъ изсякать. Италія, первая, совершила примѣненіе древней теоріи къ своимъ образцамъ. Это случилось въ XVI вѣкѣ, когда готовилась уже побѣда древней снхія надъ новою. Но въ XVII столѣтіи эта побѣда совершилась. Италія утратила духъ ниверчества, удалась болѣе и болѣе въ міръ Латинскій и почпи променяла свой новый, свой языкъ, соизобретенный подвигами Данта, Петрарки, Аріоса и Тасса, — на языкъ Латинскій. Число писателей Латинскихъ въ Италіи XVII вѣка превзошло число Италіанскихъ, а еи послѣдніе заклеены отверженіемъ именъ *secentisti* (\*);

(\*) *Secentisti* означаетъ *шестисотенные*, поному что Италіанцы именуютъ вѣка по первымъ двумъ цифрамъ, ихъ изображающимъ, т. е. писатели шестисотеннаго вѣка.

ищущей, XVII вѣка, какъ самаго безплоднаго и несчастнаго для Словесности Италійскаго.

Въ это роковое время, неблагоприятное для новаго искусства, когда начинался давящій снѣжный разрывъ между жизнью средней и новой Европы, выступила на поприще Словесности Европейской и начала на немъ переселеніемъ — Франція, спрана, не назначенная для искусства. Особенно замѣчательна и снѣжная судьба ея въ Имперіи новой Словесности: находась въ средопочіи Западной Европы, она имѣла у себя съ самаго начала богатѣйшіе матеріалы и зародыши формъ новой Поэзіи. Въ ней раздавались звучныя пѣсни Прованса, эша первая премудрості лиры Европейской; въ ней была колыбель преданій о чудесномъ вѣкѣ Карла Великаго; она являлась первою начинательницею и главнымъ действующимъ лицомъ въ вѣковомъ этическомъ событіи вѣка, въ Крестовыхъ походахъ; ея рыцари принесли съ собою безчисленное множество волшебныхъ сказокъ; въ ней начались и драматическія мистеріи, первый зародышъ новой Драммы. Не смотря на такое сноснородное богатство матеріаловъ жизни и искусства, Франція ничѣмъ не умѣла воспользоваться и все уступила другимъ снѣжамъ. Италія опдала: она и пѣсни Прованса, и чудесныя преданія о Карлѣ, и воспоминанія Крестовыхъ походовъ, и волшебныя сказки; Испанія часть этихъ же преданій и драматическихъ мистерій; — а сама, когда выступила на поприще Словесности, опринула все свое минувшее, всѣ опечисленныя воспоминанія, и принявши опть Италіи изученіе древняго міра въ ту самую эпоху, когда Италія ему совер-

шенно! некорѣлась, взялась за эпосы древній міръ, не хотѣла изучать нравъ образцовъ, которыми вѣдѣлись Италия, Испанія и Англія; расформировавъ съ средѣ ихъ законъ, хотѣла устремляться въ древности; ея Исторіе, Мисологіе и самыя произведенія Поэзіи признала: поинимъ исключительнымъ матеріаломъ для своихъ созданій, образцы древности, не понимая ея, послѣдила мѣстою своего стремленія, — и наконецъ заранее, по теоріи древней, приманивъ ее къ своимъ общественнымъ условіямъ, составила для себя неперемѣнный кодексъ, которымъ ограничила свою общественную творческую силу, и по которому хотѣла произнести: истинный судъ всѣмъ произведеніямъ новаго міра. Не смотря на свое пристрастное стремленіе къ древности, Франція не понимала надлежащимъ образомъ ни древнихъ образцовъ, ни древней теоріи, и подъ ихъ формами и правилами, безъ сознанія выражала свою же собственную національность; отъ чего вся Литература ея представляла, и въ практикѣ и въ теоріи, какое-то странное противословіе древняго съ новымъ.

Въ XVII вѣкѣ кодексъ Французскихъ правилъ уже начертанъ Буало. Въ половинѣ XVIII-го, Баллюэ привелъ теорію къ одному философскому началу, взятому у древнихъ. Позднѣе, Мармонтель и другіе пригнали ее къ началу вкуса, собственно принадлежащаго нации, созданнаго ею. Въ концѣ того же вѣка, знаменитый критикъ Лагарпъ, на основаніи началъ Французской теоріи, произнесъ судъ всѣмъ произведеніямъ нравъ, называемой классической Литературы Франціи, — и вопросъ, предстоявшій, неизбежно, о преимуществѣ древнихъ или Французовъ, гордо

рылись въ пользу своего народа. Въ XVII же и особенно XVIII вѣкѣ, общеншіе Французское, равно и Липцершуръ, возымѣли во всѣхъ образованныхъ странахъ рѣшительное вліяніе. Всюду прежнее было опровергнуто; Ариспошолъ, коммуніцированный Французами, и образцы древніе, ими перодѣланные, всюду служили мѣриломъ совершенства. Всѣ народы заплащали дань Франціи; въ липцершурѣ каждаго изъ нихъ непримѣнно опшѣчить періодъ Французскаго классическаго вліянія.

Ложное направленіе роспало въ шомъ, чшо хопили по образцамъ и во тебріи древней совершенныи судъ новому міру, съ шюю особенною заднею мыслію, чшобы, опровергнувъ все образцовое иныхъ народовъ, подѣ видомъ древняго водворить господство своего національнаго, Французскаго. Вонъ роля, кошерую древняя теорія разыграла въ ново-европейскомъ мірѣ, черезъ Францію.

Противъ насильственнаго напешня. Франціи на всѣ страны Европы, пропешеновала шпрана, получившая въ даръ отъ Провидѣнія высокое безпристрастіе мысли. Германіи, родивъ Европейскаго самопознанія, предоспавлено было созданы машеріалы и начала для новой Теоріи искусства вообще и Поэзіи. Съ одной стороны, самобытная Философія, признавая въ челошкѣ врожденную идею изящнаго и особенную эстетическую дѣятельность духа въ шроисшвенномъ его проявленіи; съ другой, обширное историческое изученіе произведеній Поэзіи древняго и новаго міра, основанное на Филологіи и Кришикѣ, привели Германію къ началамъ эшой новой Теоріи, кошорю рѣшена окончательно



борба древней стихии съ новою и равно признаны права и древнихъ и новыхъ народовъ въ Европѣ. Германская Пoesia была сама плодомъ этого стремленія. Въ свою очередь Германія возымѣла вліяніе почти на всѣ страны Европы и на сабую Францію, и способствовала всюду къ освобожденію національной стихіи. Минута, въ которую мы живемъ, есть продолженіе этого вліянія.

Теоретическая Реформація въ Германіи послѣдовала во второй половинѣ XVIII вѣка, въ XIX же перешла и къ другимъ народамъ. И такъ созданіе новой Теоріи, сдѣланное и безуспѣшною Христианскаго міра, Теоріи, помирившей двѣ враждебныя стихіи, принадлежитъ только концу XVIII и началу XIX вѣка.

Это общее обобщеніе хода Теоріи Пoesia въ новой Европѣ, даетъ намъ въ результатъ три главныхъ момента, которыми отличается все ея развитіе. *Первый* представляетъ свободное образованіе новой Пoesia во всѣхъ оригинальныхъ образцахъ ея, при существованіи древней теоріи, до конца XVI и начала XVII вѣка; *второй* — оптимистическое вліяніе древней теоріи и образцовъ дурно понятыхъ, во Франціи и въ Англіи, въ послѣдней половинѣ XVII и въ XVIII столѣтіи; *третій* — освобожденіе отъ этого и открытіе началъ новой теоріи въ Германіи, во второй половинѣ XVIII и въ началѣ XIX вѣка.

Четыре народа являются главными действующими лицами во всемъ этомъ развитіи: Испанцы, Французы, Англичане и Германцы. Эти народы раздѣлили между собою идеальную и реальную области жизни.

Французы и Англичане избрали реальную Италианцы и Германцы — идеальную. Первые приковывали искусство къ условіямъ общества и къ пользѣ жизни, и не могли постигнуть его самостоятельнаго, безотносительнаго назначенія. Конечно, отъ Шекспира происходило возрожденіе новѣйшей Поэзіи; но для того, чтобы понять и объяснить всей мощью Еяропѣ оригинальнаго ея генія, необходимо было, чтобы другая страна усвоила себя Англичанина. Италианцы и Немцы обняли искусство въ немъ самоѣ, безъ всякаго отношенія къ условіямъ жизни. Первые творчески, безъ сознанія, воссоздали извѣстное въ новомъ мірѣ; вторые постигли идею его, мысля. У Италианцевъ искусство было само собою целью, потому что оно было жизнью; Германцы теоретически дошли до той же идеи, которую такъ естественно на дѣлѣ. Въ Италиіи искусство есть даръ природы; въ Германіи — наука его, если позже, и оно само — плодъ науки. Италианцы, извѣстными своимъ вкусомъ и красивою формою, имѣли благотворное вліяніе на всѣхъ народовъ Европы, въ началѣ прощическаго вѣка снхъ послѣднихъ; Германцы произвели позднѣе такое же вліяніе своею Критикою и Теорією.

Согласно плану, нами начертанному, и руководимые возрѣніемъ, испекающимъ изъ самаго предмета, мы пройдемъ теперь въ подробности развитіе теоріи Поэзіи у Италианцевъ, Французовъ, Англичанъ и Германцевъ, и овладѣмъ собою опчетъ въ нѣхъ важнѣйшихъ сочиненіяхъ, которыя служатъ выраженіемъ Теоріи снхъ народовъ.

Н. П. Бартольд. М. 1900. С. 123.  
 Теорія Поэзии въ Италіи.

Чтобы видѣть, въ какомъ жалкомъ состояніи находилась Теорія Поэзіи въ Италіи при Дантѣ, сподобимъ только выкинуть въ некоторые подробности его сочиненія: de Vulgari eloquio, и обратитъ вниманіе на причины, заставившія его назвать свою безсмертную Поэму — Комедією. Въ 4-й главѣ упомянутого сочиненія, онъ излагаетъ различіе трехъ степеней: прагматическаго — высокаго, комическаго — низкаго и аллегорическаго — средняго. Виргиліева Энеида была для него Трагедіей, потому что вся написана возвышеннымъ Латинскимъ слогомъ; а его собственная Поэма — Комедією, потому что языкъ Италіанскій, протонародный, не былъ способенъ къ выраженію высокихъ предположеній. Такими были повѣсти Гомера Италіи о родахъ Поэзіи! — Петрарка ничего особеннаго намъ не оставилъ о Теоріи въ своихъ сочиненіяхъ. Аріосио, какъ видно изъ его Поэмъ, отвергалъ всѣ правила, о которыхъ начинали заботиться его современники.

Первую Писшику въ Италіи написалъ въ Латинскомъ языкѣ Маркъ Иеронимъ Вида, который родился въ Кремонѣ, въ 1490 году и умеръ въ 1566-мъ. Папы, Левъ X и Климентъ VII, побуждали его написать сатикопасторальную Писшику, въ подражаніе Горацийевой, и Вида посвятилъ ее своему воспитаннику Франциску, сыну Франциска I Короля Франціи, въ то самое время, какъ онъ за отца своего находилъ

въ пльну, въ Испаніи. Оптасни не по этому ли опношенію, сія Поэма произвела споль многія и весьма раннія подражанія у Французовъ, о чемъ заботились самыя Короли Франціи, какъ мы увидимъ. Вида въ своей Поэмѣ: *Агъ роѣtica*, обращаетъ вниманіе не столько на правила Поэзіи, сколько на воспищаніе Поэты, и самъ выражаетъ цѣль свою въ прещеніи стиховъ сначала:

.....vatem egregium teneris educere ab annis.

Ложная мысль руководствовала Видою: можно ли заранѣе провидѣть назначеніе человека? Поэтъ воспитывался самъ собою, и выходилъ изъ дома, гдѣ мы не предполагаемъ. Но таково было направленіе вѣка. Много заботы посвящаетъ Вида первоначальному возрасту своего питомца и первымъ впечатлѣніямъ его юности. Согласно преобладанію времени, онъ воспитывалъ его исключительно на образахъ Латинскихъ и Греческихъ: *Виржілій* и *Гомеръ*; воздвигъ юношу въ храмъ Музъ. Не такъ ли воспитывалась Поэзія Франціи? Въ выборъ предмета Вида оспаривалъ полную свободу; но советуешь прежде сдѣлать маленькій эскизъ въ прозѣ своему сочиненію: замѣчательно, что Буало и Расинъ въ юности неолняли эпо предписаніе! Известно, что Буало писалъ свои сапирь сначала въ прозѣ, потомъ уже перекладывалъ въ стихи; а Расинъ, написавъ Трагедію въ прозѣ, говорилъ, что она уже готова. Что касается до теоріи собственности, Вида налагаетъ правила для одной Эпопеи и въ заключеніе много разсуждаетъ о стилѣ, подражая Горацию. Сію теорію, какъ она существовала въ Италіи, мы уви-

днѣмъ входитъ въ теорію Тасса, къ которой прямо переходимъ.

Торквато Тассъ (1544 — 1595), достойный зачетчикъ эпического стремленія Импалии и возведшій новый Христіанскій Эпосъ на высшую ступень до-споинства, соединилъ въ себѣ художника съ теоретикомъ. Эпопея была главнымъ родомъ, господствовавшимъ въ Импалии, которой какъ будто суждено было воздѣлать ее во всякъ возможныхъ видахъ, для новаго міра Европы. Тассъ оставилъ намъ образецъ эпои Эпопеи въ Освобожденномъ Іерусалимѣ, гдѣ элементъ новый, романтическій, гармоническій сочетался съ элементомъ древнимъ, классическимъ, какъ въ храмѣ Св. Петра; Тассъ же, при эпои образцѣ, передалъ намъ и теорію рода, имъ воздѣланнаго въ Импалии, отдавъ отчетъ въ своемъ произведеніи, съ единивъ такимъ образомъ шворчество съ сознаніемъ. Въ эпои отношеніи, мы могли бы сравнить Тасса съ Софокломъ, который, также возведши драму въ Греціи на высшую ступень совершенства, изучалъ ее теоретически.

Теорія Тасса заключаеиъ въ его *Разсужденіяхъ о героической Поэмѣ* (*Discorsi sul poema eroico*), посвященныхъ Кардиналу Альдобрандини, его покровителю. Эпопея составляетъ главное содержаніе эпои теоріи, какъ видно изъ заглавія, но около нея развиваеиъ и теорія Поэзии вообще.

Сочиненіе Тасса оианъ убѣждаетъ насъ въ томъ, что характеръ теоріи, во многихъ отношеніяхъ, опредѣляется условіями временными и мѣстными. Почему Тассъ преимущественно развивалъ теорію Эпопеи?

потому что эпосъ родъ господствовалъ въ Италіи. Не также ли самая причина ограничила теорію Аристошеля Драмою? Главныя основанія для своей теоріи, Тассъ заимствовалъ у Аристошеля и многое изъ его Пипики перенесъ въ свою, но во всемъ съ пою разницею, что въ начала примѣнилъ къ Эпопеѣ, какъ Аристошель къ Трагедіи, и въ заключеніе, также подражая Греческому учению, только на оборотъ, оцѣдлъ преимущество Эпопеѣ передъ Трагедіею. Не смотря на то, что Тассъ главными основаніями Теоріи пользуется отъ Аристошеля, онъ собираетъ также мѣнія Платона, Горация и другихъ древнихъ писателей, сравниваетъ ихъ и выбираетъ. При этомъ не дѣла не изумишься обширною начитанностію Тасса, который, какъ видно изъ труда его, обладаетъ всѣхъ памятники древней литературы, какіе только въ его время были извѣстны.

Главный характеръ Тасса, какъ художника, такъ и теоретика, есть Эклектизмъ въ высшей степени. Таковъ долженъ быть Поэтъ поэтичный, наследующій шворцамъ великимъ. Эклектизмъ, въ такомъ случаѣ, есть лучшее приближеніе для сохраненія собственной самостоятельности. Вся Поэма Тасса, всеми своими частями, эпосъ свидѣтельствуетъ. Свой главный характеръ, свое господствующее стремленіе, самъ Тассъ весьма искренно выразилъ въ сочиненіи, подлежащемъ нашему разбору, слѣдующими словами:

«Изъ всехъ дѣйствій человеческого разума самое пруднѣйшее и достойнѣйшее похвалы есть избраніе: ибо дѣйствія, внезапно совершаемыя нами, могутъ случайно явиться божественными и чудными, но не заслу-

жизни; любовь, въ сущности въ страсти, разумъ и мудрости. Избраніе же есть общественность человека, которому дано съ рожденьемъ особая сентиментальность; благое же избраніе есть неотъемлемая принадлежность благоразумнаго; шлемъ славы знаменуется мудрость въ выборѣ, чѣмъ неопредѣленныя предметы, подлежащія избранію (\*).

Сей эклектизмъ Тасса выражается въ теоріи его съ самаго начала, въ томъ способѣ, какимъ онъ излагаетъ свою задачу. Намъреніе его состоятъ въ томъ, чтобы начертать идеаль героической Поэмы. Идеаль не можетъ заключаться въ одномъ какомъ нибудь образцѣ, слѣд. идеаль Поэмы не можетъ существовать въ какой нибудь извѣстной Поэмѣ, какъ напр. въ Илиадѣ, Энеидѣ и проч., а можетъ быть извлеченъ только изъ совокупнаго изученія всѣхъ возможныхъ Поэмъ, какія существуютъ въ словесномъ мірѣ (\*\*). Въопы началу эклектическое Тассо: эти слова суть комментарий ко всей его Поэмѣ. Безъ нихъ не лзя объяснить ея происхожденія.

(\*) «Esa tutte le operazioni della nostra umana ragione, quantunque più malagevole, niuna più degna d'esser lodata dell'elezione; perocchè le operazioni fatte all'improvviso possono peravventura come divine e maravigliose essere considerate: ma non meritano lode di maturità e di consiglio e di prudenza: ma l'elezione è cosa propria dell'uomo, che si consiglia fra se stesso; e il bene eleggere propriissimo del prudente: tanto maggiore nondimeno si mostra la prudenza del far l'elezione, quanto è minore la incertezza delle cose eleste.» (Disc. sul poema eroico. Libro secondo).

(\*\*) Dovendo dunque io mostrar l'idea dell'eccellentissimo poema eroico, non debbo proporre un poema solo, benchè egli fosse più bello degli altri; ma, raccogliendo le bellèzze e le perfezioni di ciascuno, insegnare come egli si possa fare bellissimo e perfettissimo insieme.

Но прежде чѣмъ опредѣлять видъ, слѣдуетъ опредѣлять родъ; прежде чѣмъ опредѣлять героическую Поэму, слѣдуетъ опредѣлять, что есть Поэзія? Такимъ образомъ Тассъ обращается къ общей теоріи Поэзіи.

Онъ принимаетъ сначала опредѣленіе древнихъ, что Поэзія есть подражаніе посредствомъ словъ; — но чему? — спрашиваетъ Тассъ — и предлагаетъ опровергнуть Спонковъ: словесное подражаніе дѣйствіямъ боговъ и людей. Тассъ возстаётъ противъ сего и говоритъ:

«По эпическому Гомеръ не Поэтъ, когда описываетъ войну Аягушекъ съ мышами, или Виргилій не Поэтъ, когда воспѣваетъ намъ честь; и напрошивъ, Поэтомъ будешь Платонъ, когда въ своемъ Тимееъ рассказываетъ какъ Зевесъ, созвавъ меншихъ боговъ, создалъ міръ».

Опровергнувъ опредѣленіе Спонковъ, Тассъ предлагаетъ свое: по его мнѣнію, *Поэзія есть словесное подражаніе дѣйствіямъ человеческимъ*, потому что если она и выводитъ боговъ и животныхъ, но не иначе, какъ приписывая имъ человѣческія же дѣйствія. Что же касается до природы съ ея разнообразными явленіями, то все это можетъ служить только побочнымъ украшеніемъ для главной цѣли; главное же въ Поэзіи есть человекъ и все человѣческое, потому что оно одно возбуждаетъ въ насъ нравственное участіе и можетъ служить въ назиданіе нашей общественной жизни (\*). Не дѣлая не со-

(\*) Leonde io direi piuttosto che la poesia altro non fosse che imitazione delle azioni umane, le quali propriamente sono azioni imitabili, e le altre non fossero imitate per se, ma per accidente, o non come parte principale, ma come accessoria.



гласишься въ нѣмъ, что эта мысль Тасса чрезвычайно глубока и приносить честь его теоріи.

Увлеченный мыслию Горация, Тассъ, опредѣливъ Поэзію, предлагаетъ вопросъ о ея цѣли. Весьма замѣчательно, что въ Италіи, еще до теорій Нѣмецкихъ, существовало уже мнѣніе о томъ, что цѣль Поэзіи есть одно прекрасное. Вотъ собственныя слова Тасса:

«Иные преобладали отъ Поэта, чтобы онъ смощалъ не столько на доброту, сколько на красоту вещей; къ числу такихъ, послѣ Фракасторо, должно отнести Наваджеро, тамъ, гдѣ онъ доказываетъ, что цѣль Поэта есть одна идея прекраснаго (\*).»

Изложивъ это мнѣніе, Тассъ готовъ самъ склониться на его сторону:

«Мнѣ не можетъ не нравиться въ нѣкоторомъ отношеніи, чтобы Поэтъ имѣлъ въ виду идею красоты (\*\*).»

Въ другомъ еще мѣстѣ, сравнивая цѣль пользы съ цѣлью наслажденія, такъ выражается Тассъ объ этомъ предметѣ, склоняясь на сторону того же мнѣнія:

«Сличая цѣль наслажденія съ цѣлью пользы, не лзя не признавъ, что первая благороднѣе второй: потому что мы желаемъ этой цѣли для нея самой и всего другаго для нея же желаемъ. Вотъ почему эта цѣль имѣетъ совершенное сходство съ блаженствомъ, въ которомъ

(\*) Ma alcuni hanno voluto che il poeta non riguardi tanto alla bontà, quanto alle bellezze delle cose; fra'quali è il Navagero, appresso il Fracastoro, là dove prova che il fine del poeta sia di riguardare nell'idea del bello.

(\*\*) ... a me non può dispiacere in alcun modo che il poeta rimiri nell'idea della bellezza.

заключается цѣль гражданина; сверхъ того она и дружна съ добродѣтелью, ибо возвышаетъ природу человѣка, какъ чипаемъ мы въ Апенетъ: воптъ почему любящіе наслажденіе бываютъ великодушны и щедры. Но пользы мы ищемъ не для нея самой, а для чего нибудь другаго; здѣсь причина, почему *полезное есть цѣль менѣе благородная, нежели наслажденіе*, и по-тому менѣе имѣетъ сходства съ нѣмъ, чпд мы называемъ послѣднюю цѣлью (\*).»

Эпо замѣчательное мѣсто ясно намъ показываетъ, чпд мысль о самосущной цѣли изящнаго въ Поэзіи напрасно приписывается у насъ однимъ Германцамъ; чпд она первоначально родилась въ Италіи, и должна была тамъ родиться, потому чпд въ ней искусство было жизнію. Сія мысль теоретически раскрыта Нѣмцами, — эпо правда; но зачалась она въ Италіи.

Въ Тассѣ видимъ большую наклонность къ эпо мысли; но не смотря на то, эклектикъ признаетъ силу мѣтній Платона и Горація (шакковы неизбежные недоспашки эклекпизма!). Вникнемъ однако въ способъ, какимъ рѣшаетъ онъ вопросъ о цѣли Поэзіи — и мы съ нимъ едва ли не согласимся. Воптъ слова Тасса.

---

(\*) Paragonandolo all'utile, è più nobil fine quel del piacere; perciocchè egli è desiderato per sè stesso, e l'altre cose per lui sono desiderate. Laonde in ciò è tanto simile alla felicità, la quale è il fine dell'uomo civile, che niuna cosa si può trovar più somigliante; oltre a ciò è amico della virtù, perchè egli fa magnifica la natura degli uomini, come si legge in Ateneo; onde coloro che amano il piacere, e magnanimi e splendidi sogliono divenire. Ma l'utile non si ricerca per sè stesso, ma per altro; per questa cagione è men nobil fine del piacere, ed ha minor somiglianza con quello che è l'ultimo fine.

«Если поэтъ, по скольку онъ поэтъ, будетъ имѣть наслажденіе предмѣтомъ, онъ не удержится онъ той цѣли, къ которой долженъ устремлять всѣ свои мысли, какъ спиралецъ свои спирѣлы; но по скольку онъ есть гражданинъ и членъ города, или по крайней мѣрѣ по скольку искусство его подчинено искусству верховному надъ всѣми, (подъ зримъ Тассъ разумѣетъ управленіе государствомъ) — онъ избираетъ цѣлю благородную пользу. И такъ изъ двухъ цѣлей, предполагаемыхъ Поэтомъ, одна собственно принадлежитъ его искусству, другая искусству высшему; но взирая на собственную цѣль свою, да остережется онъ перейти въ противоположное, ибо благородныя наслажденія противоположны неблагороднымъ (\*).»

Такимъ образомъ Тассъ отдѣляетъ въ Поэтѣ гражданина, и его какъ гражданина обязываетъ нравственной пользою. Противъ этого могутъ ли быть возраженія?

Для раздѣленія Поэзіи на роды, онъ заимствуетъ у Аристотеля признакомъ дѣленія одну внѣшнюю форму: или повѣствовательную или представляющую въ дѣйствіи. — Всю теорію Эпопеи Тассъ извлекаетъ изъ теоріи Трагедіи и Эпопеи Аристотеля, основывая ее на тѣхъ же началахъ: въроян-

---

(\*) Se il poeta dunque in quanto poeta ha questo fine, non errerà lontano da quel segno al quale egli dee dirizzare tutti i suoi pensieri, come arciero le saette; ma in quanto è uomo civile, e parte della città, o almeno in quanto la sua arte è subordinata a quella che è regina dell'altre, si propone il giovamento il quale è onesto piuttosto che utile. De' due fini dunque i quali si propone il poeta, l'uno è proprio dell'arte sua, l'altro dell'arte superiore: ma riguardando in quel che è suo proprio, dee guardarsi di non traboccare nel contrario, perchè gli onesti piaceri sono contrari a' disonesti.

носны, величны и единственны; и ограничены истинно-человеческимъ, материальнымъ сознаниемъ сего рода. Главную цѣлью Эпопеи полагаетъ онъ чудесное, противорѣча пѣмъ Аристотелю, который принялъ чудесное стихіею не одной Эпопеи, но и Трагедіи: мысль о томъ, что чудесное есть особенная принадлежность Эпопеи, осмѣлится за Тассомъ.

Но главный вопросъ, который предстояло рѣшить Испаніискому теоретику, заключался въ единствѣ дѣйствія: я называю эпопѣю вопросъ главнымъ, потому что онъ имѣлъ современную важность и былъ вопросомъ вѣка. Славное преніе о томъ: чья Поэма превосходнѣе: Аріостова или Тассова? — сильно занимало Литераторовъ Испаніи въ XVI вѣкѣ, и въ теоретическомъ отношеніи эпопѣю вопросъ переходилъ въ слѣдующій: нужно ли въ Поэмѣ единство дѣйствія или нѣтъ? Аріостъ, противникъ теоріи, гений свободный, возвратилъ Эпопѣю къ ея первобытному рапсодическому характеру. Защитники Аріоспа были противниками Аристотелева единства. Тассъ намъ описываетъ эпо преніе Литераторовъ Испаніи въ XVI вѣкѣ.

«Единство дѣйствія въ наши времена дало поводъ къ различнымъ и длиннымъ преніямъ между пѣми, *che'l furor litterato in guerra mena* (которыхъ гнѣвъ литературный до войны доводитъ). Иные признали эпо единство необходимымъ; другіе напротивъ думали, что множество дѣйствій прилично для героической поэмы, и *magno se iudice quisque tuetur*. Защитники единства ссылаются на власть Аристотеля, на величіе древнихъ Греческихъ и Латинскихъ поэтовъ; у нихъ нѣтъ недосадка въ разумномъ оружіи; но имъ сильно про-

интереснѣйшимъ обычай современнаго вѣка; всеобщее согласіе дамъ, кабалеровъ и дворовъ, и наконецъ опытъ, эда десокрушимаго одора женщины. Аріостъ пренебрегъ сѣдами древнихъ писателей и правилами Аристотеля, обнялъ въ Поэмѣ своей многія дѣйствія, и не смотря на то, его читають и перечитываютъ всѣ возрасты и помы; знаютъ всѣ народы; онъ нравился всѣмъ; его слава живетъ, и все ютится, и летаетъ по устами смертныхъ;—а Трессинъ, который набожно подражалъ поэмамъ Гомера и соблюлъ правила Аристотеля, читаетъ немногими; рѣдко объ немъ вспоминають; онъ умеръ давнѣе, и едва, едва найдешь его сочиненія въ книжной лавкѣ, да въ кабинетѣ либрарнаго.

Весьма любопытенъ эпосъ споръ о классицизмѣ и романшизмѣ, копорымъ какъ видно занималась такъ важно Италія XVI вѣка. Эпосъ вопросъ, бывшій необходимымъ слѣдствіемъ борьбы древняго міра съ новымъ и позднѣе обнявшій всю Либраршу прочей Европы, такъ рано предложенъ былъ въ Италіи.

Тассъ былъ на споронѣ классицизма и жарко опспивалъ Аристотелево единство. Онъ приводитъ чепыре главные довода пропивниковъ и возражаетъ на нихъ. Первый доводъ состоялъ въ томъ, что Романъ (il romanzo: такъ называли тогда Аріостову Поэму) есть родъ совершенно отличный отъ Эпоса, копорый вовсе не былъ извѣстенъ Аристотелю и потому не обязанъ покоряться правиламъ, предписаннымъ для Эпоса. Второй доводъ есть, что всякій языкъ имѣетъ свои особенныя свойства, что Италійскій не любитъ единства, а Греческій любитъ. Третій до-

водъ — употребленіе, которое признало поэму Аріоста образцовою и опровергаетъ единство. — Четвертый: ша Поэма совершеннѣе, которая болѣе удовлетворяетъ главной цѣли Поэзіи — наслажденію; поелику Романъ достигаетъ этой цѣли, не соблюдая единства, — слѣд. оно не нужно. — Противъ перваго довода Тассъ возражаетъ тѣмъ, что Романъ и Эпосъ принадлежатъ совершенно къ одному и тому же роду; противъ втораго тѣмъ, что единство дѣйствія не имѣетъ никакого отношенія къ свойствамъ языка; противъ употребленія тѣмъ, что оно, входя въ слова и въ предметы Поэзіи, не входитъ въ дѣло искусства и красоты, ибо законъ прекраснаго вѣченъ; истинно и существенно прекрасное всегда равно прекрасно; — наконецъ четвертый доводъ, Тассъ опровергаетъ тѣмъ, что въ Аріостѣ нравились намъ не множество запущанныхъ дѣйствій, а другія качества.

Сильно опровергнувъ всѣ доводы своихъ противниковъ, Тассъ утверждаетъ законъ единства неизмѣннымъ и выводитъ его въ заключеніе, а priori, изъ сравненія Поэмы съ Божіимъ міромъ, который служилъ Поэту прообразомъ для его твореній. Вошъ этъ слова, которые могутъ намъ дать высшее понятіе о теоріи Поэзіи въ Италіи, нежели какъ мы предполагаемъ.

«Я считаю это единство и пріятнымъ въ Поэмѣ героической, и возможнымъ къ исполненію: такъ, въ этомъ дивномъ дѣлѣ Божіемъ, которое именуемъ міромъ, мы созерцаемъ небо устланное разнообразными звѣздами; нисходя ниже и ниже, видимъ, что воздухъ

населенъ нѣмцами, океанъ рыбами; на землѣ столько живописныхъ, и свирѣлыхъ, и крошечныхъ; на землѣ и ручьи и источники и озера и дуга и поля и лѣса и горы, шамъ цвѣты и плоды, здѣсь лѣды и снѣга, шамъ жилища и нивы, здѣсь пущыни и ужасы, — и не смошря на шо, *миръ*, заключающій въ своемъ лонѣ столько разнообразныхъ предметовъ, *одинъ*, одна его форма и сущность, одинъ узелъ, связующій всѣ его часни разногласнымъ согласіемъ (*con discorde concordia*): нѣтъ въ немъ недоспашка, — и все что ни есть, служивъ въ немъ къ необходимости или къ украшенію: — подобнымъ образомъ, по моему мнѣнію, и превосходный поэтъ (*который не почему много именуется божественнымъ, какъ потому, что въ дѣйствіяхъ своихъ уподоблялся Верховному Художнику, становится причастникомъ Его божественности*) создаетъ Поэму, въ кошорой, какъ въ маломъ мірѣ, шамъ спроюится войска, гошоящая бипвы на сушѣ и морѣ, осаждающія города, происходятъ единоборства, шурниры, описывающія голодъ, жажда, бури, пожары, чудеса; собирающія совѣты на небесахъ и въ аду; попеременно видны мяшежи, раздоры, заблужденія, волшебства, подвиги жеспокости, смѣлости, вѣжливости, великодушія, любви, шо счастливые, шо несчастные, — и не смошря на все эшо разнообразіе предметовъ, Поэма должна бытьъ единою, единою ея форма и душа, чтобы всѣ сін предметны другъ ко другу опнослись, одинъ опъ другаго зависѣди, чтобы по опнати одной часни или по перемѣнѣ мѣста оной, разрушалось самое цѣлое. Если эшо шакъ, шо искусливо сошворишь Поэму походило бы на разумъ вселенной, кошорый есть соединеніе противоположностей, какъ разумъ музыки. »

Эшо мѣсто показываесть ясно, какъ Тассъ разумѣлъ подражаніе природѣ, и свидѣтельствуетъ,

что въ Италіи было уже сильное предубежденіе нѣкой идеальной теоріи, которая позднѣе развила въ Германіи.

*Общій* характеръ теоріи Тасса соотвѣтствуетъ совершенно его Поэмѣ и представляетъ такое же гармоническое сліяніе началъ древнихъ съ духомъ жизни новаго міра. Тассъ призналъ начала Аристотелевы: единство и полноту; но видно, что онъ призналъ ихъ не безусловно. Онъ понималъ ихъ умомъ, и чувствовалъ въ природѣ и въ искусствѣ. Онъ наслаждался ими въ образцовыхъ произведеніяхъ древности и выводилъ ихъ изъ созерцанія Божія міра. Признавая свободно эвъ неизмѣнныя начала, онъ признавалъ новую жизнь и новыя формы Поэзіи — и романтической Эпопеѣ далъ права совершенно равныя съ Эпопеею древней, подчинивъ ее однимъ и тѣмъ же законамъ.

*Частный* характеръ Теоріи Тасса, состоитъ въ томъ, что она примѣнена исключительно къ одной Эпопее, съ видимымъ приспосаблиемъ къ этому роду. Но Тассъ ошибся въ томъ, что примѣнилъ *единство драматическаго дѣйствія*, предписанное Аристотелемъ, къ Эпопее; онъ не замѣтилъ, что теорія Аристотеля снята съ Драмы и къ ней относилась. Такъ какъ Драма не была еще развита въ то время въ Италіи, то Италіанскій теоретикъ и не могъ постигнуть разницы между *дѣйствіемъ* и *событіемъ*, которыми опличаются Драма и Эпосъ. Приспосаблие Тасса къ Эпопее обнаруживается въ томъ, что онъ отдавалъ ей преимущество передъ Трагедіею, доказывая его тѣмъ, что сія послѣдняя, для полнаго дѣйствія, нуждается въ



актерахъ; что Эпопея огромнѣе и пошому удовольствіе, доставляемое ею, продолжительнѣе; что Трагедія производитъ ужасъ — чувство непріятное. Эти доводы слабы; но приспращіе Тасса показываешь намъ, что частный характеръ теоріи Поэзіи часно зависить отъ современнаго ея со-  
стоянія: это видѣли мы въ Греціи, въ Римѣ, и ви-  
димъ въ Италіи (\*).

---

(\*) Я не касаюсь теоріи Испанцевъ и Португальцевъ, потому что она мнѣ неизвѣстна, по причинѣ отсутствія источниковъ. Конечно, ихъ теорія была въ маломъ соотношеніи съ общею Европейскою; но не менѣе того любопытно бы было знать, какъ относилась она къ самой Поэзіи, которая развилась въ Испаніи съ такою свободою и въ такихъ оригинальныхъ формахъ. Въ этомъ отношеніи не могу здѣсь не привести свидѣтельства Лессинга о теоріи Испанцевъ, Лессинга, который началъ славное поприще преобразователя Германской Поэзіи изученіемъ всего того, что сдѣлали всѣ народы въ кришихъ и теоріи Поэзіи. Во 2-й части своей Драмабургіи (Т. 25, стр. 127), онъ упоминаетъ о Дидактической Поэмѣ Лопе де Вега (1562 — 1635), имѣющей предметомъ: *Искусство писать новыя комедіи*, приводить изъ нея отрывокъ и говоритъ слѣдующее: «Такъ какъ Лопе де Вега видѣлъ, что не возможно со славою работать для своихъ современниковъ по правиламъ и образцамъ древнихъ, то онъ спарался положить по крайней мѣрѣ границы для этой не-  
правильности: это была цѣль его поэмы. Онъ думалъ: какой бы дикой и варварскій вкусъ имѣла его нація, но не смотря на то онъ долженъ имѣть свои основанія, и пошому лучше всего по своимъ основаніямъ дѣйствовать съ послѣдовательнымъ однообразіемъ, нежели не слѣдовать никакимъ. Писцы, не соблюдающіе классическихъ правилъ, могутъ все таки соблюдать: какія нибудь правила и должны стремиться имъ, потому, если же-

## ТЕОРІЯ ПОЭЗІИ ВО ФРАНЦІИ.

Тассъ былъ въ Италіи послѣднимъ Поэтомъ, въ кошоромъ не умеръ еще духъ новой жизни. Древняя спихія осилила, вѣрно пошому, что новый духъ испощился. Италія XVII вѣка являея снова Лапинскою. Возспановленіе опживинаго свидѣльспвуея всегда о недоспапкѣ жизни современной, а гдѣ нѣтъ жизни, тамъ нѣтъ и красопы. Кромѣ того, возспановляемая древносп принимаея всегда невольнo оппечапокъ вѣка окружающаго—и пошому искажаея проппивосмысліемъ, а гдѣ проппивосмысліе,

---

лаютъ нравилься. Сп-то правила, заимспвованныя изъ проспаго національнаго вкуса, хотѣлъ онъ утвердить: соединеніе важнаго и смѣшнаго было однимъ изъ первыхъ.» — Далѣ Лессингъ приводить опривокъ изъ Поэмы Лопе, въ кошоромъ замѣчательна особенно мысль о смѣшеніи прагмической спихіи съ комическою, и способъ оправданія этого смѣшенія. «Правда, говоривтъ Лопе, что прагмическое, въ смѣшеніи съ комическимъ, Сенека съ Теренціемъ, производить что-то въ родѣ Мнотавра Пазифа; но это разнообразіе важнаго и смѣшнаго много доспаждаетъ наслажденія: добрый примѣръ подаея намъ сама природа, кошорая такимъ разнообразіемъ доспигаея красопы.»

Buen exemplo nos da naturaleza,  
Que por tal variedad riene belleza.

Изъ этого свидѣльства Лессинга видно, что въ Испаніи была спже борьба древнихъ правилъ и образцевъ съ свободнымъ духомъ новой національной Поэзіи и что Поэмы, не спморя на свое ученое и классическое образованіе, должны были успунать стремленію народному и поспребностямъ жизни современной.

намъ и подавно красота быть не можетъ. Въ это время выступаетъ на сцену Литература Франціи и становится жемчужиной эпохи современнаго направления и предъавишельницею въ Европу. Къ ей теоріи мы теперь обращаемся.

Ни одинъ изъ народовъ въ Европѣ не имѣлъ такой ранней теоріи какъ Французы. Прежде чѣмъ предались они творческому стремленію, — какъ буди съ умысломъ позаботились о томъ, чтобы создать для себя кодексъ правилъ и по нимъ дѣйствовать. Причина этому не заключается ли въ особенномъ дидактическомъ направленіи, которымъ рано ознаменовалась ихъ Литература. Еще до Буало, la Fresnaie Vauquelin, по именному повелѣнію Короля Французскаго Генриха III, написалъ Поэму: l'Art Poétique, которой Буало подражалъ во многихъ мѣстахъ своего сочиненія (\*). Самая Поэма Буало современна золотому вѣку Французской Словесности.

#### 1) Буало.

Nicolas Boileau Despréaux (1636—1711), авторъ кодекса Французской Поэзіи, былъ ученикомъ и другомъ Расина, оракуломъ Критики и совѣтникомъ всѣхъ Литераторовъ своего времени и самаго Людовика XIV. Французы не иначе называютъ его, какъ *Поэтомъ здраваго смысла* (le poète du bon sens: спранныя похвала Поэту!), и законодателемъ

---

(\*) Oeuvres de Boileau Despréaux, redigées par M. de Saint-Marc. Tome 2. 1772. Amsterdam. p. 262.

Французскаго Пармаса. Вліяніе его Art Poétique на всю Французскую Поэзію было такъ огромно, что рѣшительно не возможно объяснить ея характера, не вникнувши въ сущность и во все подробности эпического сочиненія. Оно есть необходимый ключъ и комментарий ко всемъ произведеніямъ классической Поэзіи Франціи (\*). Слѣхи этого Алкорана Литературнаго были пословицами Крепички въ XVIII и даже XIX вѣкѣ у всѣхъ народовъ. L'Art Poétique входило до того въ эстетическое воспитаніе Французское, что Профессоры Словесныхъ наукъ во Франціи считали въ обязанность юнгоманъ учить его наизусть, какъ уложеніе испиннаго вкуса (\*\*). Хотя это сочиненіе, для насъ особенно, пошерало уже всю свою цѣнность, но оно необходимо должно быть разсмотрѣно въ Исторіи нашей науки, потому что рѣдкая теорія, даже Аристотелева, имѣла такое могущее-сильное вліяніе на весь новѣйшій Литературы и даже на нашу опечесшвенную.

---

(\*) M-r Brossette, другъ Буало и первый издатель его сочиненій, говоритъ въ предисловіи къ этой Поэмѣ: «C'est à M. Despréaux principalement que la France est redevable de cette justesse et de cette solidité qui se font remarquer dans les ouvrages de nos bons Ecrivains. Ce sont ses premières productions qui ont le plus contribué à bannir l'affectation, et le mauvais goût. Mais c'étoit peu pour lui d'avoir corrigé les Poètes par sa Critique, s'il ne les avoit encore instruits par ses préceptes. C'est dans cette vue qu'il résolut de composer un Art Poétique.»

(\*\*) Бампѣ такъ выражается объ этомъ: Il nous suffit de dire aux jeunes gens qu'ils doivent non seulement le lire, mais l'apprendre par coeur comme le code, la règle, et le modèle du bon goût.

Во каждой изъ теорій, нами изслѣдованныхъ, мы видѣли нѣкоторыя современныя отношенія къ искусству или жизни и частіе теорій должны были объяснять опшюда; но не смотря на то, для каждой, нѣкоторыя общія начала служили внутреннимъ основаніемъ.—Кодексъ Буало, напропивъ, объясняется весь изъ мѣстныхъ условій народа и времени, и носитъ на себѣ неизгладимую печать Французскаго характера и общества Франціи XVII вѣка. Общихъ началъ Поэзіи и прекраснаго онъ вовсе не касается. О подражаніи, какъ началъ искусства, говоритъ мимоходомъ и доводитъ его до крайней крайности (\*).

Нынѣ, для того, чтобы объяснить Кодексъ Буало, не нужно восходить къ общимъ началамъ теорій; надобно, по моему мнѣнію, обратить вниманіе на три предмета, совершенно посторонніе, а именно: во 1-хъ) на умственный характеръ Французовъ, во 2-хъ) на сословіе Литературной учености того вѣка, и въ 3-хъ) на взаимныя отношенія Литературы и общества. Всѣ сии частныя условія сово-

(\*) Кому неизвѣстны эти стихи, которыми Буало начинается Теорія Трагедій?

*Il n'est point de Serpent, ni de Monstre odieux;  
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux.  
D'un pinceau délicat l'artifice agréable  
Du plus affreux objet fait un objet aimable.*

Замѣчательно, что эти стихи не стихами могли бы быть и начинъ и кончанъ современной Французской Поэзіи! Сіа поведѣнія не есть ли сатирическое дурно исполненной теоріи подражанія природа?

купно опредѣляюща въ сочиненіи Буало и опредѣляюща его характеръ.

Коренная черта Французской націи въ умственной отношеніи есть господство холоднаго разума надъ фантазією. Умственная способность ихъ есть способность, анализирующая предметы: это разумъ (\*), который болѣе разнимаетъ, нежели совокупляетъ; изслѣдуетъ части, а не цѣлое. Сія способность является и въ остроуміи, которое опредѣляютъ умѣньемъ чувствовать различіе въ предметахъ. Въ этомъ отношеніи, Французы сопоставляютъ яркую противоположность съ Германцами, которые получили въ удѣлъ синтетическую дѣятельность мысли — умъ: она обнаруживается въ глубокомысліи Нѣмцкомъ, которое, дѣйствуя противоположно остроумію, спарается все привести къ единству (\*\*). Философія обоихъ народовъ свидѣтельствуетъ различіе ихъ умственного направленія. Философія Кондильяка была превосходнымъ Анализомъ; въ Философіи Германской, во всѣхъ ея видахъ, всегда господствовалъ Синтезъ.

(\*) Въ нашемъ языкѣ, который заключаетъ въ себѣ много словъ философскаго значенія по ихъ производству и обнаруживаетъ начала оригинальной народной мыслительности, слова: *умъ* и *разумъ*, (если производны отъ *опытъ* *смысла* и *разнума*), будутъ соотносительны синтетическому и аналитическому дѣятелю націй и мѣнящей способности.

(\*\*) Намцы сами такимъ образомъ отличаютъ остроуміе (*Scharfsinn*) отъ глубокомыслія (*Tiefsinn*). Первое ищетъ различій, второе сходствъ: первое приводитъ къ раздробленію, второе къ единству. Ж. Поль въ своей Эстетикѣ предлагаетъ это различіе.

Умъ аналитическій бываеиъ враждебенъ фанпазіи; синтетическій напротивъ ей благопріятеліиуеиъ. Воиъ почему умоэрипельныя теоріи Ницшевъ пакъ иъсно граничаиъ съ ихъ поэиическими мечпаніями. Французы, кажеиъ мнѣ, вовсе не способны предаиъся безоиъчешной фанпазіи, коиърая не признаеиъ узды разума (\*). Въ Поэзиі Французской весьма рано обнаружилосъ аллегорическое и дидактическое направлеиіе и свидѣтельствовало господство разума надъ фанпазіей. Французъ не понимаетъ поэиического образа безъ скрышнаго значенія, безъ особеннаго смысла. Еще въ XIV вѣкѣ, Словесность Франціи изобиловала аллегорическими Поэмами, коиъорыхъ главнымъ предсавицелемъ можеиъ служииъ холодный Романъ Розы (Roman de la Rose). Искони Французы враждовали съ фанпазіей другихъ народовъ и толькo пениерь подчинились нѣсколькo ея вліянію, опказавиъсь опъ своей односторонности. Аллегорическому и дидактическому направлеиію проииводѣйствовало комическое. Одна толькo Поэзія возможна для холоднаго разума: эшо насмѣшка, сапира. Мольеръ и Вольперъ — воиъ ихъ національное доспояніе.

Поэиъ, коиъорый изложилъ національный кодексъ Французской Поэзиі, приняиый свободно и единоглас-

---

(\*) Мнѣ укажуиъ на современное состояніе Французской Поэзиі — и я на него же укажу пѣмъ, коиъорые бы мнѣ возражали. Современное направлеиіе ести вліиіе ииоземное, преимуиъственно Германское, но въ немъ-то и обнаруживаюиъ Французы свою неспособность къ оплеченной фанпазіи, къ ея самозабвенію. Викторъ Гюго ести лучшее пому доказа-  
тельство.

но всѣмъ народамъ, разумѣнія, должны, быть, отгадать ину. способность, копорая господствовала въ поэтической дѣятельности его, нации. Буало ни слова не говоритъ о фантазіи; признавши въ Поэзіи шайное призваніе неба, онъ полагаетъ главными способностями, дѣйствующими въ Поэзіи, разумъ и здравый смыслъ (*la Raison et le Bon sens*). Кто не помнитъ эпикъ сениковъ, копорые находились въ числѣ первыхъ догматовъ, предписанныхъ Буало?

Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime,  
Que toujours le *Bon sens* s'accorde avec la Rime...

(П. 1. стр. 27,8).

Aimez donc la Raison. Que toujours vos écrits  
Empruntent *d'elle seule* et leur lustre et leur prix.

(П. 1. стр. 37,8).

..... Laissons à l'Italie

De tous ces faux brillans l'éclatante folie.

Tout doit tendre au *Bon sens*.

(П. 1. стр. 43,45).

Даже и онъ пѣсни, внушаемой упоеніемъ, врагомъ разсудка, Буало прежде всего пребуешь здраваго смысла:

Il faut même en chansons du bon sens et de l'art.

Идеаль кришика для него, еспѣ олицетворенный разумъ. Такъ въ Поэзіи, по кодексу Буало, долженъ господствовать одинъ здравый смыслъ, и фантазія охлаждена разсудкомъ. Вопшъ почему Франція своему законодателью дала титулъ Поэма здраваго смысла. Изъ стиха пропшвъ Италіи мы видимъ, что Буало преслѣдуетъ владычество фантазіи у другихъ народовъ. Чудесное въ Эпопѣ, копорое эш-



возникшее къ облагораживаніи Фантасіи, Буало возмущаетъ только подъ видомъ аллегоріи, а не иначе (\*), и заимствуетъ оно послѣднюю проповѣдь нѣхъ, которыми на нее нападали (\*\*). Онъ возмущаетъ проповѣдь фантасматическаго чудеснаго, заимствованнаго изъ преданій лавней Религіи, и за эною возмущаетъ Тасса и возмущаетъ, наконецъ бытъ, на Мильтона, котораго Поэма могла уже бытъ ему извѣстна (\*\*\*). Господство здраваго смысла положило починъ охлажденія

(\*) II. 3. См. 165. Chaque Vertu devient une Divinité:

Minerve est la Prudence, et Venus la Beauté.  
Ce n'est plus la vapeur qui produit le tonnerre;  
C'est Jupiter armé pour effrayer la Terre.  
Un Orage terrible aux yeux des matelots,  
C'est Neptune en courroux qui gourmande les flots.

(\*\*) II. 3. См. 224. Bientôt ils défendront de peindre la Prudence:

De donner à Themis ni bandeau, ni balance,  
De figurer aux yeux la Guerre au front d'airain:  
Ou le Temps qui s'enfuit une horloge à la main:  
Et partout des discours, comme une idolâtrie,  
Dans leur faux zèle, iront chasser l'Allégorie.

(\*\*\*) L'Art Poétique Буало вышло въ 1674 году. Знаменитый компрактъ Мильтона съ шотландцемъ Самуиломъ Симонсомъ, о продажѣ рукописи Потеряннаго Райа за пять фунтовъ стерлинговъ, относится къ 1667 году. (Essai sur la littérature Anglaise, par Chateaubriand. 1836. Paris Tome 2. page 105.) Въ нѣхъ нападки на Пѣснопѣвъ, употребленныхъ чудесное изъ Христіанскаго міра, наконецъ бытъ, есть нападки на Мильтона, который мало былъ извѣстенъ въ то время во Франціи:

Et quel objet enfin à présenter aux yeux,  
Que le Diable toujours hurlant contre les Cieux,  
Qui de votre Héros veut rabaisser la gloire,  
Et combat avec Dieu balance la victoire!

финизмъ на всѣхъ произведеніяхъ имѣть названіемъ классической Литературы, какъ во Франціи, такъ и во всѣхъ странахъ Европы. Мы сами еще помнимъ это сдѣлательное вліяніе и въ нашей Словесности. — И такъ мы видѣли, какъ одно изъ главныхъ основаній сочиненія Буало, господство здраваго смысла, объясняемое изъ умственного характера нации. — Обращимъ теперь вниманіе на состояніе Литературы въ ученое отношеніе. Мы уже сказали о томъ, что Франція выступила на поприще Литературы въ то время, когда древняя спихія спала самовластно господствованію надъ новою. Въ XV и XVI вѣкахъ, Франція занималась уже дѣлательно древнею Филологіею. Плоды этихъ занятій видны въ ея произведеніяхъ XVI вѣка. Жодель и Ронсаръ, первые драматическіе Поэты Франціи, слѣдуютъ Греческимъ образцамъ. Ими же воспитывающіяся и первые Трагики: Корнель и особенно Расинъ, которъ въ юности, какъ извѣстно, училъ наизусть отрывки изъ Греческихъ писателей. Но отъ чего же во Франціи, это прислужаніе ко всему древнему достигло такой крайности, что Франгузы отвергли въ Поэзіи все матеріалы, всю жизнь новой Европы, и ограничили міръ идеальный одною древностію? И въ Италіи Поэты изыскивая изучали древнихъ: не смотря на то, духъ новый и новая жизнь сохранились въ Поэзіи, и Муза Италіи жила въ мірѣ преданій новой Европы. Отъ чего же не такъ было во Франціи? Двѣ причины этому, по моему мнѣнію. Первая — причина общенная: въ XVII вѣкѣ среднія времена уже миновались, и Франція, при Людовикѣ XIV, начинала совершено новую

общественную жизнь и создавала новыя формы этой жизни, какъ для себя, такъ и для всей Европы. Дворъ Людовика XIV. былъ средоточіемъ преобразованія, которое черезъ Францію должно было совершиться во всей Европѣ. Отсюда объясняется ея отчужденіе Франціи отъ средняго вѣка, отъ своей національности, разрывъ ея со всеми своими минувшими. Въ немъ она видѣла что-то грубое, что-то варварское, и потому не могла испытать поэтическихъ очарованій. Но прошедшее ея необходимость для Поззіи. Отвергнувъ свое, она неизбежно должна была обратиться къ древности, которую въ то время кинати изучила. Ея Мифологія, Исторія, Поэзія, Франція сдѣлала почти исключительный матеріалъ для своихъ собственныхъ созданій; но, разумеется, эта древность была не истинная, не наслоящая: въ ея формахъ, подъ ея именами, Франція выражала свою собственную, современную жизнь. Древности только прикрывала собою спящую новую жизнь двора Людовика XIV. Это отчужденіе отъ средняго вѣка и прислание къ древнимъ началось еще при Людовикѣ XIII, но окончательно утвердилось при его наследникѣ. Замѣчательно, что при Францискѣ I еще представлялись мистеріи, оспарюкъ средняго вѣка, но при Людовикѣ XIII, (\*) они были уничтожены и уступили мѣсто Греческой Трагедіи.

Вторая причина, не столько сильная какъ первая, была, какъ я полагаю, религіозная. Ею столько

---

(\*) Въ 1598 году Парламентъ запретилъ представлять священныя мистеріи. Histoire du Théâtre Français T. III. pag. 242.

можно объяснить омиутуденіе Французовъ оныхъ преданій Христіанскаго міра въ Поэзіи и пошпину замѣнить онымиъ необходимый матеріалъ Мифологію древнихъ. Іезуиты начали уже производить снѣдое вліяніе во Франціи; обладая сокровищемъ узнанія, они много руководствовали народнымъ воспитаніемъ. Извѣстно, въ какихъ спротивъ религіозныхъ правилахъ быль воспитанъ Расинъ. Іезуиты могли внушать, что употребленіе Христіанскихъ преданій въ Поэзіи есть святопапство, и въ замѣну этого предлагали Поэтамъ древнюю Мифологію. Такое ученіе согласовалось и съ общимъ стремленіемъ Франціи, жоноралъ, вступая въ раадоръ со всѣмъ своимъ минуицимъ, рада была духовному предлогу, чтообы удаициъ оныхъ себя поэпическія преданія своей Религіи, шѣсно связанныя съ преданіями средняго вѣка.

Изъ этихъ двухъ причинъ объясняется другая важная черта въ сочиненіи Буало: омиутуденіе оныхъ средняго вѣка, оныхъ всѣхъ его историческихъ и религіозныхъ преданій, и привязаніе къ Мифологіи и Исторіи древней. Смотря съ показанной точки зрѣнія, мы найдемъ теперь значеніе слѣдующихъ стиховъ въ его поэмѣ (Н. III. стр. 237—244):

*La Fable offre à l'esprit mille agrémens divers.*

*Là tous les noms heureux semblent nés pour les Vers,*

*Ulysse, Agamemnon, Oreste, Idoménée,*

*Hélène, Ménélas, Paris, Hector, Enée.*

*O le plaisant projet d'un Poète ignorant,*

*Qui de tant de Héros va choisir Childebrand (!).*

(!) Это намѣкъ на одну современную Поэму: *Les Sarrasins chassés de France*, которой Авторъ, de Sainte-Garde, выбралъ героя Хильдебранда.

Въ нихъ или въ какихъ-нибудь изъ нихъ или въ нихъ  
 Ренд на Роѣмъ, антер, онъ барбаске онъ барбаске.

Въ этихъ стихахъ выражается споръ стихий древней съ новою! Какъ восхищается Буало двумя спровами древнихъ именъ, которые онъ съ умысломъ подобралъ и которые такъ сладко звучатъ его уху! А въ имени *Childebrand* онъ представляетъ средний вѣкъ, котораго не могла уже перенять Франція, облеченная въ новыя формы своей общественной жизни!

Гонения Буало пропавъ чудеснаго Христіянскаго<sup>(\*)</sup>, пропавъ Астарота, Вельзевула, Люцифера, и защищеніе Мисологіи языческой происпекающъ частію изъ тойже причины; но здѣсь, кромѣ того, высказывается и причина религіозная, какъ мы можемъ ясно видѣть въ слѣдующихъ стихахъ:

(II. III. стр. 199—204). De la foi d'un Chrétien les mystères  
 terribles

D'ornemens égayés ne sont point suscep-  
 tibles.

L'Evangile à l'esprit n'offre de tous côtés,  
 Que pénitence à faire, et toujours mérités:  
 Et de vos fictions le mélange coupable  
 Même à ses vérités donne l'air de la Fable.

(II. III. стр. 233—236). Laissons les s'applaudir de leur pieuse erreur:

Mais pour nous, bannissons une paine terreur  
 Et fabuleux Chrétiens, n'allons point dans  
 nos songes,

Du Dieu de vérité, faire un Dieu de men-  
 songes.

(\*) См. примѣч. на стр. 143 и стихи Буало:

Mettent à chaque pas le lecteur en Enfer:  
 N'offrent rien qu'Astaroth, Belzebuth, Lucifer.

Перейдемъ къ современнымъ отношеніямъ, какія были между обществомъ и либературою, и объединимъ себя прешью важную черту въ сочиненіи Буало. Вся Либература Франціи, въ это время, сосредоточилась около двора и подверглась условнымъ формамъ придворнаго общежитія. Вкусъ двора былъ вкусомъ законодательнымъ. Почти все лучшіе писатели занимали при немъ мѣста: Буало, и Расинъ, были испоріографами Людовика XIV. Либература была дѣломъ государственнымъ, однимъ изъ занятій перваго Министра Франціи и Европы, Кардинала Ришельё (\*). Это можно особенно видѣть въ любовныхъ объясненіяхъ, какія сопровождали появленіе Корнелева Цида. Кардиналъ Ришельё настаивалъ на томъ, чтобы члены Академіи произнесли, судъ этой Трагедіи, и «не смущая на то, что у него на рукахъ были все дѣла Королевства, а въ головѣ все дѣла Европы, онъ самъ, вмѣстѣ съ Академіею, занимался составленіемъ критическаго приговора Корнелю (\*\*).»

Вліяніе придворнаго вкуса, унионченнаго до манерности, оказываеися на многихъ правилахъ Буало.

(\*) Замѣчательны эти слова Фонтенелля: «Le Ministère du Cardinal de Richelieu enfanta donc en même tems, les Corneille, les Rotrou, les Mairet etc.»

(\*\*) Histoire du Théâtre François. Tome V. Paris. 1765. «Ainsi furent mis au jour, après environ cinq mois de travail, *Les sentimens de l'Académie Française sur le Cid*. Sans que pendant ce tems-là, le Cardinal Richelieu, qui avoit toutes les affaires du Royaume sur les bras, et toutes celles de l'Europe dans la tête, se lassât de ce dessein, et relâchât rien de ses soins pour cet Ouvrage.»

Она, подобно опъ Миллн, чинобы, она, при всѣхъ преслѣдствіяхъ своихъ, была *élégante* (слово, еще не введенное въ употребленіе языка); опъ ужаса и состраданія, двухъ практическихъ спидій, чинобы, она была оладки и прищипы. Une *élégante Idylle*, une *bonne legence*, une *pitie charmante*, — все это опъ знающая употребленіемъ придворной жизни Людовика XIV. Самые правила о единствѣ мѣста и времени, которыя принадлежать не Аристоноиду, а Французамъ, и, которыя знатъ спѣшными гений Корнеи и знатъ сирого и догматически выражены у Буало (\*), едва ли не объясняются условіями придворной мѣстности, поному чинъ пѣсы, часно представлялись при дворѣ.

Но это вліяніе придворнаго обнаженія ни, на чемъ шакъ не оказалось, какъ на слогѣ, поному чинъ при дворѣ образовался избранный спиль классической Поэзіи Франціи. Буало самъ о помъ свидѣтельствуетъ, рассказывая Испорію Французскаго языка (\*\*).

(\*) Qu'en un Lieu, qu'en un Jour, un seul Fait accompli  
Tienne jusqu'à la fin le Théâtre rempli.

Замѣчательное, что предшественникъ Буало, La Fresnaie Vauquelin, утверждая неизмѣнимыя, правиломъ единство времени, ни слова не говорилъ о единствѣ мѣста и дѣйствія.

(\*\*) Le Parnasse parla le langage des Haies.  
La licence à rimer alors n'eut plus de frein.  
Apollon travesti devint un Tabarin.  
Cette contagion infecta les Provinces,  
Du Clerc et du Bourgeois passa jusques aux Princes.  
Le plus mauvais plaisant eut ses approbateurs,  
Et jusqu'à Dassouci, tout trouva des Lecteurs.  
Mais de ce stile enfin la Cour désabusée,  
Dédaigna de ces Vers l'extravagance aisée;  
Distingua le naïf du plat et du bouffon,  
Et laissa la Province admirer le Typhon.

Вопросъ о словахъ высокихъ и низкихъ обращаетъ вниманіе самаго Людовика XIV. Сенить-Безъ, въ своемъ сочиненіи: *Critiques et portraits Littéraires*, передаетъ много любопытныхъ анекдотовъ о томъ, какъ занимались въ то время словами, какъ напр. Людовикъ XIV нападалъ на выраженіе: *gebrousser cheveux*, въ придворные и Расинъ ему въпортилъ, но Буало защищалъ оное; какъ Расинъ и Буало переписывались о томъ, есть ли въ Гомеръ низкія слова (\*); какъ Буало радовался тому, что успѣлъ въспно парика употребить выраженіе: *vous avez faux cheveux blancs*, и съ какимъ порожесствомъ писалъ къ Расину, что онъ въ одной Одѣ осмѣлился посредствомъ перифраза упомянуть о томъ Буаломъ перъ, которое носилъ Король на своей шляпѣ!

Отсюда объясняется изобиліе правилъ о слогахъ въ Поэмѣ Буало. Вся половина первой пѣсни посвящена этому предмету. Поэзія у него не иначе называется, какъ *l'Art des vers*. Какъ строго предупреждаетъ онъ писателя противъ словъ низкихъ (\*\*)! Какъ заботился о гармоніи стиховъ! Какъ искусно

---

(\*) *Critiques et portraits littéraires par Sainte-Beuve. Paris. 1832. Voileau.* Перро укорялъ Гомера въ употребленіи словъ низкихъ; Буало возсталъ противъ него. Расинъ нашелъ въ Дионисіѣ Галикарнасскомъ мнѣніе, что Гомеръ употреблялъ низкія слова. Онъ писалъ объ этомъ къ Буало и совѣтовалъ ему не говорить, что оселъ на Греческомъ языкѣ есть слово очень благородное, а сказать только, что оно не низко. Г-жа Дасье, переводя въ Иліадѣ известное сравненіе Аякса съ осломъ, употребила выраженіе: *l'animal patient et robuste.*

(\*\*) *Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse.*  
*Le stile le moins noble a pourtant sa noblesse.*



выражаются еще объ этой условной трудности во Французской Поэзии, объ роковомъ hiatus, кооторафть дружна въникать, болѣе гармоническихъ, напиреть Итальянскомъ, наклонить ссипаеиися украинскимъ.

Gardez qu'une voyelle à courir trop hâtée,  
Ne soit d'une voyelle en son chemin arrêtée.

До того проспираеиъ Буало свою заботливосиъ о звучности ссипа, чпо самую мысль спавиить ниже звука, форму выше идеи.

Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée  
Ne peut plaire à l'esprit, quand l'oreille est blessée.

Въ этихъ двухъ стихахъ заключается разгадка одной характериспической черпы Французской Литерашуры, этой безконечной Ссиписпики, кошорая поглотила почти всю ея Крипику. Ни одинъ народъ сполько не заботился о словахъ въ Литерашуръ, не показывалъ такой разборчивоспи и щекопливоспи въ выраженіи, какъ Французы: въ этомъ опражались условныя формы ихъ общежиіиъ. Буало, совышникъ Людовика XIV въ дѣлѣ ссипа, былъ первымъ родоначалникомъ этого многочисленнаго племени Французскихъ Ссиписповъ, кошорыхъ послѣднимъ важнѣйшимъ предспавишелемъ былъ Лагарпъ. Это племя имѣло свои выпви и во всѣхъ Литерашурахъ.

И такъ вотъ при главнѣиъ черпы, сосспавляющія характеръ кодекса Буало, а съ нимъ вмѣстѣ и классической Поэзіи Франціи: 1) господство здраваго смысла надъ фантазіей, смысла, кошорый необходимъ всюду, но не сосспавляетъ сущности

искусства, и правами котораго сущъ имѣлъ снпн-  
напелъныя; 2) оппужденіе оитъ новаго міра и при-  
спраспне къ древнимъ, убивающее жизнь новую, и  
3). Снпслспснка или Крпшпка сппала въ умномсп-  
ныхъ и болъшею чспсно условныхъ подробностиахъ.  
Мы видѣли, какъ снп шри главныя черны въ ко-  
дексъ Буало, которъ не лъа названъ теоріею,  
объясняюща мѣспными условіями литературнаго  
развппіа во Франціи.

## 2) КАРЛЪ БАТТЁ

Если уложене Буало мы не назовемъ Теоріею, по  
оппспспвію всякаго начала, а кодексомъ мѣспныхъ  
условныхъ правилъ, то увидимъ, что и во Франціи  
спываеппа шопъ же законъ, которъ мы вначалѣ  
ушвердпдп, ш. е. что собспвенная Теорія началась  
шогда, когда образцы Поэзіи во всѣхъ родахъ были  
гошовы: ибо Теорія Карла Баттё явилась во 2-й  
половинѣ XVIII вѣка (\*).

Если Французы въ искусствѣ приняли древность  
за образецъ и употребили ее какъ матеріалъ и  
какъ форму для проявленія себя, — то они должны  
были такимъ же образомъ поступить и въ Те-

---

(\*) Карлъ Баттё родился въ 1715 году, умеръ въ 1780, въ одномъ  
году съ Кондильякомъ. Онъ былъ Каноникомъ въ Реймсъ, чле-  
номъ Французской Академіи и Профессоромъ Риторикп въ  
Королевскомъ Коллегіумѣ въ Парижѣ. Въ 1746 году, въ Пари-  
жѣ вышло его сочиненіе: *Les beaux arts réduits à un même*  
*principe*; отъ 1747 до 1750 другое: *Cours de belles lettres, ou*  
*principes de la littérature*; въ 1771: *les quatre poétiques d'Ari-*  
*stote, d'Horace, de Vida et de Boileau avec traductions et remar-*  
*ques*.

ори. Они приняли теорию древнихъ, но не понимая ея, не сказали собственными ложными понятиями объ искусствѣ. Ихъ теорія соотвѣтствовала ихъ Познанию, потому, при разборѣ оной, слѣдуетъ опланивать, что что собственно принадлежитъ древнимъ, что что прибавлено Французами. Съ этой точки зрѣнія мы рассмотримъ курсъ Баттисе, монторий, представляющій намъ Теорию древнихъ во Французскомъ примѣненіи.

Въ нашей Литературѣ вошло въ обиходъ говорить о Баттисе не иначе, какъ пономъ насмѣшки. Его имя упоминается всегда во множественномъ числѣ, съ именемъ Лагарпа. Поному можете быть удивлены, показавшись, что я рѣшился говорить о Баттисе ученымъ образомъ, безъ обычнаго пона пренебреженія. Но наша ненависть, какъ и любовь, бываетъ часомъ по подражанію. Никто у насъ критическимъ образомъ не разбираетъ ни Баттисе, ни Лагарпа: прежде мы вѣрили имъ безусловно; теперь свѣдѣя надъ ними, поному что юанъ поврился на слово Намекиитъ теоретикамъ и критикамъ; но мы же поручились за насъ въ томъ, что мы не опкажемся и опъ сихъ послѣднихъ, если явятся имъ противники?

Преслѣдовавъ насмѣшками Теорию можно еще тогда, когда она имѣетъ силу въ вѣконорыхъ оданныхъ современникахъ; но если мы увѣрены въ томъ, что сія Теорія потеряла уже все свое дѣйствіе, то она спановится не предметомъ насмѣшки, а спокойнымъ достояніемъ Исторіи науки. Пускай же Баттисе и Лагарпъ, въ первый разъ послѣ давняго времени, подъ прикрытіемъ безприсрашнаго мау-

челю, мирно и даже съ почтением, которыми мы обязаны передъ бывшими нашими учителями, возмудить въ насъ Теорин и Критики.

Начиная говорить о Баттё, я даже рывкомъ первое слово мое обратилъ въ похвалу ему. Баттё оказалъ великую услугу въ исторіи мышления Европейскаго; онъ основательно въ Теорин искусства. Отъ былъ въ числъ первыхъ ученыхъ Европы, задававшихъ вопросъ о томъ единомъ началѣ, къ которому должны были приведены искусства, и гораздо полнее и подробнѣе предлагалъ разъясненіе оного, нежели предшественники его дю Бо (du Bos) и нежели вся его современники, разсуждавшие о томъ же предметѣ. Такой подвигъ можемъ мы оценить только тогда, когда перенесемся въ область Философій и наукъ Франціи въ XVIII вѣкъ. И всѣ народы Европейскіе воздали должную честь Баттё за эту мысль, не смотря на то, что она получила неправильное исполненіе. Теорія Баттё была переведена на всѣ языки, и даже на языкъ Немецкій извѣстнѣйшимъ писателемъ Рамлеромъ (\*), не смотря на то, что Германія имѣла уже тогда своего Лессинга. И причину этого сильнаго и повсюднаго вліянія я полагаю въ томъ, что человѣчеству, по врожденной ему склонности приводить къ одному началу всѣ разнообразныя отрасли своей деятельности, всегда долго бываетъ признательно тому челоуку, который укажетъ ему на это начало для какой нибудь изъ сихъ отраслей, не смотря на то, что указаніе было не туда, гдѣ истина.

(\*) Einleitung in die schönen Wissenschaften nach Batteux übersetzt von Rammler, 4 Bände. Leipzig. 1756—1758.

Задавши себѣ вопросъ о единомъ началѣ для всѣхъ искусствъ, Балпнѣ, по направленію эпохи и Французской Литературы, заимствовалъ это начало у древнихъ и применилъ его къ своему общественному искусству. Въ этомъ заключалась его ошибка; но протѣмъ эмпирическое начало, которое избрали Балпнѣ, согласовалось съ началомъ современной ему Философіи Кондильяка. Заблужденіе, какъ опытный, было необходимо. Въ исторіи стремленія человѣчества къ истинѣ, по разнообразнымъ путямъ къ ней ведущимъ, мы должны уважать подвиги и пѣвхъ людей, которые избирали путь ложный и своимъ притворомъ завѣщали намъ при вступленіи на сей путь спасительное предупрежденіе: *здѣсь нѣтъ истины*.

Балпнѣ въ своемъ предисловіи излагаетъ самъ исторію своего сочиненія. Онъ изучалъ поэповъ — и это изученіе довело его до вопроса о томъ, что есть Поэзія? Онъ началъ искать ей опредѣленія, перечелъ все то, что до него писали объ этомъ искусствѣ Ролленъ, Дасье, де Боссю, д'Обиньякъ; но нигдѣ не нашелъ удовлетворительнаго отвѣта. Онъ прибѣгнулъ къ Пинпикъ Аристотеля и въ ней открылъ начало подражанія; сблизилъ Пинпики Горация и Буало, — применилъ это начало ко всѣмъ другимъ искусствамъ и заключилъ, что Живопись, Музыка и Поэзія, не смотря на разность средствъ, ими употребляемыхъ, въ сущности своей суть одно и тоже подражаніе природѣ.

Принявъ такое начало въ новомъ мірѣ было ошибочно во первыхъ по тому, что древніе имѣли совершенно иное понятіе о природѣ, нежели мы; они видѣли въ

такъ, что-то живое и одушевленное, и поклонялись ей силой; во вторыхъ, природа древнихъ была защитѣ нашей и красотою своею воспитала ихъ искусствомъ, такъ, что въ благодарности ей они могли признаніе его снискомъ съ жизни красота съ и логикъ выразить всю его *естественность* — первый признакъ искусства древняго; въ третьихъ, у древнихъ, особенно процвѣтали такія искусства, коимъ въ исполненіи своемъ болѣе нуждались въ образахъ природы.

Разсмотримъ, какъ понималъ Башнѣ подражаніе природѣ и какъ примѣнялъ это къ искусству?

«Умъ, человѣческій, не можетъ шворить въ собственномъ смыслѣ: всѣ его произведенія носятъ на себѣ печать образца.» — «Изобрѣтавъ въ искусствахъ не значить давая бытіе предмету, а признавъ его, гдѣ онъ есть и какъ онъ есть. Самые гениальные люди открываютъ не что иное, какъ то, что уже прежде существовало.» — «Геній какъ земля не производитъ ничего не принявши въ себя сѣмени (\*).» — «Души избранныя принимаютъ сильный впечатаніе отъ предметовъ, или восприимчивыхъ, и потомъ воспроизводятъ ихъ, сообщая имъ новый видъ прелесть и силы. Вотъ начало и источникъ энтузіазма.» — «Энтузіазмъ заключается въ себѣ двѣ части: живое предзнавленіе предмета въ нашемъ умѣ и движеніе сердца предмету соразмѣрное (\*\*).»

Въ опредѣленіи шворчества и энтузіазма мы видимъ въ Башнѣ согласіе съ ученіемъ Аристотеля

(\*) Principes de littérature. Tome premier, contenant les Beaux-Arts réduits à un même principe. Göttingue et Leide. 1755. стр. 7 и 8.

(\*\*) Тамъ же: 22 и 23.

и Ноденманка, которые не признавали ничего прекраснаго въ челоѣкѣ, а все считали приобрышаемымъ. Но какъ же челоѣкъ само приобрышаемое воспринимать въ искусство? Точно, гений есть земля: онъ не изобрѣсти не привнеси самени; но должна же въ немъ быти, какъ въ землѣ эта живительная сила, которая изъ самени образуетъ цвѣты?... Какъ же при-  
маниши само къ искусству?

«Подражаніе значить списывать съ образца. Это выраженіе предполагаетъ двѣ мысли: 1) прообразъ, нсящій на себѣ черпы, коимъ мы подражаемъ, 2) копы ихъ изображающую. Природа, или все что мы постигаемъ умомъ своимъ какъ возможное, вопъ прообразъ или образецъ искусствъ.» — «Какое назначеніе искусствъ? Переносимъ черпы, заключающіяся въ природѣ, въ такіе предметы, которыми они не сродны по естеству. Такъ рѣзецъ Байнеля показываешь намъ героя въ кускѣ мрамора. Живописецъ красками выводитъ на холстѣ все видимые предметы. Музыкантъ искусственными звуками заставляешь греметь бурю въ то время, когда все спокойно, и наконецъ Певецъ, посредникомъ вымысла и гармоніи стиховъ, наподываетъ наше умъ образами фантастическими (images feintes) и сердце наше поддѣлываетъ чувствами (sentimens factices), которыя часто бываютъ гораздо пріятнѣе, чѣмъ истинные и естественные.»

Эти слова намъ могутъ объяснить достаточно, что подъ словами: подражаніе природѣ, Батіше разумѣлъ стремленіе художника обманомъ поддѣлываться подъ нее. Въ искусствѣ Батіше видѣлъ не живую природу, какъ Аристотель (припомнимъ его *Хаοὸς ἐκ' οὐλοῦ*, живое единое цѣлое), но природу поддѣланную, фальшивую. По его теоріи, какъ гово-  
рили Августинъ, Шлегель, восковая фигура претитъ

дентъ спанную, Диораму — мандиантъ Кладдіа Морроне. Сія мысль о поддельности природы видна у него ясно во всѣхъ примѣненіяхъ этого начала къ описательнымъ искусству и къ родамъ Поэзіи; объ Эдмондѣ онъ говоритъ: *l'épopée ne vit que de personnages; elle invente tout ce qu'elle raconte; — о поэзіи Лирической tout cela est feint, artificiel, imité.* Сія выраженія какъ-то даже оскорбительны для благороднаго искусства, которое живетъ въ виду одну красоту, сесипру истины.

Воптъ какъ понималъ Баттисъ начало Аристотеля и до какой спранный крайности онъ довелъ его! Впрочемъ теорія Баттиса соотвѣтствовала искусству Франціи почно такъ же, какъ и теорія Аристотеля искусству Греціи. Спранны, что Французы въ наукѣ Поэзія начинали ошъ, подражанія природѣ, а между тѣмъ никакая Поэзія не имѣетъ такъ мало естественности, какъ Французская классическая. Объяснивъ, какъ Французы понимали подражаніе природѣ, мы видимъ, чтоо шунтъ нѣтъ произвольнѣи. Они не подражали ей, какъ Греки, и поэтому не могли достигнуть до Греческой естественности: они поддѣльвались подъ нее, а природа *фальшивая* никогда не можетъ быть естественною. Вотъ причина манерности и жеманства Французской Поэзіи.

Поставивъ такое начало для искусства, Баттисъ чувствовалъ, что не лзя ограничить его однимъ простымъ копированіемъ природы. Во первыхъ, къ чему бы послужило такое удвоеніе одного и того же міра? — во вторыхъ, самая природа бываетъ часто несовершенна въ своихъ произведеніяхъ. Какъ же буденъ копировать ее художникъ? Онъ долженъ выбирать изъ нея прекрасныя часпи. — Но чѣмъ



же будетъ онъ выбирать? *Вкусомъ*. Здѣсь *Башшѣ* измѣняеиъ уже началу, имъ принятому онъ *Арношотнеля* и *Кондильяка*, и самъ себѣ прошиворѣчинъ. Сначала опвергнувши въ чловѣкѣ все внушреннее врожденное, теперъ онъ долженъ признаиъ что-то шакое онъ природы намъ данное и влекущее насъ къ прекрасному. Но *Башшѣ* не могъ еще дойти до идеи изящнаго и ею рѣшииъ эту задачу. Онъ признаеиъ въ чловѣкѣ *вкусъ*; хопя все, что говорииъ онъ о *вкусѣ*, довольно неясно и неопредѣленно, но можно заключииъ, что онъ подъ эиииъ разумееиъ какое-то особое чувство. Вопъ, собшвенныя слова его о *вкусѣ*:

«*Вкусъ* въ искусстввахъ есиъ шже что *Разумъ* въ наукахъ.—*Разумъ* есиъ способиъ познавати истинное и ложное, и различати ихъ. *Вкусъ* — способиъ чувствовати хорошее, дурное и посредшвенное.» — «И шакъ *Вкусъ* есиъ чувство» (*Le Goût est donc un sentiment*). — «*Вкусъ*, дѣйшвующій въ искусстввахъ, не есиъ *Вкусъ* поддѣльный. Это частъ насъ самихъ, рожденная вмѣсиъ съ нами, и кошорой назначеиъ вести насъ къ хорошему. Знание предшесшвуетъ: это свѣпильникъ. Но къ чему бы послужило намъ знати, еслибъ мы были равнодушны къ наслаждеию? Мудрая природа не хотѣла раздѣлииъ эту частъ; одаривъ насъ способиошю знати, она не отказала намъ въ способиши чувствовати опношенеиъ знаемаго предмета къ нашей пользѣ и шпремешся къ нему. Сие-шо чувство называюиъ *Вкусомъ* ешесшвеннымъ, пошому, что онъ намъ данъ природою. Но съ какою цѣлю? Съ шѣмъ ли чтобъ судииъ объ искусстввахъ, кошорыя произвела не она? Нѣтъ, — но для шого, чтобъ судииъ о предметахъ ешесшвен-

ныхъ въ отношеніи къ нашимъ удовольствіямъ или нуждамъ.»

Башпё не могъ еще постигнуть той особенной эстетической дѣятельности, которая происскается въ человѣкѣ изъ врожденной ему идеи изящнаго; но опредѣлилъ вкусъ какимъ-то неяснымъ чувствомъ, болѣе живописнымъ, нежели человеческимъ, чувствомъ удовольствія или пользы, доставляемыхъ намъ опъ предмета. Французская теорія вкуса у Башпё не получила еще окончательнаго развитія: мы увидимъ послѣ, что Французы разумѣли подъ этимъ словомъ, столь важнымъ у нихъ, и какъ теорія вкуса образовалась изъ ихъ національнаго направленія.

Чтобы объяснить, какимъ образомъ художникъ выбираетъ изъ природы частіи, Башпё приводитъ два примѣра: одинъ извѣстный примѣръ Зевксиса, который собралъ всѣхъ славныхъ красавицъ города для того, чтобы изобразить Венеру; другой взявъ имъ изъ Мольера.

«Зевксисъ, говоритъ Башпё, не изобразилъ какойнибудь извѣстной красавицы, а совокупилъ отдѣльныя черты всѣхъ красотъ существующихъ: онъ составилъ въ умѣ своемъ искусственную идею, которая была результатомъ всѣхъ собранныхъ чертъ: сія идея послужила пропоиномъ или образцомъ для его картины, которая была вѣроятна и поэтична въ своей цѣлости, вѣрна и исторична въ частяхъ взятыхъ отдѣльно.» — «Такъ и Мольеръ, для того чтобы изобразить Мизантропа, не искалъ во всемъ Парижѣ какогонибудь оригинала, чтобы списать съ него точную копию, но собравши во едино разнообразныя черты мизантропѣ, разсѣянные порознь въ людяхъ, составилъ изъ нихъ

характеръ единый, который былъ изображеніемъ не истиннаго, а вѣроятнаго (\*).

Примѣръ Зевксиса, заимствованный изъ древнихъ и оспроумно примѣненный къ Мизантропу, весьма убѣдительно доказываетъ, что художникъ пользуется матеріалами изъ природы, особенно въ искусствахъ образовательныхъ. Но если объяснимъ эпозъ примѣръ живописанія Венеры по началу копированія, послѣдованнаго самимъ Баппѣ для искусства, то Зевксисова Венера, совокупивъ въ себѣ разнообразныя части, принадлежащія къ своимъ особымъ, составила бы самое безобразное чудовище. Если бы художникъ, взявши голову одной, руки другой, ноги третьей красавицы и такъ далѣе, слѣпилъ такимъ образомъ свою статуя или картину, что бы изъ нея вышло? Откуда же взялась эта идея, эта душа, которая всѣ части связала въ одно цѣлое и оживила жизнью вѣчною? Источника эпозъ идеи не могъ постигнуть Баппѣ, опиравшійся опъ начала чисто эмпирическаго. Тайна Зевксисовой Венеры окончательно была разгадана въ Германіи.

И такъ Баппѣ, поставивъ началомъ искусства подражаніе природѣ, долженъ былъ опспунить опъ него, прибавивъ: «природѣ прекрасной,» и ввѣривъ рѣшеніе о красотѣ ея какому-то неясному чувству, врожденному въ человѣкъ. Противорѣчіе въ самомъ началѣ непремѣнно должно было привести къ противорѣчію въ слѣдствіяхъ. Развитіе вкуса началось

---

(\*) Т. I. строк. 17 и 18.

съ природы, говоритъ Башнѣ, положивъ сначала, что природа есть пропущенъ для него; потомъ вкусъ перешелъ въ искусства, — и кончилось тѣмъ, что вкусъ искусственный превзошелъ естественный (\*). Вотъ результатъ того, что вкусъ выбираетъ предметы изъ природы и ее совершенствуютъ, хотя результатъ противный главному началу, потому что если пропущенъ совершенства въ самой природѣ, то на основаніи чегоже вкусъ можетъ ее совершенствовать? Но далѣе, показавши развитіе вкуса въ новой Европѣ черезъ вліяніе древнихъ, у коихъ вкусъ искусственный былъ выше естественнаго, потѣ же самый Башнѣ заключаетъ, что искусства упадутъ, удаляясь отъ природы и желая превзойти ее (\*\*), когда за нѣсколько страницъ передъ этимъ онъ самъ сказалъ, что онъ, въ лучшемъ своемъ состояніи, превзошли ее. Это слѣдствіе, противорѣчащее предыдущему, происходитъ изъ главнаго начала.

Утвердивъ главнымъ закономъ вкуса: подражаніе изящной природѣ, Башнѣ пришелъ въ большое затрудненіе, при рѣшеніи вопроса: въ чемъ же заключается изящная природа? Онъ отвѣчаетъ: въ томъ, что согласно съ нашею природою, что намъ нравится, что приводитъ въ движеніе нашъ умъ и

---

(\*) стран. 45. T. I. En les élevant et en les perfectionnant, il s'est élevé et perfectionné lui même; et sans cesser d'être naturel, il s'est trouvé beaucoup plus délicat, et *plus parfait dans les Arts, qu'il ne l'étoit dans la Nature même.*

(\*\*) стран. 50. Les Arts se sont formés et perfectionnés en s'approchant de la Nature; ils vont se corrompre et *se perdre en voulant la surpasser.*

наше сердце, что само въ себя совершенно и соединяетъ единство съ разнообразіемъ. Все это не ясно, и есть не столько опредѣленіе, сколько неполное описаніе изящнаго (\*).

Въ чемъ же заключается наслажденіе изящнымъ искусствомъ? Слѣдуя Аристотелю, который слишкомъ философски смотрѣлъ на это наслажденіе, Баппѣ отвѣчаетъ: въ сравненіи копій съ подлинникомъ (\*\*). Но это противорѣчитъ вѣсть его прежнихъ положеній: во первыхъ, если искусство есть поддѣланная природа, если оно есть ложь, то при сравненіи копій съ подлинникомъ должно разрушиться всякое очарованіе; во вторыхъ, если произведеніе искусства выше произведенія природы, то въ чемъ же будетъ наслажденіе?

И въ заключеніе всѣхъ противорѣчій, вопъ еще одинъ замѣчательный результатъ, свидѣтельствующій о той крайности, до коей довелъ Баппѣ ученіе Аристотеля. Сей послѣдній говоритъ, что и предметы ужасные могутъ быть пріятны въ подражаніи (\*\*\*), объясняя все это изъ склонности чловѣка познавать и учиться. Вопъ какой оборотъ далъ Баппѣ словамъ Аристотеля. Предметы не-

(\*) стран. 53 и 55.

(\*\*) Cette imitation, dis-je, est une des principales sources du plaisir que causent les Arts. L'esprit s'exerce dans la comparaison du modèle avec le portrait... стран. 11.

(\*\*\*) α γὰρ αὐτὰ λυπηρὰς ὁρᾶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβομένας χαίρομεν θεωροῦντες. δὴν δὴρίων τε μορφαῖς τῶν ἀτιμοτάτων, καὶ νεκρῶν.

пріятныя и ужасныя въ искусствѣ болѣе насъ удовлетворяють, нежели вріятныя, пошому что первыя въ природѣ непріятны по чувствѣ страха или опасности, ими возбуждаемому; въ искусствѣ это непріятное чувство опсусшвуесть, пошому что мы видимъ подражаніе. Предметы же пріятныя намъ хотѣлось бы имѣть, присвоить себѣ, и мысль, что они не наспоющіе, а подложныя, намъ непріятна. Отсюда происпекаетъ несовершенство наслажденія (\*). Волѣ до какой нелѣпой крайности доведено мнѣніе Аристотеля. Не лѣзя не замѣшимъ однако, что это заключеніе Баттѣ совершенно подходитъ къ характеру современной Французской Поэзіи, которая предпочитаетъ предметы ужасныя для своихъ созданій! Не есть ли это отчасти слѣдствіе ложнаго начала и ложныхъ заключеній Баттѣ, которыя долго повпорялись въ школахъ?

Общее начало свое Баттѣ примѣняетъ къ опдѣльнымъ искусствамъ, особенно къ Поэзіи. Музыка, Лирическая Поэзія, какъ искусства болѣе духовныя, и Эпосъ спихією чудеснаго, вросивились подражанію природѣ, имѣ для всего успавленному. Но онъ спарался побѣдить всѣ сіи предяшспвія. Музыка у него подражаетъ звуками звукамъ природы и изображаетъ спраспи вымышленныя. Лирическая Поэзія имѣетъ предметомъ также спраспи. Чудесное должно быть вѣроячно и походить на истинное. Баттѣ нападаетъ на Виргиліа за его

---

(\*) Т. I, страл. 65, Le cœur doit être beaucoup moins content des objets agréables dans les Arts, que des désagréables.

корабли, превращенные въ Нимфы, на Тасса за Очарованный лѣсъ, на Аріосна за его Иппогрифа, на Мильтона за Рожденіе Грѣха (\*).

Находя во всѣхъ искусствахъ одно и тоже подражаніе природѣ, Багшпѣ раздѣляетъ ихъ по орудіямъ, какія они употребляютъ. Здѣсь не лѣзя не замѣшпль сходства между имъ и Бахманомъ, которъ опдѣляется опъ Багшпѣ принятымъ началомъ, а въ раздѣленіи искусствъ принимаетъ признакомъ различія однѣ внѣшнія формы. Багшпѣ говоритъ, что Поэзія еспъ подражаніе изящной природѣ словами; Бахманъ, — что Поэзія еспъ изображеніе идеи прекраснаго словами, и шакъ далѣе (\*\*). Чпѣ касается до мысли о Поэзіи, что она соединяетъ въ себѣ Живопись и Музыку, мы находимъ ее и у Багшпѣ (\*\*\*).

(\*) Т. I. стран. 132. J'admire Virgile, mais je n'aime point ces vaisseaux changés en Nymphes. Qu'ai-je à faire de cette Forêt enchantée du Tasse, des Hippogriffes de l'Arioste, de la Génération du Péché mortel dans Milton?

(\*\*) *Die Kunstwissenschaft von Bachmann*. Jena. 1811. Die Plastik ist die Darstellung der Idee des Schönen, im Raume durch körperliche Gestalten (52 стран.). — Die Malerei ist die Darstellung der ewigen Idee des Schönen im Raume durch Farben (58 стран.). — Die Musik ist die Darstellung der ewigen Idee des Schönen in der Zeit vermittelt der Töne (73 стран.). — Die Poesie ist die Darstellung der ewigen Idee des Schönen durch die Sprache (82 стран.).

(\*\*\*) Стран. 2. Т. I. Comme la Musique, elle (la Poésie) a une marche réglée, des tons, des cadences, dont le mélange forme une sorte de concert. Comme la Peinture, elle dessine les objets; elle y répand les couleurs; elle y fonde toutes les nuances de la Nature: en un mot, elle fait usage des couleurs et du pinceau; elle emploie la mélodie et les accords.

Но должно опдасть честь Баппѣ передъ Нѣмцкимъ Эспепикомъ въ томъ, что онъ, не смотря на ложность своего начала, опредѣляя взаимное отношеніе искусствъ между собою, аналитическимъ умомъ своимъ дошелъ до мысли гораздо болѣе вѣрной, нежели Бахманъ. Сей послѣдній, увлеченный Германскимъ стремленіемъ къ единству, думалъ найти соединеніе всѣхъ искусствъ въ Оперѣ и поставилъ ее, «*по идель*», самымъ совершеннѣйшимъ художественнымъ произведеніемъ, попому что въ ней Пластика, Музыка и Поэзія соединяются (\*). Эпопѣя, результатъ еспѣ высочайшая нелѣпость, показывающая, что теоретикъ не постигъ ни одного искусства въ его сущности. Бахманъ, по этому, Рафаэля считаесть наравнѣ съ декораторомъ, Софокла наравнѣ съ Метастазіо и Скрибомъ. Баппѣ въ этомъ отношеніи дошелъ до результата самаго вѣрнаго, доказывающаго, что онъ лучше Бахмана понималъ самостоятельность каждого искусства и вникалъ въ теорію чувствованій души человѣческой. Сначала онъ самъ предаеся мечтаніямъ о взаимномъ соединеніи всѣхъ искусствъ:

«Какъ очаровательно было бы состояніе челоѣка, говоришь онъ, — который вдругъ ощутилъ бы самыя живыя впечатлѣнія Живописи, Музыки, Пляски, Поэзіи, соединенныхъ для его удовольствія!»

---

(\*) Bachmann, 167. Endlich die Vereinigung aller Künste ist in der Oper, wo sich Plastik, Musik und Poesie zu einem grossen wunderbaren Ganzen verschlingen. Der Idee nach ist sie das vollendetste und eigentliche Kunstwerk.



Но здѣсь Башпѣ умѣлъ оспановитъся, не увлекался своею идеей, какъ Бахманъ, а вникая въ душу человѣческую.

« Это состояніе, говоритъ онъ, очаровательное, потому что привело бы въ дѣйствіе всѣ наши чувства и всѣ способности души, сдѣлалось бы непріятно, перевысивъ мѣру своего дѣйствія. Слѣдуетъ щадить нашу слабость. Множество часшей насъ бы утомило, еслибы эти часши не были связаны между собою правильностію, копорая ихъ такъ располагаетъ, что всѣ онѣ сходясь около одного общаго ценшра. *Искусство потеряло уже свободу, когда сдѣлало первый шагъ* (\*). » — « Искусства соединенныя должны быть какъ герои. Одно должно возвышаться, а прочія пускай занимають впокрыя мѣста. Если Поэзія даетъ зрѣлища: Музыка и Пляска могутъ явиться съ нею, но для того только, чтобы помочь ей сильнѣе выразить мысли и чувства ея... Явилась Музыка: она одна имѣетъ право расшочашъ свои прелести. Театръ для нея; Поэзія на впоромъ мѣстѣ, Пляска на шрешемъ.... Наконецъ, если Пляска даетъ праздникъ, Музыка не должна блисашъ къ ея невыгодѣ, а только помогать ей въ томъ, чтобы съ большею шочностію выражать свои движенія и свой характеръ (\*\*).... »

Всѣ сія замѣчанія весьма глубокомысленны и вѣрны. Здѣсь анализирующее оспроуміе Француза взяло верхъ надъ глубокомысліемъ Нѣмецкимъ.

Башпѣ раздѣляетъ Поэзію на повѣшную и представляющую: отсюда родъ Эпическій, Дра-

(\*) Т. 1. стран. 56. 57.—Rien n'est moins libre que l'Art, dès qu'il a fait le premier pas.

(\*\*) Idem. стран. 194, 5, 6; 7.

нашпическій и смѣшанный. Лирическая не находитъ здѣсь мѣста (\*). Видно, что существеннаго различія между Эпосомъ и Драмою Башпѣ не постигали, потому что предметомъ Эпоса, какъ и Драмы, полагается дѣйствіе (une action). Къ своему раздѣленію по внѣшней формѣ, Башпѣ прибавляетъ забавное раздѣленіе по предметамъ: «Такъ какъ есть боги, говорятъ онъ, короли, простые граждане, пастухи, живошныя, — по этому въ искусствѣ есть Оперы, Трагедіи, Комедіи, Пастушескія Спихопроверженія, Басни.» Весьма странна эта лѣспвица родовъ Поэзіи!

Правило въ Поэзіи о соединеніи пріятнаго съ полезнымъ Башпѣ заимствовало изъ Горация. Въ Римѣ мы объяснили мѣстное его происхождение. Но должно замѣтить, что въ новомъ мірѣ Европы, это правило было принято въ особенности двумя народами, Англичанами и Французами, которые, слишкомъ предаваясь общественной практической жизни, не постигали самоспопительности искусства. У Испанцевъ мы нашли существованіе противной этому теоріи.

Переведя Аристоцелево начало подражанія въ крайности подѣлки подъ природу, Башпѣ и во всѣхъ результатахъ своихъ не избываетъ той же крайности. Разительнымъ примѣромъ еще можетъ служить единство времени и мѣста. Мы видели, что Аристопель мимоходомъ говоритъ о сушкахъ и ни слова не сказалъ о мѣстѣ. Башпѣ утверждаетъ

---

(\*) Т. I. стр. 99 и 100.

есть, что по наслоящему, для соблюденія въ точности подражанія, время дѣйствія должно продолжаться столько же, сколько время представленія, т. е. два или три часа не болѣе, что 24 часа есть только помѣненіе этого правила, успунка искусству ради ограниченнаго числа предметовъ драмы. Распредѣляя эти часы, Баттѣ вдается въ такой забавный расчетъ, который еще болѣе увѣряетъ въ томъ, что онъ въ подражаніи разумѣлъ одну подѣлку (\*). Единство мѣста онъ предписываетъ спорого, потому что при перемѣнѣ его узнали бы искусство, и подражаніе оказалось бы ложнымъ;—а между тѣмъ наслажденіе искусствомъ заключено въ сравненіи образца съ копіею! Это одно изъ тѣхъ противорѣчій, которыми изобилуетъ теорія Баттѣ, ибо въ ней мысли Аристотеля не могли поладить съ его собственными.

Чистая Пипика Баттѣ совсѣмъ не обнаруживаетъ въ немъ свободнаго наслажденія Поэзіею, сопряженнаго съ практическимъ изученіемъ образцовъ. Онъ предписываетъ самымъ рѣзкимъ догматическимъ способомъ правила, касающіяся техники поэтической, нисколько не развивая чувства изящнаго. Онъ рѣшительно пребудетъ, чтобы писали по этимъ правиламъ, и самъ не иначе, какъ по нимъ же, наслаждается произведеніями Поэзіи. Ошибка Французской теоріи состояла въ томъ, что она не принимала всѣхъ гениальныхъ произведеній искусства за факты, не вникала въ законы, по которымъ онъ

---

(\*) Т. I. стр. 144. Т. II. 185 и 6.

созданы, а предписывала правила, по которымъ онъ должны создаваться, правила спѣсняющія свободу и нисколько не ведущія къ положишельно прекрасно-му.

### 3) МАРМОНТЕЛЬ.

Прежде чѣмъ перейдемъ отъ перваго Французскаго теоретика къ первому крипику Франціи, Лагарпу, я считаю за нужное обратишь вниманіе на одно сочиненіе Мармонтеля, которое раскроетъ намъ національныя основанія Французской Крипики и послужишь объяснительнымъ введеніемъ къ разбору Лагарпа. Это есть *Опытъ о вкусѣ* (*Essai sur le goût*), написанный Мармонтелемъ въ видѣ Предисловія къ его *Элементарамъ Литературы*, сочиненію, въ которомъ онъ совокупилъ общедѣльныя сказы, писанныя имъ для Энциклопедіи, въ формѣ словаря, господствовавшей въ XVIII вѣкѣ (\*).

Ни одно слово не играло шакой важной роли въ Литературѣ Французской, ни объ одномъ словѣ сполько не шумѣли, не спорили и не писали Французы, какъ о словѣ: *Вкусъ*. Въ немъ-що заключалась

(\*) Jean François Marmontel родился въ 1719, умеръ въ 1799 году. Его *Elémens de Littérature* не подвергаются здѣсь разбору потому, что написаны въ формѣ Словаря. Впрочемъ главная теорія его, а вмѣстѣ и теорія Французская, изложена въ *Опытѣ о вкусѣ*. Форма Словарей господствовала въ этомъ вѣкѣ рапсодическаго ученія. Энциклопедія, представительница учености вѣка, и *Dictionnaire Philosophique* Вольтера это свидѣльствуютъ.

собственно національная теорія Франціи, ей исключительно принадлежащая, чуждая вліянія Аристотеля и Горация. Безъ сей теоріи не могла бы развиться и національная критика Франціи. Вотъ причина, почему мы говоримъ о ней передъ разборомъ Лагарпа.

Буало, въ своемъ кодексѣ, два раза (какъ съелъ Лагарпъ), упомянулъ слово: *Вкусъ*, но не опредѣлилъ его. Башнѣ опредѣлилъ неясно, какимъ-то чувствомъ: *le goût est un sentiment*, не означивъ содержанія этого чувства. Аристотель и Гораций, можетъ быть, мѣшали въ Башнѣ національному самосознанію. Вольперъ постигъ на дѣлѣ, чѣмъ значилъ Вкусъ въ смыслѣ Французскомъ; онъ воздвигъ ему храмъ и былъ предшавишемъ его во всѣхъ родахъ Словесности. Мармонтель опредѣлилъ намъ вкусъ теоретически. Лагарпъ примѣнилъ его къ критикѣ Французскихъ писателей.

Что же такое вкусъ въ національномъ смыслѣ Франціи и какъ какъ явился онъ намъ въ ея Литтературѣ? — Это есть чувство приличій (*le sentiment des convenances*): какъ опредѣляетъ его Мармонтель (\*). Человѣкъ находится въ двоякомъ соотношеніи, естественномъ и общественномъ, и поному имѣетъ двоякаго рода отношенія: къ природѣ и къ обществу. Отсюда двоякой родъ приличій: естественныя, неизмѣняемыя, какъ природа человѣка, и искусственныя, случайныя, поному чію общество,

---

(\*) Oeuvres de Marmontel. Tome 4-ème 1-ère Partie. Paris. 1819.  
Essai sur le goût. Справ. 5.

въ кошоромъ живешъ человекъ, измѣняеся. Отсю-  
да и вкусъ можешъ быти двоякой: чувство при-  
личій естественныхъ (*sentiment des convenances natu-  
relles*) и чувство приличій случайныхъ и искусствен-  
ныхъ (*sentiment des convenances accidentelles et facti-  
ces*).

Марионпелъ, сначала увлекаемый теорією, какъ  
будто опдаешъ преимущество первымъ, какъ всег-  
дашнимъ и неизмѣняемымъ (\*); но изъ результатовъ  
его мы увидимъ, что онъ рѣшительно предпочита-  
ешъ вторымъ — и полагаешъ вкусъ въ знаніи при-  
личій общественныхъ. Источникомъ первой мысли  
были мечпы современной философіи Руссо о перво-  
начальномъ естественномъ состояніи человека, какъ  
совершенѣйшемъ. Французы, пресвященные искус-  
ственной утонченностію своей общественной жиз-  
ни, усипремлялись въ другую крайность, думали въ  
дикомъ состояніи человѣчества найти совершенство.  
Съ этою ошибочною точки зрѣнія они смолрѣли на  
Гомера и считали человѣчество, имъ изображенное,  
дикимъ; но это было заблужденіе; Иліада и Одиссея,  
напрошивъ, предспавляющъ намъ первый разсвѣтъ  
общественной жизни въ Европѣ и съ нѣмъ вмѣстѣ  
поэтическое развитіе благороднѣйшихъ чувствъ че-  
ловѣка.

---

(\*) Lorsqu'on a défini le goût, le *sentiment des convenances*, on a donc reconnu un goût naturel et antérieur à toute espèce de convention, et un goût soumis aux mêmes variations que les mœurs et les conventions sociales. Or la règle de celui-ci sera toujours de garder avec l'autre le plus d'affinité possible, et de s'attacher aux objets qui peuvent les concilier.

Философія Руссо сильно проглядываєть въ приспосаблии Мармонтеля къ дикимъ, но далѣе, классическій императоръ Франціи, излагатель теоріи Вкуса въ смыслѣ національномъ, побуждаєть приверженца Руссо, — и Мармонтель забываетъ уже приличія всемірныя, неизмѣнныя, всечеловѣческія, для приличій случайныхъ, общественныхъ. Вотъ его слова:

«Къ приличіямъ всемірнымъ, въ которыхъ заключаюся постоянныя правила,—учрежденія общественныя, привычка, мнѣніе, прихоти прибавили много искусственныхъ и перемѣнчивыхъ, какъ онѣ сами; въ отношеніи къ нимъ, Вкусъ сдѣлался самъ измѣнчивъ и разнообразенъ. Мысли о приспосаблии, благородствѣ, достойнствѣ, учтивости, пределии, пріятности, разборчивости, наконецъ всѣ возможныя употребленія искусства нравившся и наслаждавшся, сначала по очереди, потомъ всѣ вмѣстѣ, обратили на себя вниманіе вкуса такъ, что онъ былъ приведенъ въ замѣшательство, и посреди множества новыхъ и прихотливыхъ законовъ явился, какъ юрисконсультъ, котораго наука и опытности дѣлають еще нерѣшимельнѣе во мнѣніяхъ.»

«Пускай обращаетъ вниманіе на множество новыхъ идей, новыхъ чувствъ, привычекъ, условій приспосаблии, которыя введены были въ наши нравы сообществомъ женщинъ, вѣжливостью, чувствомъ чести, обычаями дворовъ; пускай обращаетъ вниманіе на это употребленное искусство льстишь и притворяющся, молчаніемъ давая знать о чемъ нибудь, прикрывая до половины что хотимъ показывать, говорить и не досказывать; пускай вникнуть въ эти законы приличія, разборчивости и уваженія, которыми мы обязаны въ обществѣ, гдѣ сходящся два пола, гдѣ неравенство сословій и сила должно быть замѣтно и между тѣмъ неоскорби-

пелъно гордостѣ, гдѣ невинность и дѣвственность безопасно имѣющъ бытъ допущены къ удовольствіямъ ума, — пусть вникнуть во все это, — и тогда объяснишь, почему мнѣніе, обычай, примѣръ, а всего болѣе метафизика любви и самолюбия, прибавили къ неизмѣняемымъ условіямъ природы множесство условій случайныхъ и искусственныхъ, копорыя надо было чувствоватъ, разбиратъ и исполнятъ,—и теорія вкуса стала такою сложною, ученою, загадочною....»

«Если новѣйшій вкусъ подчиняется законамъ болѣе спрогитъ, причина этому не въ геніѣ языка, а въ духѣ общесства: книгопечатаніе даетъ произведеніямъ такую публичность, что излишняя вольность не имѣетъ покрову; спитъ слишкомъ свободный измѣнилъ бы уваженію, налагаемому обычаемъ; все что выходитъ въ свѣтъ не должно оскорблять того любезнаго и взыскательнаго пола, у котораго чувство чести заключается въ чувствѣ приличія, копорый не иначе соглашается оживить, усладить и украситъ печальное общесство мушницъ, какъ съ условіемъ, чтобы вольность послѣднихъ щадила его горделивую скромность. Первая изъ Грацій, копорой должны жертвоватъ наши писатели, есть дѣвственность.»

«Отсюда вся эта разборчивость, вся ловкость слова, эти выраженія неопредѣленные или непрямые, полусвѣшы, полушоны, однимъ словомъ, всѣ тонкости языка, отъ копорыхъ искусство писанья со вкусомъ вещи пріятныя сдѣлалось такъ трудно. И это искусство избѣгатъ, прикрыватъ, ушамъ, сообщатъ выраженію скромность и робость, когда мысль совсѣмъ не робка, до какой тонкости должно было достигнуть въ языкѣ, на копоромъ вѣжливость и любовь подверглись такому подробному и ученому анализу! Сколько опшднковъ со-



единство было на палиндроме такого живописца, какъ Ратсинъ, когда задумалъ онъ изобразить характеръ Федры такъ, чтобы безпорочная женщина могла ему изумляться и не краснѣть! Желаніе нравиться женщинамъ, обязанность щадить ихъ, преимущества, дарованныя имъ надъ нами опъ природы и состоящія въ тонкости органовъ и въ удивительномъ искусствѣ различать подробности; наконецъ приобретенное и законное право произносить судъ въ искусствахъ удовольствія, непрерывное вліяніе на умъ общественный, почти безусловное владычество надъ мнѣніемъ и обычаемъ, воздвигли женщинъ судьями вкуса, — и имъ онъ обязанъ своею изысканною упорченностью, своею подвижностью, безпрерывною и своею чрезмерною робостью (\*).

Въ этихъ словахъ Мармонтеля заключающіяся начала той національной Французской теории вкуса, о которой я говорилъ. Теперь ясно, какъ М., видя въ либературѣ отраженіе общественной жизни, полагаетъ вкусъ въ чувствѣ ея приличій.

Сіе-то воззрѣніе примѣняетъ онъ къ исторіи развитія вкуса, подробности которой еще болѣе раскрываютъ его мнѣніе.

Въ Либературѣ Греціи находить онъ первоначальную простоту и естественность. Въ ней господствуетъ особенное чувство этихъ неизмѣняемыхъ, всемірныхъ приличій, которыми врождены человеку. Но дурное вліяніе республиканскихъ нравовъ не могло не отразиться на Греческой Либературѣ, говоритъ Мармонтель, — и мы видимъ это вліяніе особенно на Димосенъ и Аристофанъ. Лю-

---

(\*) Стран. 7, 10, 11.

большенъ взглядъ его на Гомера. Онъ хвалилъ его въ отношеніи къ чувствамъ человеческимъ, вездѣ равнымъ и вѣчнымъ; восхищается прощаніемъ Гектора съ Андромахой, скорбію Ахилла надъ мертвымъ Писпрокломъ, мольбами Пріама у ногъ убійцы его сына; — но не смотря на то, по мнѣнію Мармонтеля, Гомеръ, въ сравненіи съ Виргиліемъ и Расиномъ, былъ почти дикарь, и въ отношеніи къ формамъ мѣстнымъ, случайнымъ и переменнымъ, онъ не былъ и не могъ быть инымъ, чѣмъ черезъ три тысячъ лѣтъ послѣ него называютъ человекомъ (\*).

Римская Поэзія, по мнѣнію Мармонтеля, уступилъ Греческой въ геніи и изобрѣтательности, но вкусомъ возьметъ верхъ надъ нею — и причина въ томъ, что лучшіе Римскіе Поэты были при дворѣ Августа. Такъ и Виргилій уступилъ Гомеру геніемъ....

«Но со стороны *вкуса*, сколько преимуществъ онъ имѣетъ надъ нимъ! Какое достоинство въ нравахъ его героевъ, какое благородство въ языкѣ, какое нѣжное и вѣрное чувство приличія и пристойности въ ихъ рѣчахъ!»

Здѣсь ясно, какъ Мармонтель понимаетъ слово: *вкусъ*.

Въ новомъ мірѣ Европы онъ мелькомъ проходитъ прочіе народы (изъ чего замѣтно, что онъ особенно

---

(\*) Смрав. 8. Homère, en comparaison de Virgile et de Racine, était presque un sauvage.... et quant à ces formes locales, accidentelles et mobiles, Homère n'était pas et ne pouvait pas être ce que trois mille ans après lui on appelle un homme de goût.

плохо зналъ Италію)—и выше всѣхъ ставилъ свое опечеснво. Въ вѣкъ Людовика XIV онъ видилъ успроеніе новаго общеснва Европы и съ нѣмъ выисъ усовершенспвованіе вкуса.

« Въ юности Людовика XIV, любовь къ Словесности, спраспъ новая, находилась во всей своей силѣ. Академія Французская только что основалась: занятіемъ ея было образовашъ, ушвердншъ языкъ, всякому слову назначншъ его испинный смыслъ и силу, разныя значенія, характеръ достоинспва или проспошы. Въ то же время нравы общеснва ушнчались. Цѣлшъ дворянспва, привлеченный въ Парижъ Кардиналомъ Ришельё, соспавлялъ дворъ Короля юнаго, счастливаго, вѣжливаго, великолѣпнаго, спраспнаго ко всякой славѣ, разборчиваго во всѣхъ шннкоспяхъ приличія, чувспвнтельнаго ко всѣмъ благороднымъ удовольспвіямъ, рожденнаго служншъ образцемъ величія и бышъ справедливымъ цѣнншелемъ заслугъ въ Словесности и искусстввахъ, на что давали ему право природныя его склонности, замѣнявшія въ немъ воспитаніе. По примѣру Короля, дворъ, его окружавшій, былъ внимателенъ къ шалантамъ, принималъ учаспіе въ ихъ шрудахъ, соперничеспвѣ, успѣхахъ, ссорахъ, оживлялъ ихъ и самъ забавлялся ихъ ревннвымъ соспязаніемъ; городъ, соревнуя двору, набожно слѣдовалъ всѣмъ *вкусамъ* Монарха; по любви ли къ модѣ или къ новизнѣ, цѣлый міръ, спраспный къ произведеніямъ генія, собирался шолпою вокругъ каведръ Бурдалу, Боссюэша, Флешье, въ шептрахъ Корнеля, Мольера и юнаго Расина: шакowo было, во всѣхъ умахъ, взаимное дѣйспвіе шператоровъ на публику и публики на шператоровъ. *Въ это время или никогда, вкусъ долженъ былъ усовершенствоваться.* »

Всѣ лучшія произведенія классической Литературы Франціи были плодомъ усовершенспвованія

★

вкуса. Наконецъ, вопросъ о томъ: что превосходнѣе: древнѣе или Французы? — Мармонтель, на основаніи своей теоріи, рѣшаетъ въ пользу сихъ послѣднихъ.

«Заклучимъ же, говоритъ онъ, что вѣкъ генія былъ вмѣстѣ и вѣкомъ вкуса, и прибавимъ, *вкуса, болѣе нѣжнаго, тонкаго и просвѣщеннаго, нежели какъ былъ онъ въ Римѣ и въ Афинахъ.*»

Пошому Федра и Ифигенія Расина превосходнѣе Эврипидовыхъ; Мольеръ выше Аристофана, Плавша и самаго Теренція. Характеры Роксаны, Герміоны, Церона, Агриппины, представляющъ такое совершенство вкуса, *какого Греки не знали.* Въ Расинѣ есмь тысячи стиховъ, которыхъ не могли бы приидти въ голову ни Греческому поэту, ни Латинскому.

«Это плоды, исключительно сродные климату, ихъ произведшему; я хочу сказать, что это плоды общества, непрерывно занятаго разборомъ всѣхъ движеній, всѣхъ интересовъ, всѣхъ пружинъ человѣческаго сердца, наблюденіемъ всѣхъ его слабостей и всѣхъ переживовъ порока и добродѣтели, какими опшѣняются характеры. Сей-то міръ, болѣе утонченный чѣмъ народъ Афинскій и Римскій, былъ школою Расина.»

Такъ Литература Франціи пошому шолько выше древней, что ея обществѣ выше древняго. Всеобщимъ *геніемъ вкуса* Франціи во всѣхъ родахъ, Мармонтель считаетъ Вольтера — и предвидитъ упадокъ вкуса въ упадкѣ нравовъ, въ томъ ужасномъ переворотѣ, который начинался во Франціи и котораго Мармонтель былъ жертвою.

Сочиненіе, мною разобранное, принадлежащъ къ числу тѣхъ немногихъ, въ коихъ національнѣе спо-

собъ воззрѣнія на Словесность совершенно ясно высказываеися. Мы видимъ, что общенная, національная теорія Франціи, ея эстетическое самопознаніе, раскрылись поздне, въ заключеніи всего ея литературнаго развитія, и были результатомъ самыхъ отношеній Поэзіи къ обществу. Вотъ положеніе, на которомъ основана вся классическая теорія Франціи: *чувство прекраснаго въ искусствѣ заключается въ чувствѣ общественнаго приличія и всегда подчинено ему*. Мы извели сие начало изъ теоріи Мармонтеля: увидимъ, какъ Лагарпъ примѣнилъ его къ дѣлу.

#### 4) Лагарпъ.

Въ 1786 году открылся Лицей въ Парижѣ, съ цѣлію распроспранить хорошій вкусъ и любовь къ изящному. Каедрa Словесности была поручена Лагарпу, согласно съ ожиданіями публики. Время ужаснаго переворота во Франціи приближалось, когда она гошовилась разорить все свое славное минувшее. Какъ кспати явился пунъ Лагарпъ съ своими лекціями для того, чтобы кивунъ обширный взглядъ на все двухъ-вѣковое поприще Литературы Французской! Общество, опъ тяжкихъ попрысеній, вмѣстѣ съ своимъ любимымъ Крипикомъ, опдыхало на ащѣхъ блистательныхъ воспоминаніяхъ, на эшой живой картинѣ своихъ сокровищъ литературныхъ, копорую гордо развивалъ онъ съ своей каедры, передъ глазами націи самолюбивой. Лагарпъ былъ Крипикъ, вполнѣ одаренный чувствомъ національнаго вкуса и имѣвшій всю возможность одицество-

ринь въ себѣ эстетическое самопознаніе своего народа. Онъ долженъ былъ явиться въ концѣ XVIII вѣка для того, чтобы укрѣпить въ своемъ народѣ сознаніе его національности, и сіе глубокое чувство, одушевлявшее Лагарпа, — такъ сильно подѣйствовало на прочіе народы, что Лагарпъ изъ національнаго, односторонняго Кришика Франціи сдѣлался на нѣсколько времени Кришикомъ Европейскимъ, всемірнымъ. Таково магическое дѣйствіе національности.

Несправедливо или лучше неясно опредѣляютъ Кришику приложеніемъ теоріи къ практикѣ. По этому опредѣленію, для того, чтобы быть хорошимъ Кришикомъ, надобно быть только хорошимъ теоретикомъ. Между тѣмъ опыты показываютъ противное. Теоретики рѣдко бывали хорошими Кришиками, и обратно лучшие Кришики не писали теорій. Аристотель не извѣстенъ какъ Кришикъ; Лонгинъ, лучший Кришикъ древности, не написалъ полной теоріи. У Французовъ Баттѣ, лучший изъ теоретиковъ, плохой Кришикъ, и напротивъ Лагарпъ не издалъ никакой теоріи. Примѣры у Ньмцевъ, народа шипическаго въ этомъ дѣлѣ, будутъ еще разительнѣе. — Да, для истиннаго Кришика поспрѣбно не столько знаніе отвлеченной Теоріи, сколько сильное чувство изящнаго, если не производительное какъ въ Поэтѣ, то воспринимательное; отъ сего-то чувства, въ Кришикѣ рождается сочувствіе съ Поэтомъ, и онъ, по выраженію Платона, становится причастникомъ божественнаго вдохновенія. Всѣ великіе Кришики были сами отчасти Поэты. — Для судіи національнаго

потребно еще, чтобы чувственно изыщитого приняло въ немъ. Ноги же самый опытнокъ, какой оно имѣетъ въ его народѣ, согласно съ его жизнію, образомъ мыслей, склонностями и привычками. Тогда народъ сочувствуетъ Крипику; тогда Крипикъ олицетворяетъ сознание народа. Таковъ былъ Лагарпъ (\*): крипикъ національный.

(\*) Лагарпъ родился въ 1739, умеръ въ 1803. Сначала вышелъ онъ на поприще Поэзіи. Въ 1762 году издалъ томъ своихъ героидъ и спихотвореній. Трагедія его: *Варвикъ*, имѣла успѣхъ и удержалась на сценѣ. Его похвальные слова Генриху IV, Фенелону, Расину и Капину, заслужили одобрение Академіи. Въ 1776 году, она избрала его въ члены. Когда начался переворотъ во Франціи, политическія дѣла часто уклоняли Лагарпа отъ литературной цѣли. Сначала, увлеченный пагубными идеями вѣка и снисходительный къ славному пиитлу Философа, Лагарпъ былъ на споронѣ такъ называемыхъ реформаторовъ и защищалъ ихъ преобразованія; но когда увидалъ онъ всѣ ужасныя дѣйствія революціи, тогда самъ обратился на путь истины, смѣло говорилъ противъ изверговъ и былъ заключенъ въ тюрьму. Лагарпъ представляетъ намъ замѣчательное явленіе челоуѣка, черезъ Поэзію возматившагося на путь Веры. Въ своемъ заключеніи, читая, по предложенію одной дамы, Псалмы Давидовы, сначала съ поэтическою цѣлью, онъ мало по малу былъ проникнутъ ихъ Божественнымъ содержаніемъ—и обратился навсегда къ Христіанству. Онъ остался вѣренъ до конца новымъ своимъ мнѣніямъ и неустранимо преслѣдовалъ перевороты Франціи, часто обращаясь отъ вопросовъ литературныхъ къ вопросамъ политическимъ. Въ рѣчи 1791 года, онъ благородно защищалъ Университеты противъ республиканскаго правленія, которое хотѣло ихъ уничтожить. Отъ воспоминаній ужаснаго времени онъ отдыхалъ на воспоминаніяхъ литературныхъ, и признавалъ тайное и необходимое родство между началами, которыя утверждаютъ общественный порядокъ, и искусствами, его украшающими. (Je plains ceux qui ne savent pas qu'il y a une dépendance secrète et nécessaire entre les principes qui fondent l'ordre social et les arts qui l'embellissent.)—Вонъ почему въ сокрушеніи общественного порядка, Лагарпъ видалъ и сокрушеніе вкуса.

Заглавіе курса Лагарпа (\*) свидѣтельствуетъ о мѣстѣ, въ которомъ онъ читалъ его. Писанныя имъ лекціи сослужили 16 томовъ его курса литературы древней и новой. Въсѣхъ красное ихъ содержаніе. — Послѣ общихъ началъ объ *искусствѣ писать*, Л. практуетъ современный вопросъ о геніи и вкусѣ, предлагаетъ разборъ Аристотеля и Лонгина, говоритъ о языкахъ древнихъ сравнительно съ новыми, и особенно о языкѣ Французскомъ. (Въ этихъ лекціяхъ есть много замѣчаній глубокихъ; въ нихъ даже видно безприсрастіе Лагарпа къ языку опшественному). Поэзія Грековъ и Римлянъ сослужаетъ два тома и служитъ какъ бы введеніемъ къ собственному курсу Французской Словесности, по тому, что Лагарпъ говоритъ о древнихъ, болѣе опшительно къ Французамъ. Томы опъ 5-го до 15-го включительно, объемлютъ Литературу и преимущественно Поэзію Франціи.

Важная заслуга Лагарпа состоитъ въ томъ, что онъ первый ввелъ историческій способъ въ изученіе произведеній Поэзіи. Разсматривая ихъ по родамъ, явленія каждаго рода онъ проходитъ въ историческомъ порядкѣ. Положительная польза опъ такого способа заключается во множествѣ фактовъ, которыми курсъ его изобилуетъ. Описательная часть его чрезвычайно жива и богата: не лзя не замѣтить, что и Августъ Шлегель, въ Исторіи Драматической Поэзіи, опшаспи подражалъ Лагарпу въ изложеніи содержанія произведеній. Главный недоспашокъ

---

(\*) *Lycée ou cours de Littérature Ancienne et Moderne*, par J. F. La Harpe. 16 vol. Senlis. Edition Stéréotype. 1826.



Лагарпа есть осуществление всякого единства: первая причина сему въ томъ, что онъ не имѣетъ никакой основной единичной теоріи, кромѣ мѣстной теоріи вкуса, состоящей въ опытномъ знаніи условныхъ общесѣненныхъ приличій; вторая причина есть осуществленіе всякой методы, т. е. единообразнаго порядка въ изложеніи, сообщающаго единство. При разборѣ какого нибудь произведенія, вы никогда не узнаете, съ чего начнетъ Лагарпъ. Часпо, не говоря ни слова о самомъ произведеніи, онъ входитъ въ подробный разборъ постороннихъ мнѣній и возражаетъ на оныя. Часпо придерется къ одному спиху, и объ немъ скажетъ болѣе, нежели о цѣломъ. Отсюда происпекаетъ множествъ эпизодовъ въ курсъ Лагарпа, которые разрушаютъ гармонію цѣлаго.

Другая важная заслуга его состоитъ въ томъ, что онъ ввелъ занятія Липерапурою въ жизнь свѣтскаго общества. Онъ, первый въ Европѣ, представилъ образецъ публичнаго профессора, который освобождаетъ науку отъ схоластическихъ сухихъ формъ и даетъ ея изложенію видъ живаго разговора, сильно дѣйствующаго на вниманіе слушателей. Лагарпъ не могъ еще совершить этого подвига окончательно, потому что импровизація не была тогда общепотребительна во Франціи.

Что касается до общихъ началъ теоріи Лагарпа, трудно изложить ихъ, потому что онъ самъ нигдѣ ихъ не излагаетъ. Аристотель, по комментарію Башпё, какъ видно, служитъ основаніемъ. Начало подражанія, доведенное до крайности, до поддѣлки подъ природу, вездѣ протдѣливается: нѣтъ Драмы,

на примѣръ, есть обмануть зрителя. Различія родовъ Поэзіи Лагарпъ не постигалъ. Предметомъ Циды называесть онъ любовь Циды и Химены, какъ будто чувствено можесть быть предметомъ Драмы. Явно допускаесть Лагарпъ конфекшенговъ въ Трагедіи, какъ пуспыя лица, и даже пребуесть, чшобъ онъ были пуспыми (\*). Вообще въ разборахъ своихъ, онъ мало заботишся о соблюденіи правилъ той пехники, въ которой состоятъ практическая часть Французской теоріи. Съ эпой стороны ему нечего и было оберегать теорію, потому что Поэзія Франціи ревностно выполняла всѣ подобныя правила. Критика Лагарпа обращена на другое.

Во первыхъ, она обращена на спилъ до малѣйшихъ подробностей выраженія. Какъ часто Лагарпъ онъ цѣлаго переходитъ къ опрывку и разбираесть въ немъ все по спилу! *Que de choses dans un beau vers!* восклицаесть онъ въ одномъ мѣстѣ—и выражаесть въ эпитъхъ словахъ характеръ своей Критики въ отношеніи къ спилу. Объ этомъ предметѣ мелькающъ у него иногда весьма глубокія замѣчанія, какъ на пр. одно, касающееся различія между спилемъ древнихъ и Франгузовъ (\*\*). Всю Поэзію Франціи до Корне-

---

(\*) Т. VI. стран. 169. *Jamais on n'exigea d'un confident qu'il fût nécessaire aux ressorts qui font mouvoir la pièce; c'est même une faute de les placer dans la main de ces personnages; ils ne doivent servir en général qu'aux scènes de développement et de confidence, et à raconter les événemens.*

(\*\*) Т. I. стран. 554, 5. «У древнихъ подробности обыкновенной жизни и разговора не были исключены изъ поэпическаго языка; ни одно слово почти, само по себѣ, не было низкимъ и привычнымъ, что опчаспи должно приписать республиканскимъ учрежденіямъ, великой роль, которую народъ игралъ

ля, онъ разбираетъ только соотносительно къ спилу, и самого Корнеля, какъ образователя слога, спавишь выше всѣхъ его предшественниковъ. Расинъ есть для него идеалъ спила поэпическаго. Въ слабыхъ его прагедіяхъ онъ высчитываетъ всѣ лучшіе спихи. Спилиспическая Крипика, всегда сильнѣе дѣйствующая при эмпирической теоріи, господствовала недавно и въ нашей Литературѣ: вліяніе Лагарпа было тому причиною. Тогда Поэму разбирали по спиху, но теперь, къ сожалѣнію, уже вовсе не обращаютъ вниманія на спиль—и не льзя

въ правленіи, и непрерывному его сообщенію съ своими ораторами. Слово не считалось простонароднымъ потому только, что имъ выражалось ежедневное употребленіе, и перинтъ самой простой могъ войти въ самый пышный спиль, въ самый смѣлый оборотъ рѣчи. У насъ, напротивъ, Поэтъ не пользуется и прешью національнаго языка: остальное ему запрещено, какъ его недостойное. Для него существуютъ только извѣстное число словъ принятыхъ: тайна спила состоитъ въ томъ, чтобы разнообразить сочетанія оныхъ и безпрестанно предлагать уму и воображенію отношенія новыя безъ странности, остроумныя безъ высканности. Тайна сія извѣстна тремъ или чепыремъ челоукамъ въ сполтніи, не болѣе: остальные декламируютъ, желая быть поэтами, или говорятъ плоско, думая быть естественными. Трудно, очень трудно поддерживать условный разговоръ, которому нѣтъ никакого образа въ обществѣ, и вводить лицъ, которыхъ разговариваютъ, избѣгая болѣе части разговорныхъ выраженій. Потребна чрезвычайная вѣрность ума и чудная гибкость языка для того, чтобы различить и схватить нѣжныя оппѣнки, образующіе то, что называютъ хорошимъ вкусомъ. Вкусъ необходимо долженъ быть деспотическимъ властелиномъ въ томъ языкѣ, который былъ варварскимъ въ началѣ и обязанъ своимъ совершенствомъ образованности утонченнаго вкуса; судьба же Греческаго языка совершенно иная: геній приспосабливалъ его рожденію и навсегда оспался его властелиномъ.

не сознаваясь, что истинны формы много есть того, неграюща.

Другая спорона Крипики Лагарпа есть спорона вкуса. Онъ опредѣлялъ его, какъ Мармонпель, *чувствомъ приличій* (*sentiment des convenances*) (\*). Есть мѣсто, показывающее явно, что онъ недоволенъ теоріей древнихъ, и полагалъ искусство не въ одномъ подражаніи природѣ, равно и теорію его не въ одной Пипиикѣ Аристопела. Вотъ замѣчательныя слова:

«Прочли Грековъ; изучили Пипику Аристопела; узнали отъ него существенныя правила построения Драмъ; по внушенію просвѣта здраваго смысла, слѣдовало ихъ принять: *это былъ первый шагъ* (\*\*). — Но сверхъ того надо было обнять совокупность *всѣхъ приличій и всѣхъ отношеній, которыхъ союзъ производитъ то, что называють искусствомъ* (\*\*\*).»

Вѣкъ Людовика XIV для Лагарпа, есть олицетвореніе вкуса въ эпосѣ смыслѣ (\*\*\*\*).

Вотъ точка зрѣнія, съ которой Лагарпъ смотритъ на произведенія Литературы и съ которой слѣдуетъ смотрѣть на него самого, если мы хотимъ его Крипику привести къ единству.

(\*) T. I. Introduction. стран. 41.

(\*\*) Въ этихъ словахъ можно видѣть сужденіе Лагарпа о теоріи, ему предшествовавшей, о теоріи Бюппе.

(\*\*\*) T. V. стран. 193.

(\*\*\*\*) T. II. стран. 115. Здѣсь Лагарпъ описываетъ образованіе формъ новаго Европейскаго общества при Людовикѣ XIV и съ этимъ имѣетъ усовершенствованіе вкуса. *Tel était l'excellent ton de la cour de Louis XIV etc.*

Относительно къ приличіямъ общественнымъ, Лагарпъ требуетъ нравственной цѣли отъ Драмы. Чтобы видѣть, какъ онъ это разумѣетъ, любопытно прочесть его разборъ Миваншрена и особенно защитѣніе этой комедіи противъ нападокъ Руссо (\*). Сей послѣдній обвинялъ Молиера въ томъ, что онъ не соблюлъ нравственной цѣли, предавши на посмѣяніе обществу почтеннаго добродѣтельнаго человека, съ твердымъ мнѣніемъ и съ любовью къ истинѣ, каковъ Алцестъ. Лагарпъ вступается за Молиера и защищаетъ его тѣмъ, что мудрость и добродѣтель должны знать въ обществѣ мѣру, безъ которой онъ или безполезны или даже вредны; Алцестъ человекъ добродѣтельный, но именно безъ знанія мѣры, и потому можетъ быть предметомъ комедіи. Изъ этихъ тонкихъ замѣчаній мы видимъ, что нравственная цѣль въ спрогномъ смыслѣ, у Лагарпа, успупала цѣли общественной, съ которою должна была согласоваться самая добродѣтель.

Любопытенъ также въ этомъ отношеніи разборъ Корнелева Цида (\*\*). Лагарпъ защищаетъ его противъ нападеній Академіи, вступаясь болѣе за общественныя приличія. Академія обратила свое оружіе особенно противъ характера Химены, который считала совершенно неприличнымъ для ея пола и соблазнительнымъ для общества, грозно именуя Химену *fille trop dénaturée*. Лагарпъ, съ жаромъ Цида, вступается за нее и оправдываетъ мѣстными правами Испаніи.

---

(\*) Т. VII. стр. 55.

(\*\*) Т. V. стр. 214.

Такимъ образомъ, во всѣхъ разборахъ своихъ, Лагарпъ входитъ во все эти нѣмкія отношенія пѣсы къ обществу, которыя уловишь особенно трудно. Вотъ причина описанію и теоріи всякаго единства въ его курсѣ: мѣстные условія общества такъ безчисленно разнообразны, что не возможно Крещику начертать какой нибудь одинъ вѣрный и всегдашній путь, при разборѣ оныхъ.

Лагарпу предлежалъ важный вопросъ: о древнихъ и новыхъ, которыхъ начать былъ и ончаспи рѣшенъ Мармонтелемъ; но Лагарпу, какъ Крещику, надлежало рѣшить его во всей подробности. Должно однако, отдать честь ему въ томъ, что на него находило иногда свѣдѣнное сознаніе недоспаховъ своей націи, особенно же сознаніе этой всеисключающей односпорности, оскорбительной для другихъ народовъ. Лагарпъ выражаетъ эти чувства довольно сильно: «Мы такъ наполнены, говоритъ онъ, мыслями, нравами и предразсудками насъ окружающими, что имѣемъ быстрое расположеніе опровергать все то, что по нашему мнѣнію онъ нихъ удаляется (\*).» Въ другомъ мѣстѣ (\*\*), жалуется Лагарпъ на гордую разборчивость Французовъ, которая, желая все облагораживать, можетъ опустить ихъ отъ прелестей природы первоначальной, никогда не теряющей своихъ правъ надъ человекомъ. Вліяніе Грековъ, полагаетъ онъ, можетъ быть весьма полезно Французамъ въ этомъ отношеніи.

(\*) Т. II. стран. 157.

(\*\*) Т. II. стран. 55. Notre orgueilleuse délicatesse, à force de vouloir tout ennoblir, peut nous faire méconnoître le charme de la nature primitive....

Но эти мысли, приносящая честь безпристрастному Лагарпу, не могли однако подавить въ немъ глубокаго чувства національности. Оно воспоржесивовало,—и Франція поставлена имъ выше всего древняго и новаго міра. Для того, чтобы видѣть, на чемъ Критикъ Франціи основалъ это предпочтеніе, я считаю за нужное предложить два разбора высшихъ произведеній классической Мелломены Франціи: Федры и Ифигеніи, написанныя сравнительно съ оригинальными образцами Эврипида.

«Расинъ въ Федру, говоритъ Лагарпъ, замѣнилъ огромныя ошибки огромными красотами. — Должно просить Эврипида это произведеніе потому только, что мы ему обязаны Расиновымъ.» Разсмотримъ же, въ чемъ состоятъ эти красоты. Трагедія Эврипида носитъ имя Ипполита по герою. Доспойный сынъ Амазонки, онъ служитъ одной Діанѣ и не приноситъ жертвъ Венерѣ: онъ не любитъ женщинъ. Эврипидъ, можетъ быть, предсавилъ въ Ипполитѣ свой личный характеръ (\*): извѣстно, что онъ былъ мизогинъ. Венера хотѣла описавъ Ипполиту и выбираетъ орудіемъ мщенія Федру, которая, будучи впрочемъ суругой Тезея, опца Ипполита, влюблена въ него. Но она не смѣетъ открытъ любовь свою и спрашиваетъ. Кормилица ея, принимающая въ ней участіе, узнавъ ея шайну, въ описушствіи Тезея, открываетъ ее Ипполиту, который приходитъ въ бѣшенство, оскорбляетъ Федру и оставляетъ домъ опца. Федра, съ опчаянія, повѣсилась и въ опмщеніе

---

(\*) Трагедія: Ипполитъ, богаче всѣхъ прочихъ трагедій Эврипида выходящими ролями женщинъ.

оставила обязательное письмо, въ конвертѣ окле-  
 велала Ипполита въ преступномъ прошеньи ея умо-  
 слѣ. Тезей, по прѣвѣдѣ, читаетъ письмо и, предавъ  
 проклятію сына, проситъ Нептуна казнить его. Казнь  
 совершается, какъ у Расина, въ извѣстномъ разсказѣ  
 Терамена. Тезей узнаетъ онъ Діанѣ невѣстиносѣ сы-  
 на, но поздно. Вотъ содержаніе трагедіи Эврипида,  
 которая принадлежитъ къ числу слабѣйшихъ его  
 нѣсъ. Увидимъ, какъ Расинъ привнѣлъ ее къ пра-  
 вамъ своего вѣка и общества.

Могъ ли Расинъ, при дворѣ Людовика XIV, въ  
 апомъ царствѣ любви и вѣжливости, вывести на  
 сцену героя нѣсы этого суроваго Ипполита, ко-  
 шорый ненавидитъ женщинъ? Разумѣется, нѣтъ.  
 Мало того, что онъ не могъ сдѣлать его героемъ:  
 онъ измѣнилъ его характеръ и предопредѣлилъ жесток-  
 кимъ къ Федрѣ, но влюбленнымъ въ Арісію. Сове-  
 рменные либераторы упрекали Расина въ томъ, что  
 онъ не послѣдовалъ Эврипиду. Извѣстны оныя  
 его: *et sans cela qu'auraient dit nos petits-maîtres?* —  
 Лагарпъ защищаетъ Расина въ этомъ отноше-  
 ніи—и находитъ у него характеръ Ипполитъ бо-  
 лѣ любезнымъ и привлекательнымъ. Но главная  
 цѣль Расина была не Ипполитъ, а изображеніе  
 Федры: ей хотѣлъ онъ отдать первенство роли и  
 въ ней сосредоточить все участіе.

«Федра, говоритъ Лагарпъ, почти равно ненавистна  
 у Эврипида и Сенеки, и ни томъ, ни другой не подума-  
 ли сдѣлать ея поведеніе извинительнымъ, внушивъ жа-  
 лость къ ея слабости. Одному себѣ Расинъ обязанъ  
 этою счастливою и драматическою идеей: къ *виновной*  
*страсти возбудить сильный интересъ, и одна сія мысль*



если бы онъ и не имѣлъ другихъ правъ на преимущественно, могла бы возвыситься его надъ обоими древними Трагиками.»

Лагарпъ рассказываетъ, какъ однажды у Госпожи Лафайетъ, Расинъ защищалъ мнѣніе, что посредствомъ паланша можно на сценѣ внушить жалость къ великимъ пресупущеніямъ, и возбудить къ самимъ пресупущикамъ болѣе состраданія, чѣмъ ужаса. Расинъ указалъ на Федру, и увѣрялъ, что можно заставивъ о виновной Федрѣ сожалѣть болѣе, нежели о невинномъ Ипполитѣ. Трагедія была плодомъ вызова, который ему сдѣлали.

И такъ, вопшъ задача Расиновой Федры, по мнѣнію Лагарпа, подтверждаемому самимъ Поэтомъ: предсавивъ женщину, увлеченную самою пресупущною спраспшо, такимъ образомъ, чтобы она въ себѣ одной сосредоточила живое участіе, слѣд. не оскорбила бы въ обществѣ чувства приличія, этой эстетической струны Французскаго сердца! Вошъ предметъ восхищеній Лагарпа въ передѣлкѣ Расина! Вошъ *tour de force*, который въ самомъ дѣлѣ трудно было исполнить въ щекотливомъ обществѣ Людовика XIV! Вошъ шопъ элементарный національный, шворческий, собственность Расина, которыми гордился Лагарпъ, которому онъ не видить образца равнаго ни у древнихъ, ни у новѣйшихъ, и за предѣломъ коего ничего не поспигаетъ въ искусствѣ! Въ самомъ дѣлѣ, Федра съ такою мыслию еспъ національное произведеніе Франціи: она могла явиться только въ вѣкѣ слабыхъ женщинъ, въ вѣкѣ порока, прикрышаго всеми упонченностями общественнаго приличія.

Главная мысль разбора есть очевидное примѣненіе Французской теоріи вкуса, какъ она изложена Мармонтелемъ. Во всѣхъ подробностяхъ, Лагарпъ слѣдитъ туже мысль и удивляется искусству, раскрывая спрассъ женщины во всей ея силѣ, соблюдая въ пристойности театральныя (*toutes les bienséances théâtrales*). И какъ странно разумѣетъ онъ въ нѣкоторыхъ случаяхъ эту пристойность! У Эврипида Федра не сама открываеяся Ипполиту, но кормилица, безъ ея просьбы, это исполняетъ: нравы Аѳинянъ возопіяли бы противъ такого посягательства женщины. Лагарпу это не нравится. Онъ хвалитъ Расина за то, что онъ послѣдовалъ Сенекъ и привелъ дѣйствіе такъ, что Федра, услышавши о смерти Тезея, сама открываеяся Ипполиту. Онъ называетъ это даже пристойностію (\*). Понятія вкуса Людовика XIV такъ еще дѣйствовали на перваго Критика Франціи въ концѣ XVIII столѣтія! Онъ не оскорбляется нисколько тѣмъ, что это было бы не въ нравахъ Греческихъ, что и въ Сенекъ это позволено потому, что Римская женщина была свободнѣе и дошла до Ливіи и Мессалины. Его не ошановилъ нисколько стихъ, которымъ Федра рисуеъ своего Тезея:

*Volage adorateur de mille objets divers.*

---

(\*) T. VI. стр. 133. C'est d'après le poëte latin qu'il a conçu la scène où Phèdre déclare son amour à Hippolyte, au lieu que dans Euripide c'est la nourrice qui se charge de parler pour la reine. Sénèque eut donc le mérite d'éviter un défaut de bienséance, et de risquer une scène très délicate à manier.

Лагарпъ жилъ самъ еще подъ извѣстнымъ вліяніемъ современнаго общества Франціи, не смотря на то что упрекалъ въ эгомъ своихъ соотечественниковъ.

На основаніяхъ той же теоріи онъ поспавилъ Ифигенію Расина выше Эврипидовой, не смотря на то, что сія Трагедія, по собственному сознанию всей Греціи, была превосходна, ибо при жизни Трагика доставила ему первую награду, и по смерти его побѣдила въ состязаніи. Не смотря на все это, Агамемнонъ Расиновъ, по мнѣнію Лагарпа, благороднѣе Эврипидова; въ его Клитемнестръ болѣе патетическаго; Ахиллъ гораздо неисповѣе, — и наконецъ самая Ифигенія, которую Расинъ изъ крошечной, невинной и великодушной Ифигеніи Эврипидовой, сдѣлалъ развратною до дерзости и слишкомъ открыто влюбленною въ Ахилла (\*), даже такая

---

(\*) Такъ говоритъ Ифигенія Расина о своей любви къ Ахиллу:

Je l'attendois partout; et d'un regard timide,  
Sans cesse parcourant les chemins de l'Aulide,  
Mon coeur pour le chercher voloit loin devant moi,  
Et je demande Achille à tout ce que je voi.  
Je viens, j'arrive enfin sans qu'il m'ait prévenue.  
Je n'ai percé qu'à peine une foule inconnue....

У Эврипида Ахиллъ не рѣшается ея видѣть, ибо бережется ея скромности. Клитемнестра говоритъ ему:

σὺ γὰρ θελοντος, πᾶσις ἐμὴ σῶθήσεται.  
βούλει νῦν ἵκέτιν σὸν περπατῦξαι γόνυ;  
'απαρδένευτα μὲν τᾶνδ'. εἰ δέ σοι δοκεῖ,  
ἦξι, δι' ᾠδῶνς "οἰμῶν" εἶχουσ' ἐλεύθερον.  
ἢ μὴ παρόντος, τᾶντα τέυξομαι σέθεν;

Француженка — Иогенія, кажется Лагарпу гораздо пригожельнѣе, чѣмъ Гречанка.

Не вдаваясь въ подробный разборъ разбора, я укажу на два разительныя мѣста, которыя Лагарпъ называетъ улучшеніями, приносящими честь Расину.

У Эврипида въ 3-мъ дѣйствіи, Агамемнонъ великъ Клитемнестрѣ вѣшать; подъ предлогомъ, что прочія ея дочери оспались однѣ безъ надзора; Клитемнестра не слушаетъ его и быстро уходитъ: «C'est compromettre un peu l'autorité d'Agamemnon, comme roi et comme époux, — говоритъ Лагарпъ. Racine, en imitant cette scène, l'a corrigée.» Какъ же онъ исправилъ? Клитемнестра, на просьбы Агамемнона вѣшать, ошъвѣчаетъ также просьбами позволенія ей оспаться. Тогда Агамемнонъ, видя, что она не слушаетъ просьбъ, даетъ формальное приказаніе:

Vous avez entendu ce que je vous demande,  
Madame: je le veux, et je vous le commande.  
Obéissez.

«Ты пожелаешь — и дочь моя будетъ снесена. Хочешь ли, чтобы она теперь съ мольбою обняла пвое колѣно? — Это дѣло не дѣвическое, но если тебѣ угодно, она выйдетъ съ лицомъ ошъ покроя свободнымъ, или, и безъ ея присупствія, я получу ошъ тебѣ желанное?» — Ахиллъ ошъвѣчаетъ:

Μενέτω κατ' αἴχου; σεμνὰ γὰρ σεμνύνεται.

«Пусть оспается дома. Достойное уваженія да уважается.» — Клитемнестра:

Ὅμως δ', ὅσον γέ δυνατόν, ὀφείτωσαι χρεών.

«Да, сколько возможно, слѣдуетъ соблюдать спыдъ.» — Вопль чувства и нравы Греческой женщины!

И уходящъ не дожидаясь отвѣта. — *C'est sauver à la fois toutes les bienséances!* восклицаетъ Лагартъ. «Соблюденіе всѣхъ этихъ приличій есть одно изъ преимуществъ нашего театра передъ всеми другими (\*)», говоритъ онъ далѣе. — Тайна соблюденія приличія въ томъ, что Трагедія представлялась при дворѣ, передъ лицомъ Короля. Оскорбиль собственъ Агамемнона на сценѣ, значило оскорбиль высшую собственъ въ лицѣ его. Вонъ также одно изъ этихъ общеспвенныхъ приличій, копорыя такъ подробно уловляетъ Лагартъ въ своей критикѣ.

Но вонъ измѣненіе другого рода, показывающее, какъ все прекрасное въ природѣ должно было уступать приличіямъ, сковывавшимъ самыя естественныя чувства и побужденія. Въ превосходной сценѣ Ифигеніи съ Агамемнономъ, у Эврипида, есть одна чудная черта, копорую прагматикъ извлекъ изъ природы сердца человѣческаго. Когда Агамемнонъ говоритъ своей дочери: «Чѣмъ разумнѣе слова твои, тѣмъ болѣе меня вводишь въ горе,» — она въ проспотъ сердца ему отвѣчаетъ: «Спанемъ же говоришь неразумное, лишь бы развеселишь себя (\*\*).» Лагартъ прибавляетъ къ этому: «Une jeune fille

---

(\*) L'observation de toutes ces bienséances est un des avantages du théâtre français sur celui de toutes les autres nations. *op. cit.* 14. T. VI.

(\*\*) Агамемнонъ:

συνετὰ λέγουσα, μάλλον 'εἰς ὄγκον μ' ἄγει

Ифигенія:

'αὐνέτα νῦν 'εῤ'οῦμεν, 'εἰ σέ γ' 'ευφρανῶ.

telle qu' Iphigénie a pu laisser échapper cette saillie qui est de son âge; mais *tout l'art* de Racine pouvait-il la faire passer? Je n'ose le décider; mais je crois qu'on peut en douter (\*).» — Здѣсь особенно замѣтно слово: *искусство*; Лагарпъ наивно высказываетъ, какъ онъ самъ разумѣлъ его; и какъ это искусство, скованное Французскимъ вкусомъ, т. е. чувствомъ общественныхъ приличій, удалилось отъ природы и не могло перенести въ своемъ разборчивомъ, утонченномъ, щекотливомъ свѣтѣ, проспосердечныхъ, чистыхъ ея изліяній! Это мѣсто есть одно изъ разительныхъ, въ которыхъ разгадываешься и теорія и кришика Лагарпа.

Мы теперь понимаемъ то воззрѣніе національное, которое заспаляло Лагарпа опадавать рѣшительное преимущество Расину надъ Софокломъ и Эврипидомъ, Моіеру надъ Плавпомъ и Теренціемъ: ибо все классическія произведенія древности передѣлывались поэтами Франціи, согласно со вкусомъ ихъ общества и съ нравственными поспребностями ихъ жизни. Вотъ почему Лагарпъ защищаетъ и любовь, какъ необходимую спихію новой Трагедіи. Французы, въ своихъ передѣлкахъ, восхищались уже національнымъ своимъ пріобрѣтеніемъ, и спава свою общественную жизнь выше жизни всѣхъ другихъ народовъ, они, разумѣется, должны были превознести и самое искусство свое надъ древнимъ, ибо оно было для нихъ, не смотря на форму древности, выраженіемъ ихъ собственной жизни. Федра и Ифигенія

---

(\*) Т. VI. страл. 127.

были для нихъ національны: ибо въ передѣлкахъ Расина они думали видѣть усовершенствованіе своей жизни, а съ тѣмъ вмѣстѣ и Греческаго искусства.

Представителемъ сего національнаго эгоизма въ Кришикѣ былъ Лагарпъ. Должно отдать честь эпохѣ гордой національности Французовъ, копорую народольстивый кришикъ умѣлъ шакъ искусно оправдывать и поддерживашъ передъ лицомъ всей Европы. Ни одинъ народъ въ своей Липерашурѣ не заимствовалъ сполько у другихъ, не жилъ шакъ чужимъ добромъ какъ Французы, и ни одинъ народъ не былъ споль мало сознателенъ въ своихъ заимствованіяхъ, какъ они же! Они брали у Греціи, Рима, новой Италіи, Испаніи и Англіи, — и все взятое признали своимъ собственнымъ, и любимый ихъ Кришикъ успокаивалъ національное самолюбіе, говоря имъ съ своей Европейской каведры:

«On ne saurait trop répéter que prendre ainsi aux étrangers ou aux anciens pour enrichir sa nation, sera toujours un sujet de gloire, et non pas de reproche.»

Въ этихъ словахъ заключается урокъ всякой другой націи, копорая можетъ гордиться передъ Франціею своею скромностію и своимъ умѣреннымъ самосознаніемъ, но въ копорой липерашоры доходящъ иногда до какого-то спранныго и совершенно противоположнаго самоубійства національности!

Я сказалъ, что магическое дѣйствіе могучаго народнаго эгоизма сдѣлало Лагарпа изъ кришика Французскаго на нѣкоторое время Европейскимъ, но долж-

но прибавить къ тому, что шонтъ же излишекъ національности помѣшалъ Лагарю оспаривать навсегда криптикомъ истиннымъ и всемірнымъ.

#### IV.

#### Теорія Поэзіи въ Англіи.

Теорія Поэзіи въ Англіи представляеть много наружнаго сходства съ теорією Французскою; но если мы вникнемъ въ нее подробнѣе, то замѣшимъ разительныя черты отличія, коихъ причина заключается въ особенностяхъ развитія Литературы и въ національномъ характерѣ Англіи. — Во первыхъ, теорія Англичанъ была всегда гораздо свободнѣе и менѣе скована условными правилами. Причина сему въ томъ, что Англія весьма рано, до существеннаго вліянія древнихъ и Франціи, имѣла Шекспира. Геній независимый, чуждый всякихъ правилъ, служащій уликою всякой теоріи, выразившій вполне жизнь и духъ своего народа, однимъ національнымъ сочувствіемъ долженъ былъ производить на литературу вліяніе постоянное въ пользу свободы искусства. Действительно, самые суровые криптики временъ классическихъ Англіи не смѣли не преклоняться передъ ея Геніемъ и забывали Аристотеля. Шекспиръ навелъ Англичанъ и на точнѣйшее уразумѣніе того, что разумны древніе подъ словомъ: подражаніе. Они видѣли въ немъ не поддѣлку природы, а вѣрное изображеніе жизни.



Другая черта теоріи Англійской есть нравствен-  
ный ея характеръ, проецирующій изъ характера  
и стремленія самой націи. Англичане не подчиняли  
нравственной цѣли условнымъ приличіямъ обще-  
ственной жизни, а требовали ея отъ искусства  
прямо, искренно, честно.

Англичане были не столько теоретики, сколько  
крипики: шакъ слѣдовало бытъ въ этой практиче-  
ской націи, которая не любила ничего ошлеченна-  
го и прямо идешь къ дѣлу, къ опыту. Теорія явилась  
у нихъ позднѣе, какъ увидимъ, но и шо, подъ силь-  
нымъ Французскимъ вліяніемъ, и была не столько  
результатомъ національныхъ крипическихъ мнѣній,  
сколько плодомъ подражанія.

Драйдена (1631—1701) называютъ Англичане оп-  
цомъ своей Крипики. Это имя далъ ему самъ Джон-  
сонъ, представившій ея въ Англій (\*). Именемъ Драй-  
дена начинается классическій періодъ Англійской  
Словесности и сильное вліяніе Франціи. Джонсонъ  
весьма хвалилъ разговоръ Драйдена о Драмѣ, пер-  
вый опытъ, которымъ онъ началъ свое либератур-  
ное поприще.

«Это не скучное собраніе правилъ, говоритъ онъ, не  
зломѣренное исчисленіе ошибокъ, но живая, одушев-  
ленная крипика Поэта, въ которой авторъ могуще-  
ствомъ таланта доказываетъ свое право судить.»

---

(\*) Histoire critique de la Littérature Anglaise, depuis Bacon jusqu'au  
commencement du XIX siècle, par Mézières. Tome II. Paris. 1834.  
page 102. «Драйденъ можетъ бытъ справедливо ~~названъ~~ оп-  
цомъ Англійской крипики, ибо изъ всѣхъ писателей нашихъ,  
онъ первый научилъ насъ судить по правиламъ о достоин-  
ствѣ произведеній.»

Особенно хвалятъ Джонсонъ характеристикнику Шекспира, какъ образецъ литературнаго панегирика, и сравниваютъ ее выше похвалы Лонгина въ честь воззванію Демосфена къ героямъ Марафонскимъ.

Аддисонъ (1679 — 1719), первый, возвелъ теорію Англіи къ нѣкопорымъ высшимъ началамъ и ушвердилъ ее еще до Бэконъ на подражаніи природѣ, основательнѣе чѣмъ Французъ, ибо Аддисонъ любилъ природу въ ней самой и въ Шекспирѣ. Онъ, первый, также соединилъ въ себѣ кришника съ спрогитъ моралистомъ, особенно въ своемъ знаменитомъ *Спектаторъ*, которому вкусъ, нравы, образованность Англіи одолжены часпю своего успѣха. Въ эптомъ отношеніи, Аддисонъ былъ предшественникомъ Джонсона. Не смотря на то, что объ Мильтонѣ судилъ онъ по Аристотелю, но передъ Шекспиромъ благоговѣлъ.

«Нашъ неподражаемый Шекспиръ, говоритъ онъ, есть камень прешковенія для всей секты кришниковъ-педантовъ. Кто не предпочтетъ одной его пѣсы, гдѣ не соблюдено ни одно правило, всѣмъ произведеніямъ какого нибудь новѣйшаго кришника, гдѣ ни одно не нарушено? Шекспиръ точно родился со всѣми дарами Поэзіи; и его можно сравнить съ тѣмъ камнемъ въ кольцѣ Пирра, въ которомъ жили, по извѣстію Плинія, предспавляли изображеніе Аполлона и девяти Музъ, случайно напечатлѣнное рукою природы, безъ всякаго пособія искусства (\*).»

Сочувствіе къ Шекспиру въ Англичанахъ такъ было сильно, что истинный основатель пуризма и

---

(\*) The Spectator, N 592.

классицизма Англійскаго, Попе (1688 — 1744), такъ выражаеися о геніѣ гошпическомъ, въ своемъ предисловіи къ его пивореніямъ:

«Если какой писатель заслуживаетъ имя *оригинальнаго*, шо конечно Шекспиръ. Самъ Гомеръ не споль прямо черпалъ свое искусство изъ источниковъ природы: оно дошло до него черезъ каналы Египетскіе, не безъ примѣси ученія, не безъ вліянія образцевъ предшеспвовавшихъ. Поезія Шекспира была испиннымъ вдохновеніемъ: *онъ не столько подражатель, сколько орудіе природы; не тогмо было бы сказать, что онъ говорилъ отъ ея лица, скорѣе она говорила черезъ него.....* (\*) Судить Шекспира по правиламъ Аристотеля будетъ все шоже, что судить челоѣка по законамъ одной страны, шога какъ онъ дѣйспвовалъ по законамъ другой!»

Такъ всѣ классики Англіи съ благоговѣніемъ проходили передъ независимымъ геніемъ націи, и никпо не осмѣлился подвергнушь его суду условной теоріи. Напропивъ, изъ мѣспъ, мною приведенныхъ, видно, какъ Шекспиръ наводилъ классиковъ Англіи на почтѣйшія понятія объ искусствѣ и поддерживалъ начало ближайшее къ испинѣ. Ярче увидимъ мы это на Джонсонѣ.

Докшоръ Самуилъ Джонсонъ (1709—1784), кошо-раго Англичане называютъ украшеніемъ XVIII вѣка,

---

(\*) Mr Pope's Preface to plays of W. Shakspeare. Въ заключеніи этого предисловія, Попе весьма глубокомысленно сравниваетъ Шекспира съ древнимъ великолѣпнымъ зданіемъ гошпической Архитектуры. Авг. Шлегель у него заимспвовалъ это употребленіе въ одномъ мѣспѣ своего курса, гдѣ онъ сравниваетъ Шекспира или вообще Романпическую Поезію съ Соборомъ Св. Стефана въ Вѣнѣ.

первымъ своимъ критикомъ и писателемъ, имѣвшимъ въ эпикѣ вѣкъ самое большее вліяніе на Англію, вышелъ изъ школы Попе, но создалъ свой оригинальный критическій взглядъ, кошорый мы находимъ въ изданныхъ имъ *Жизнеописаніяхъ Поэтовъ Англіи* (\*).

Главная черта, господствующая въ эпикѣ сочиненіи, заключается въ нравственномъ его духѣ. Характеръ строгаго моралиста видѣтъ какъ въ его біографіяхъ, такъ и въ Критикѣ. Джонсонъ непремѣнно обязываетъ Поэта нравственною цѣлью. Приводя въ разборѣ Мильтона мнѣніе Французскаго теоретика Ле Боссю (\*\*), кошорый полагалъ, что Эпическая Поэма должна быть написана для доказательсва какой нибудь полезной истины и что *Иліада* и *Одиссея* удовлетворяютъ эпикѣ цѣли, Джонсонъ не возмущаетъ противъ сего мнѣнія. Мильтоновъ Поэтичный Рай онъ хвалитъ за нравственную идею, его одушевляющую; Аріостъ называетъ поэтомъ развращеннымъ; порицаетъ Тасса за недоспашокъ нравоученія (\*\*\*)—и даже на Шекспира нападаетъ за то, что онъ часто жертвуетъ симъ последнимъ удовольствію, и полезныя правила у него случайны:

(\*) *Vies des Poètes Anglais les plus célèbres avec des observations critiques sur leurs ouvrages, par le D-r Samuel Johnson, traduites de l'Anglais par Didot et Mahon. Paris. 1825.*

(\*\*) Рене Ле Боссю, род. въ 1631 и ум. въ 1680 году, написалъ трактатъ объ Эпической Поэмѣ, въ кошоромъ изложилъ свои мысли о цѣли, съ какою должно писать Поэму. Вольтеръ разбираетъ это разсужденіе. Баттѣ и Лагарпъ упоминаютъ о немъ въ своихъ курсахъ.

(\*\*\*) *Vies des poètes Anglais etc. Milton. стр. 261.*

ибо, по мнѣнію Джонсона, первая обязанность писателя дѣлать свѣтъ лучшимъ (\*).

Въ разборъ Пюперянаго Рая видно особенное безприспращіе Джонсона какъ крипика. Не смотря на то, что онъ, вѣрный поризму, немилосердо преслѣдуетъ Мильпона за его политическія мнѣнія, онъ умѣетъ опдашь справедливоснь ему, какъ Поэму. Хотя онъ разбираетъ Поэму по принятымъ правиламъ, но не вдаешся въ излишнія подробности, и видно, что онъ уступалъ въ своемъ разборъ преобованію вѣка, а самъ не вѣрилъ въ силу эпитхъ правилъ. Вотъ слова его:

«Подобныя вопросы: *есть ли въ Поэмѣ единство дѣйствія? можетъ ли быть Поэма названа героическою? кто герой?* могутъ бытъ дѣлаемы только такими читателями, которые, для разбора произведенія, ищутъ правилъ въ книгахъ, вмѣсто того, чтобы прибѣгнувъ къ правиламъ разума (\*\*).»

Слѣдуя эпому, Джонсонъ не столько сличаетъ Поэму Мильпона съ теорією, сколько съ жизнью,—и въ этомъ отношеніи разборъ его изобилуетъ глубокомысленными замѣчаніями (\*\*\*).

(\*) The Plays of W. Shakspeare. Basil. 1800. T. I. cnp. 210, 11. Johnson's Preface.... It is always a writer's duty to make the world better.

(\*\*) Vies des Poètes Anglais. Tome I. page 256.

(\*\*\*) Общій характеръ Поэмы Джонсонъ опредѣляетъ изобиліемъ стиховъ Высокаго (258). — Глубокомысленны его замѣчанія о краткомъ и нравственномъ характерѣ нашихъ трагичесъ, — о томъ, что состояніе ихъ есть состояніе сверхъ-человѣческое, не могущее возбудить въ насъ прямого участія, — и наконецъ о томъ, что дѣйствія Ангеловъ и нравственныхъ лицъ, входящихъ въ спихію чудеснаго, слишкомъ матеріальны и тѣмъ неспротивны духовному ихъ бытію.

Независимость его Критики отъ теоретическихъ предразсудковъ и вѣрныя понятія объ искусствѣ, можно видѣть особенно въ предисловіи его къ Драмамъ Шекспира. Мы привыкли знать о Шекспирѣ только то, что говорятъ о немъ Нѣмцы, и даже судимъ объ Англійскомъ Поэтѣ по Нѣмецкимъ Критикамъ: пошому особенно любопытно будетъ намъ познакомиться съ мнѣніемъ самихъ Англичанъ о первомъ ихъ Поэтѣ, и узнать это мнѣніе отъ перваго Критика Англіи.

Тайну постоянного и неизмѣняемаго дѣйствія Шекспира на его соотечественниковъ, Джонсонъ видѣтъ въ главномъ его характерѣ, который заключается въ томъ, что Шекспиръ есть Поэтъ *всеобщей* природы.

«Ничто такъ не нравится продолжительно, какъ точныя изображенія всеобщей природы. Частныя привычки могутъ быть извѣсны немногимъ, и пошому немногіе могутъ судить о томъ, вѣрно ли онѣ списаны. Своенравные вымыслы фантазіи могутъ развеселить насъ на минуточку новизною, которой заставляють искать обыкновенное пресыщеніе жизни; удовольствія внезапнаго чуда скоро проходятъ, и умъ можетъ успокоиться только на неизмѣняемой истинѣ.

«Шекспиръ превосходитъ всѣхъ писателей, особенно новыхъ, тѣмъ, что онъ есть Поэтъ природы и своимъ чинашелямъ представляеть вѣрное зеркало нравовъ и жизни. Его характеры не измѣняющіяся обычаями мѣстъ, частными занятіями лицъ, случайностями моды и мнѣній: они суть геніальное порожденіе всеобщаго человѣчества: это характеры, которые всегда мѣръ доспавить, наблюденіе всегда найдетъ. Лица его дѣйствующи

и говоритъ по влупленію ихъ общихъ страстей и началъ, копорыми всѣ умы волнуются: цѣлая система жизни у него непрерывно въ оборотѣ. Въ произведеніяхъ другихъ писателей характеры слишкомъ часто индивидуальны; въ произведеніяхъ Шекспира они всегда видо-вые (\*).

«Другіе писатели хотѣли привлечь вниманіе преувеличенными характерами; у Шекспира нѣтъ героевъ; у него дѣйствующіе люди (\*\*).» — «Капонъ Аддисоновъ говоритъ языкомъ Поэты; лица Шекспира языкомъ людей (\*\*\*).»

Въ эпосѣ всеобщемъ изображеніи жизни полагаешь Джонсонъ источникъ назидательности драмъ Шекспира и причину того, что онѣ изобилуютъ практическими аксіомами и мудростію житейскою такъ, что изъ сочиненій его можно бы было составить полную систему общественно-гражданскихъ и семейныхъ правилъ человѣческой жизни (\*\*\*\*).

Эпосъ же характеромъ всеобщности Джонсонъ превосходно защищаетъ Шекспира противъ тѣхъ, копорые вѣняли ему въ порокъ недосмотръ исторической истины.

«Исторія пребуешь Римлянъ и Королей, а Шекспиръ думаетъ только о челоѣкахъ. Поэтъ презираетъ случайныя различія сраны и состоянія, какъ живописецъ, довольный фигурой, презираетъ драпировку (\*\*\*\*\*).»

Джонсонъ является адвокатомъ Шекспира и въ другихъ отношеніяхъ, и въ апології своей показы-

(\*) Стран. 200.

(\*\*) Стран. 202, 3.

(\*\*\*) Стран. 225.

(\*\*\*\*) Стран. 201 и 211.

(\*\*\*\*\*) Стран. 204.

васитъ независимость инстинктов и глубокое чувство Поэзии.

Онъ смѣется, напримѣръ, надъ общимъ предразсудкомъ современной ему сцены, что любовь должна быть непременно главнымъ дѣйствующимъ лицомъ Драмы, властью котораго всякое благо и зло распределяется. Отсюдова, говоритъ Джонсонъ, нарушение правдоподобія, искаженіе жизни, развращеніе языка. У Шекспира любовь занимаетъ мѣсто въ числѣ прочихъ спрасшей человѣческихъ, пошому что онъ черпалъ свои идеи изъ живущаго міра и представлялъ то, что видѣлъ передъ собою (\*).

Классики Англіи вѣняли Шекспиру въ порокъ смѣшеніе спихихъ прагической съ комическою въ его драмахъ. Въ оправданіи, которое предлагаетъ Джонсонъ, видно глубокое чувство Поэзии. Онъ говоритъ, что Шекспиръ представляетъ дѣйствительный бытъ подлуннаго міра, въ которомъ добро и зло, радость и горе смѣшаны въ безконечномъ разнообразіи пропорцій, гдѣ поперя одного есть выигрышъ для другаго. Древніе Поэты, согласно съ законами обычая, отдѣляли трагедію отъ комедіи; но Шекспиръ соединилъ опять оба власни надъ смѣхомъ и грустью, не только въ умѣ, но и въ произведеніяхъ. Скажутъ, что это прошивно правиламъ общепринятой теоріи, но на теорію можно подать апелляцію природѣ. Драма Шекспира, сливая

---

(\*) Смран. 201 и 202. Upon every other stage the universal agent is love, by whose power all good and evil is distributed... For this, probability is violated, life is misrepresented, and language is depraved.



въ себѣ трагедію съ комедією, ближе подходитъ къ жизни, въ которой онъ слыши, а пошому и ближе доспигаетъ цѣли искусства, которая естъ—учить забавля (\*). Мысль Августа Шлегеля о характерѣ драмы Шекспира здѣсь имѣетъ свое начало.

Мы сей часъ откроемъ еще другое замѣшпваніе Нѣмецкое опъ Кришика Англіи. До сихъ поръ у насъ, излишне одержимыхъ Германоманією, господствуетъ мысль, что честь сокрушенія всесильнаго единства мѣста и времени принадлежитъ Нѣмцамъ и преимущественно Августу Шлегелю. Это совершенно несправедливо. Шлегель говорилъ объ этомъ въ 1809—11 годахъ, тогда какъ Джонсонъ, еще въ 1753 году, сокрушилъ оба единства, едва ли не сильнѣе Шлегеля.

Единство дѣйствія, по правилу Аристотеля, п. е. чтобы оно имѣло начало, средину и конецъ, Джонсонъ признаетъ въ драмахъ Шекспира. Что же касается до другихъ двухъ единствъ, которые со времени Корнеля возбуждали всеобщее къ себѣ уваженіе, Джонсонъ говоритъ, что онъ болѣе доспав-

---

(\*) Стран. 205 и 206. Джонсонъ весьма остроумно смѣется надъ нѣтми писателями, которые заключаютъ опредѣленіе комедіи въ счастливомъ окончаніи пѣсы. «Такое понятіе о комедіи, говоритъ Дж., у насъ долго существовало, и были писаны пѣсы, которые сегодня были трагедіями, а на другой день, опъ перемѣны кашаспрофы, превращались въ комедіи.» (стран. 207).

любопытъ замѣчанійъ поэту, нежели удовольствія слушателя.

Сначала преслѣдуетъ онъ эпъ правила, какъ противорѣчіе тому основанію, изъ котораго онъ выводится; потомъ преслѣдуетъ ихъ въ самомъ основаніи, которое заключаеся въ томъ мнѣніи, что эффектъ драмы основанъ на обманѣ. Вотъ слова Джонсона.

«Правила о соблюденіи единства мѣста и времени происпекають изъ мнимой необходимости, что драма должна быть вѣроятною. Крипики счипають невозможнымъ, чтобы дѣйствіе, продолжающееся мѣсяцы или годы, могло быть для мысли сокращено въ при часа; чтобы зритель могъ предположить, что онъ оспается въ томъ же театръ, покаместъ между двумя отдаленными королевствами совершаются посольства, пока собираются войска, берутся города и проч. Умъ возмущается противъ очевидной лжи, и вымыселъ теряетъ силу, удаляясь отъ сходства съ дѣйствительностію. — Ограниченіе времени предполагаетъ необходимо ограниченіе мѣста. Зритель, знающій, что первое дѣйствіе происходило въ Александріи, не можетъ повѣрить, что второе происходить въ Римѣ, потому что онъ самъ не перемѣняетъ мѣста и знаетъ, что мѣсто само перемѣнилось не можетъ.... Вотъ шоржескую рѣчи крипиковъ, которые издѣваются надъ недоспаками неправильнаго поэта....

«Возраженіе, состоящее въ невозможности провести первый часъ въ Александріи, а второй въ Римѣ, предполагаетъ то основаніе, что зритель, при началѣ драмы, дѣйствительно воображаетъ себя въ Александріи и увѣренъ, что поѣздка его въ театръ была путешествіемъ въ Египетъ и что онъ живетъ во времена

Антонія и Клеопатры (\*). Конечно, кто вообразить себя это, тотъ способенъ вообразить и болѣе. Кто принялъ сцену въ извѣстное время за дворецъ Птоломеевъ, тотъ можетъ принявъ ее черезъ полчаса за мысъ Акціума. Очарованіе, если уже допускашь его, не знаетъ извѣстныхъ границъ; если зритель можетъ однажды увѣриться въ то, что спарые его знакомые суть дѣйствительно Александръ и Цезарь, что комната, освѣщенная свѣчами, есть Фарсальская равнина, или берегъ Граника, — тотъ въ состояніи возвыситься надъ границами разсудка или истины, и съ высоты поэтического эмпирея можетъ презирать ограниченія земной природы. Нѣтъ возможности, чтобы умъ, спраснувая въ подобномъ восхищеніи, спалъ считая часы; нѣтъ причины, почему и одинъ часъ не показался бы вѣкомъ въ такой горячкѣ мозга, кошорая сцену шеатра превращаетъ въ поле.»

«Но дѣло въ томъ, что ложно основаніе, чтобы драматическое зрѣлище принималось за существенность; чтобы драматическій вымыселъ въ своей матеріальности возбудилъ, хотя на минушу, въ слушающемъ полную вѣру въ свою истинность. Вѣрно напрошивъ то, что зрители всегда находясь въ полныхъ своихъ чувствахъ, и зная съ перваго акта до послѣдняго, что сцена ничто болѣе какъ сцена, а актеры — актеры. Если такъ, то смѣшно же извѣстному мѣсту позволять на время называться Афинами, и не позволять называться Сициліей, когда мы знаемъ, что это мѣсто не есть въ самомъ дѣлѣ ни Сицилія, ни Афины, а просто новый шеатра»

---

(\*) Авг. Шлегель приводитъ только это мѣсто изъ Джонсона, не вникая подробности во все его изслѣдованіе. Ueber Dramatische Kunst. Vorlesungen von Aug. W. v. Schlegel. 2 T. стр. 109. 1817.

анпръ. — Такъ точно, если въ первомъ дѣйствіи представляются въ Римѣ приготовленія къ войнѣ противъ Миширидана, то самая кашаспроза войны можетъ быть, безъ всякой нелѣпости, представлена въ Понпѣ, по тому что мы знаемъ, что это не настоящая война, ни приготовленія къ ней; что мы ни въ Римѣ, ни въ Понпѣ; что передъ нами не Миширидашъ и не Лукуллъ. Драма представляетъ послѣдовательное изображеніе послѣдовательныхъ дѣйствій, и почему же впорой актъ драмы не можетъ представитъ дѣйствія, случившагося нѣсколько лѣтъ послѣ первого, когда оно съ нимъ такъ тѣсно соединено, что не предполагается между ними ничего кромѣ порожняго времени? Время, изъ всѣхъ формъ бытія, есть самое послушное воображенію; печеніе лѣтъ легко принимается за печеніе часовъ. Въ нашемъ внушенномъ созерцаніи мы безъ труда спѣсняемъ время существенныхъ дѣйствій и по тому охотно позволяемъ спѣснятъ его и въ подражательномъ изображеніи дѣйствія.

«Но спросятъ насъ: какъ же драма прогаеетъ насъ, если мы ей не вѣримъ? Мы вѣримъ ей столько, сколько можно вѣрять драмѣ. Мы вѣримъ ей, какъ точной картинѣ дѣйствительнаго оригинала; какъ изображенію того, что слушатель самъ бы чувствовалъ, если бы самъ дѣйствовалъ или страдалъ также, какъ въ драмѣ припворно дѣйствуютъ и страдаютъ. Размышленіе, поражающее наше сердце, состоитъ не въ томъ, чтобы несчастія, изображаемые передъ нами, были несчастія дѣйствительныя, но что это несчастія, которыми *мы сами можемъ быть подвержены*. Если путь есть очарованіе, то оно заключается не въ томъ, что мы актеровъ воображаемъ несчастными на минушу, а скорѣе самихъ себя; скорѣе мы грустимъ о той возможности несчастія, нежели предполагаемъ дѣйствительность онаго

въ другихъ, какъ мать плачетъ надъ ребенкомъ, когда вспоминаетъ, что онъ можетъ умереть. Удовольствіе, доставляемое трагедіею, происходитъ отъ того, что мы сознаемъ въ себѣ вымыселъ; — если бы мы воображали на сценѣ настоящія убійства и измѣны, трагедія не могла бы намъ нравиться.

«Подражанія производятъ грусть или радость, не потому что онѣ принимаются за существенное, а потому что напоминаютъ уму о существенномъ. Когда воображеніе наше наслаждается писаннымъ ландшафтомъ, мы не думаемъ, чтобы эшѣ деревья могли намъ давать тѣнь, а источники — прохладу; — нѣтъ, но мы предполагаемъ, какъ бы намъ весело было, если бы такіе водометы брызгали вокругъ насъ, если бы эшѣ лѣса шумѣли надъ нами (\*).»

Мы видимъ, что Джонсонова теорія искусства была глубже въ своихъ основаніяхъ, нежели теорія Французовъ, и что онъ точнѣе понималъ смыслъ *подражанія природѣ*, и слова Аристотеля о Поэзіи, какъ представленіи возможной, а не дѣйствительной жизни. Поэзія, по мнѣнію Джонсона, извлеченному изъ наблюдений надъ Шекспиромъ, есть изображеніе жизни всеобщей, не въ дѣйствительности ея бытіи, а въ возможномъ.

Блеръ (\*\*), теоретикъ Англіи (1718—1800), былъ

(\*) Dr Johnson's Preface стр. 215—220.

(\*\*) Гюго Блеръ родился въ Эдинбургѣ, въ 1718 году, учился въ Университетѣ Эдинбургскомъ, 25-хъ лѣтъ принялъ духовное званіе, съ 1753 года былъ пасторомъ церкви, въ 1755 году участвовалъ въ Эдинб. Журналѣ, вмѣстѣ съ Робертсономъ и Адамомъ Смитомъ, съ 1759 года началъ преподавать Риторикѣ и Пѣннику въ Университетѣ Эдин-

ученикомъ Джонсона (\*), но недоскопннмъ учнпнелъ, пошому чпо онъ въ своей теоріи не сполько слѣдовалъ національному направленію, сколько подражалъ Французамъ. Курсъ Блера (\*\*), конечно, болѣе опноспся къ Исторіи теоріи Краснорѣчія, ибо авторъ гораздо подробнѣ излагаешъ сію послѣднюю, нежели теорію Поэзіи; но мы счипаешъ обязанноспію сказать о немъ опноспшельно нашего предмета.

Теорія Поэзіи Блера не предспавляешъ никакой снспемы, никакого едннспва и даже послѣдовательнаго порядка въ изложеніи. Онъ начинаешъ изслѣдованіемъ о вкусъ, опредѣляешъ его способноспію прнннмашъ пріятныя впечащлннн опъ красопъ природы и искуссва и находитъ въ немъ двѣ снпхн: одну, даруемую природою, ннспннкшъ къ прекрасному, и другую разумную, которая совершенспвуешся изученіемъ и наблюденіемъ. Такимъ образомъ, по мнѣнію Блера, вкусъ еспъ соединеніе еспественнаго чувспва красопы съ разумною способ-

---

бургскомъ, напечаталъ свой курсъ черезъ 24 года въ 1783 году; — умеръ въ 1800, 82-хъ лѣтъ. Въ этомъ курсѣ онъ воспользовался шепрадами Адама Смнпа, который сочнннлъ также курсъ Риторнкн, ннкогда не бывшей въ печати. Мнѣніями своими Блеръ принадлежалъ школѣ Философовъ Шопландскихъ, Гупчесона и Адама Смнпа.

(\*) Mézières. Tome II. pag. 150. «Johnson compte au rang de ses disciples des hommes tels que Robertson, Blair, Gibbon, Burke, Mackenzie.»

(\*\*) Cours de Rhétorique et de Belles-Lettres, par Hugues Blair. Traduit de l'Anglais par M. Pierre Prevost. Seconde édition. 2 tomes. Paris. 1821.

носною (\*). Первое средство къ усовершенствованію вкуса есть приложеніе разума и здраваго смысла къ произведеніямъ генія. Двумя главными сипіхіями вкуса условливаются два главныхъ его качества: нѣжность, которая заключаешся въ совершенствѣ врожденнаго чувствѣ и особенно въ тонкости органовъ, и чистота, или вѣрность разума въ выборѣ изящныхъ предметовъ. Моженъ ли бытъ вкусъ одинъ для всѣхъ народовъ, или вкусы различны? Единымъ мѣриломъ вкуса могла бы бытъ природа, но она недоспащочна и измѣнчива. По этому Блеръ принимаетъ еще вторымъ мѣриломъ большинство головъ и общее мнѣніе человѣчества (\*\*). Но какъ узнать его? Онъ не рѣшаетъ этого вопроса — и возвращается къ тому же врожденному чувству, съ котораго началъ. Вообще мы видимъ, что теорія Блера похожа на теорію Батше, но еще неопредѣленнѣе.

Послѣ лекцій о вкусѣ слѣдуетъ лекція о геніи, который Блеръ опредѣляетъ способностью исполнять. Спашны объ удовольствіяхъ вкуса, заключающихся въ высокомъ и прекрасномъ, представляющъ только описаніе эпитъ видовъ изящнаго и исчисленіе нѣкоторыхъ примѣровъ, взятыхъ изъ природы и искусства.

---

(\*) Le sentiment naturel du beau est la première cause de l'impression agréable que nous recevons. La raison nous fait voir pourquoi ce sentiment nous affecte. T. I. pag. 23.

(\*\*) Le goût qui est juste et vrai, est celui qui est conforme au sentiment le plus général parmi les hommes. Tel est le modèle ou la règle fixe à laquelle il faut s'en tenir.

Переходя отъ Краснорѣчія къ Поэзіи (Томъ 2, стран. 302), Блеръ разбираетъ сначала два мнѣнія: 1) что Поэзія есть вымыселъ и 2) что Поэзія — подражаніе. Онъ не доволенъ ни однимъ изъ нихъ и предлагаетъ свое. Поэзія, по его мнѣнію, есть языкъ <sup>спрашнаго</sup>спрашнаго или одушевленнаго воображенія, языкъ <sup>почти</sup>почти всегда подчиненный правильному размеру (\*). Ясно, что Блеръ въ Поэзіи видитъ одну только форму, одни стихи, а не искусство. Это мнѣніе гораздо ниже мнѣнія Башпѣ, который постигалъ, что сущность Поэзіи не въ одной наружной формѣ. Дальше: Поэзія происходитъ отъ спрашнаго состоянія души, которое измѣняетъ языкъ человека и даетъ ему характеръ фигурный (\*\*). Различные роды Поэзіи имѣютъ начало свое въ разныхъ обычаяхъ и ощущеніяхъ жизни, на пр. Оды и Гимны въ чувствахъ религіозныхъ, Элегіи въ обычаяхъ плакать по умершихъ друзьяхъ, поэзія Эпическая въ обычаяхъ воздавать похвалу героямъ (\*\*\*). Въ изложеніи частныхъ родовъ Поэзіи, Блеръ не слѣдуетъ никакому порядку, и начинаетъ также произвольно, какъ и Буало, съ Пастушескихъ стихопвореній. Онъ оправдывается только тѣмъ, что въ изложеніи своемъ восходитъ отъ низшихъ родовъ къ высшимъ (\*\*\*\*). Эта лѣсшвица поэтическихъ родовъ, по мнѣнію Блера, есть слѣдующая: Поэзія пастушеская, лирическая, дидактическая, эпическая и драматическая.

---

(\*) Стран. 307.

(\*\*) Стран. 310.

(\*\*\*) Стран. 317.

(\*\*\*\*) Стран. 334.



Весьма важно и подробно рассказываетъ онъ, какое должно быть содержаніе каждаго рода и вида, какіе характеры, о чемъ должны говорить между собою дѣйствующія лица. Въ этихъ правилахъ, говоря искренне, должны наводить нестерпимую скуку на слушателя, потому что онъ не возбуждаютъ въ немъ мысли, а скорѣе убиваютъ ее, и нисколько не развиваютъ вкуса. Не лучше ли бы было, вмѣсто изложенія простыхъ правилъ и описанія родовъ, описывать самыя образцы искусства; вмѣсто того, чтобы рассказывать примѣрное содержаніе и спроектировать Поэмы, описать Илиаду и Одиссею? Эпо развивало бы вкусъ, а вмѣстѣ и прочтѣе знакомило бы съ стилемъ, чѣмъ такое Эпопея. Подобное описаніе изящныхъ произведеній Поэзіи должно бы и у насъ входить непременно въ ученіе приготовительное къ Университетскому, и замѣнять эти сухія, ни къ чему не ведущія школьныя Писимоники, отъ которыхъ въ головѣ ученика ничего не остается. Какая польза, напримеръ, слышать ученику отъ теоретика, что трудность Оды происходитъ отъ господствующаго мнѣнія, которымъ предписывается воспороть для лирической Поэзіи (\*); что крайняя цѣль всѣхъ родовъ Поэзіи есть произведеніе полезнаго впечатлѣнія на умы читателей (\*\*); что Поэзія драматическая считалась у всѣхъ народовъ полезною забавою, но такъ какъ паденіе героя должно быть занимательнѣе нежели, свадьба чуждаго человѣка, то и рѣшили, что Трагедія есть забава благороднѣйшая, нежели Коме-

---

(\*) Т. 2. Стран. 559.

(\*\*) Стран. 565.

дія (\*)? Вся теорія Блера состоить, по большей часті, въ подобныхъ замѣчаніяхъ. Изъ всей часной Цинтики я могъ извлечь только одну доскопамятную мысль: предложеніе въ замѣну музыки ввести хоръ въ междудѣйствія Трагедіи, содержаніе котораго своими словами и музыкою соотвѣтствовало бы происшествіямъ предыдущаго дѣйствія и чувствамъ, ими произведеннымъ (\*\*). Блеръ не умѣлъ даже воспользоваться превосходными замѣчаніями своего учителя, Джонсона, о единствѣ времени и мѣста, и предписываетъ еще правила, основываясь на томъ, что чѣмъ болѣе поэтъ приблизитъ драматическое предствленіе и всѣ его обстоятельства къ почтнѣйшему подражанію природѣ и дѣйствительной жизни, тѣмъ впечатлѣніе будетъ сильнѣе и полнѣе (\*\*\*). Изъ этихъ словъ мы можемъ видѣть, что Блеръ въ своихъ понятіяхъ объ искусствѣ слѣдовалъ болѣе Французамъ, нежели Джонсону. Въ заключеніи своей теоріи Драмы, онъ почти готовъ опустить предпочтеніе драматическимъ поэтамъ Франціи передъ своими соотечественниками, оспаривая за ними послѣдними только изобиліе огня и силы. Наконецъ, Шекспира, генія поэзіи Англійской, Блеръ называетъ гениемъ грубымъ, необработаннымъ, дикимъ, и оспариваетъ нерѣшеннымъ вопросомъ красоты ли, недоспашки ли превосходятъ въ его

---

(\*) Спран. 504.

(\*\*) Спран. 515. Эта мысль получила замѣчательное исполненіе въ Италіанскихъ Трагедіяхъ Манзони. Особенно прекрасенъ хоръ въ его Карманьолѣ, разделяющій первое дѣйствіе опыты вѣтораго.

(\*\*\*) Спран. 529 и 552.

творенійхъ (\*) — Мы видѣли, какъ Драйдентъ, Аддисонъ, Понне, не смотря на строгія классическія мнѣнія, закрывали своего Аристотеля передъ Шекспиромъ и благоговѣли; Блеръ, уже безъ папріотическаго сочувствія, смотрѣлъ на перваго Поэта Англіи: вошъ лучшее доказательство того вліянія Французскихъ мнѣній, опъ копорыхъ поспрадали его теорія и крипика.

## V.

## Теорія Поэзіи въ Германіи.

Наконецъ мы вспушаемъ въ шу спрану, копорая естъ наспоющая создательница новой теоріи искусства.

Трудно излагать исторію всякаго умственнаго развитія въ Германіи, пошому что всъ замѣчательныя явленія эпошй спраны пакъ быспры, почти единовременны и всъ пѣснятся во второй половинѣ прошлаго столѣтія и въ первой чепверши нашего. Для того, чтобы соблюсти порядокъ, мы должны непременно начерпать распределение, копорое будетъ основано на самыхъ элементахъ, дѣйствовавшихъ въ развитіи теоріи.

Здѣсь являюпся два главные элемента: философскій и крипическій, изъ взаимнаго дѣйствія копо-

---

(\*) Стран. 559 и 560.

рытъ должна родиться Теорія въ Германіи. Мы рассмотрим сначала первый элементъ и здѣсь увидимъ, какъ мало по малу наука искусства впоргасилась въ область Философіи и какъ Философы поспешенно ошвѣчаютъ на ея вопросы, и наконецъ въ царствѣ чистаго умозрѣнія находятъ для искусства самобытное, независимое начало, и какъ самое искусство, развитіемъ своимъ въ Германіи, ошвѣчаетъ опкрытію сего начала, шакъ что фактъ науки совпадаетъ съ фактомъ искусства: явленіе возможное въ одной Германіи! — За усиліями Философовъ, мы рассмотримъ усилія Криптиковъ и опчастіи Поэшовъ Нѣмецкихъ (ибо всегдашъ два спремленія въ Германіи соединялись), — копорые приспально изучаютъ явленія, полагаютъ границы родамъ и видамъ, собираютъ изящныя шипы у всѣхъ народовъ, возвращаютъ ихъ къ первобытной формѣ, ушпраняютъ искаженія, и изгопвляя матеріялы для теоріи, сами не берутъ на себя подвига создать ея. Въ заключеніе, увидимъ мы и усилія смѣлыхъ Теоретиковъ, копорые, склоняясь болѣе на спорону элемента философскаго и пользуясь нѣкопорыми результатами Криптиковъ, силаясь создать теорію на единомъ началѣ и привеспи всѣ разнообразныя явленія Поэзіи къ всеобшлющему философскому единшву.

Такимъ образомъ, изслѣдованіе наше, само собою, дѣлится на три часпи и будетъ заключать: 1) Опношеніе Германской Философіи къ Теоріи Поэзіи, 2) Ишпорию Криптики и 3) собственно Ишпорию Теоріи.

#### 1. ОТНОШЕНІЕ МЕЖДУ ФИЛОСОФІЕЮ И ТЕОРІЕЮ ИСКУССТВА ВЪ ГЕРМАНИИ.

У всѣхъ народовъ, которые только развивали Теорію искусства, было всегдашнее сочувствіе между ею и Философіею. Мы видѣли это въ древнемъ мірѣ, гдѣ Теорія даже и принадлежала почти исключительно Философамъ, ибо науки не получили еще въ то время достаточно самостоятельнаго развитія и всѣ обнимались кругомъ Философіи. Теорія Поэзіи въ Римѣ согласовалась съ практическимъ характеромъ эклектической Философіи Рима, гдѣ всегда господствовало ученіе Спокковъ. Въ новомъ мірѣ, Испанія позднѣе развила свою самобытную Философію: Вико, единственный ея Философъ, жилъ въ XVII и XVIII вѣкѣ (\*). Но извѣстно, какое малое вліяніе произвелъ онъ на Испанію: можно сказать, что, Вико позднѣе былъ открытъ Нѣмцами и Французами. Теорія Поэзіи въ Испаніи явилась до ея самобытнаго Философа. Во время Тасса, господствовала въ ней Философія эклектическая, которой всѣ элеменсты были древніе, особенно Платонъ и Аристотель. Сей эклекцизмъ мы могли видѣть ясно въ теоріи Тасса. Башнѣ былъ современникомъ Кондильяку (\*\*), послѣдователемъ Бекона и Локка. Эмпирическая Философія Франціи явно опиралась въ началахъ перваго ея Эстетика. Аналитическая метода Философа прине-

---

(\*) Род. въ 1670 году, умеръ въ 1744.

(\*\*) Извѣстно, что Кондильякъ и Башнѣ умерли въ одномъ году, а именно въ 1780.

сла пользу Башнѣ въ нѣкоторыхъ вѣрныхъ результатахъ его теорій.

Въ Англии теорія и кришика принимали особенное нравоучительное направленіе не пошому ли, что нравственная Философія тамъ всегда процвѣтала и образовала особенную школу въ Шотландіи?

Когда эмпиризмъ перешелъ въ материализмъ во Франціи и въ Англии; когда Гельвецій утверждалъ, что руки образовали умъ, а Кабанисъ видѣлъ въ мысляхъ отдѣленіе мозга: это ученіе было примѣнено и къ искусству. Материалистъ въ Эстетикѣ, Бурке, былъ современникомъ материалиста въ Философіи. (\*). Въ своемъ сочиненіи: о высокомъ и прекрасномъ, Бурке объясняетъ всѣ наслажденія изящнаго посредствомъ дѣйствія на нервы: по его мнѣнію, высокое приводитъ ихъ въ полезное сопряженіе, прекрасное напротивъ ихъ пріятно ослабляетъ (\*\*).

Если всюду было сочувствіе между Теоріею искусства и Философіею, то конечно оно должно было еще сильнѣе опознаться въ томъ народѣ, который былъ призванъ къ созданію ново-европейской Философіи и который, по выраженію современнаго кришика Германіи, имѣетъ врожденное стремленіе все возводить къ Философіи, къ своему любимому абсолюту.

Въ Латинской Европѣ постоянно господствовало въ Философіи начало материальное, которое насле-

(\*) Бурке 1750 — 1797.

(\*\*) A. W. von Schlegels Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste. Erste Vorlesung.

довала она опть древняго міра. Вся сія Философія совершается болѣе или менѣе въ чувственнѣйшей области эмпиризма. Только въ Германіи, число сохранившейся оригинальнѣйшихъ новой Европы, окончательно открылась для Философіи другая область, царство духа, которое въ древности предчувствовалъ Платонъ, въ новомъ мірѣ Французъ Декартъ. Вся Германская Философія, опть Лейбница до Шеллинга и Гегеля, постоянно жила въ области числаго умозрѣнія и проникая болѣе и болѣе въ глубину человеческого духа, стремилась въ немъ открыть то начало мысли, по которому думала построить умственно-вселенную. Это дерзкій Титанъ, который выше и выше стремился главою къ небу, хотѣлъ похитить у Зигдигателя тайну творенія и человеческою мыслию построить міръ.

Лейбницъ, къ Беконову началу: «ничего нѣтъ въ умѣ, чего бы прежде не было въ чувствахъ» прибавивъ: «кроме самаго ума»,—послѣднимъ словомъ открылъ Германіи путь въ область умозрѣнія. Онъ призналъ необходимыя истины врожденными; всѣ чувствами приобретаемыя познанія смѣшанными, а ясными и истинными одни только познанія разума. Христіанъ Вольфъ, послѣдователь Лейбница, творецъ Энциклопедіи философскихъ наукъ и философской терминологіи, исходилъ также опть одного мышленія и пренебрегалъ матеріальными условіями познанія. Кантъ, основатель практическаго идеализма, открылъ наконецъ область числаго умозрѣнія, поставилъ въ духъ человеческомъ средоточіе нашего изслѣдованія, утвердилъ знаніе а priori, какъ убѣждающее насъ въ возможности предметовъ, однако принялъ какое-то тайно-чувственное отношеніе

между субъективнымъ нашимъ знаніемъ и объективнымъ міромъ, которое оспавилъ нерѣшенною загадкою. *Фихте* кинулся въ последнюю крайность умо-зрѣнія, въ бездонную его пучину, уничтоживъ совершенно предметный міръ и заключивъ знаніе и бытіе въ одномъ самоспоптельномъ, самосущемъ *Я*, безъ всякаго оппшенія ко вѣшнему міру, копорый считалъ онъ призракомъ *Я*. Наконецъ, *Шеллингъ*, сначала увлекшійся мнѣніемъ *Фихте*, попомъ ему про-шводѣсповалъ, обрапилъ пущъ имъ приняпый, опъ природы дошелъ до развѣпія *Я*, почему и просылъ сначала Еспешпвеннымъ Философомъ, и наконецъ въ чиспомъ умъ челоука думалъ разгаданъ пайну, наслѣдованную опъ - *Канта*, оппшеніе между міромъ субъективнымъ и объективнымъ, и ушвердилъ его въ безусловномъ шождеспѣ, въ *Абсолютъ*, копорымъ хопылъ увѣнчашъ наконецъ спремленіе Нѣмецкой Философіи, и поспроипъ изъ него міръ идеальный и еспешпвенный.... Но здѣсь Философъ оспановился и на дерзкомъ опынѣ призналъ свое безсиліе. Прержній *Шеллингъ*, въ лицѣ *Гегеля*, продолжалъ свое спремленіе и доспигъ до нелпной крайности, оспвянной самими Нѣмцами, обоготворилъ себя и поклонился самому себѣ. Но въ лицѣ новаго *Шеллинга*, Тпшанъ Философіи Германской, упопленный продолжипельнымъ блужданіемъ въ безпопчен-ной обласпи умозрѣнія, измученный неудовлетворенными порывами знанія, съ раскаяніемъ повергся у престола Вѣры, призналъ безсиліе челоуческой мысли и подчинилъ Философію—Откровенію, опку-да поолько можешъ она восприняпъ и Слышъ и Слы.



Въ зномъ безпрерывномъ стремленіи по области умозрѣнія къ высшему началу, къ Абсолюту, Философы возносили съ собою и всѣ науки современныя. Нѣтъ ни одного вопроса въ нравственной жизни человека, который бы не оппозвался въ Философіи Германцевъ, который бы не связанъ былъ, по выраженію Менцеля, какою нибудь невидимою нитью съ ихъ оппалеченными умствованиями. Любопытно видѣть зпо въ оппощеніи къ нашему предмету: по мѣрѣ шого какъ Поэзія и искусство вообще, развивались въ Германіи, и вопросы о нихъ въ Критикѣ и Теоріи спановились обильнѣе, — по мѣрѣ шого, Философія принимала науку искусства въ свою область, и наконецъ оппѣлила ей у себя почетное и особое мѣсто.

*Лейбницъ* (1646—1716) ничего не сдѣлалъ въ пользу науки искусства. Онъ жилъ въ шакое время, когда въ Германіи вопросъ объ искусствѣ почти не начался, когда еще и классикъ Готтшедъ не выступилъ на сцену. Раздѣляя душевныя способности на высшія и нисшія, онъ предоспашилъ нисшія искусства, именно: воображеніе и память; высшія же оппдалъ Логикѣ.

*Христіанъ Вольфъ* (1679—1754), современникъ Готтшеда и Бодмера, въ своей Энциклопедіи Философскихъ наукъ, не далъ мѣста Эстетикѣ; но послѣдователь его, *Баумгартенъ* (1714—1760), первый въ Германіи, создалъ Эстетику, принявши за основаніе Вольфово ученіе о началѣ пріятныхъ оппущеній, которые Вольфъ заключилъ въ неясномъ познаніи совершенства.

**Кантъ** (1724 — 1804), ровесникъ Клоппинга (1724—1803), современникъ Вилкельмана, Лессинга, Виланда, Гердера, и ученикъ Шиллера и Гёте, долженъ былъ уже опивчаться на художественное свирепленіе Германіи, подробнѣйшимъ изслѣдованіемъ вопроса объ изящномъ и искусствѣ. Уединенный Кёнигсбергскій Философъ, къ сожалѣнію, почти вовсе не занимался самыми произведеніями искусства и попому судить только а priori. Прежде нежели вышелъ онъ на поприще умозрительной Метафизики и явился основателемъ системы, онъ издалъ свои *Наблюденія надъ чувствомъ Прекраснаго и Высокаго* (\*); попомъ, въ *Критикѣ Разсудка* (\*\*), связалъ свои мысли объ изящномъ и искусствѣ съ общемою системою своей Философіи. Кантъ выводилъ эстетическое наслажденіе въ человѣкѣ изъ удовольствія, которое ощущаетъ его разсудокъ, видя въ формахъ природы сообразность съ цѣлю и придавая ей свое разумное понятіе. Отсюда видно, что для наслажденія изящнымъ, Кантъ не отдѣлялъ особенной способности въ человѣкѣ, а подчинилъ оное разсудку. Попому, вѣроятно, Кантъ опвергалъ и возможность Эстетики какъ особой науки. Гердеръ, въ

---

(\*) *Beobachtungen. über das Gefühl des Schönen und Erhabenen.* Königsb. 1764.

(\*\*) *Kritik der Urtheilskraft.* Berlin. 1790. Подробное изложеніе всего ученія Канта объ изящномъ и объ искусствѣ, извлеченное изъ *Критики Разсудка*, можно найти въ сочиненіи Гердера: *Kalligone*, написанномъ въ опроверженіе Канту. Объ немъ я буду говорить ниже. Кроме того, въ умноженномъ изданіи Зулцерава Словаря, находится краткое изложеніе Эстетическаго ученія Канта.

своемъ опроверженіи на эстетическое ученіе Кан-  
та, весьма оспроумно и справедливо замѣчаетъ,  
что Кёнигсбергскій Философъ, весь погруженный  
въ область Разсудка (Verstand) и Ума (Vernunft),  
коими онъ обнялъ всю Философію, не зналъ, куда  
прислать чувства, и особенно чувства изящнаго,  
копорыя, по причинѣ распространенія  
любви къ искусствамъ и Поэзій въ Германіи, пред-  
ставляли Философу вопросъ, неизбѣжно требова-  
вшій отъ него разрѣшенія. Не могъ онъ допустить  
ихъ въ высшую область чистаго ума, потому что  
она была слишкомъ для нихъ идеальна и оидачен-  
на. Не могъ онъ спавить ихъ въ нисней области  
чувствъ, потому что это было бы оскорбленіе ис-  
кусству современному. Особой дѣятельности духа,  
эстетической, Кантъ еще не постигалъ.—И пакъ,  
ощущенія изящнаго онъ къ области Разсуд-  
ка, и поставилъ въ основаніе, что *чувствованіе и  
сужденіе суть одно и тоже* (Empfinden und Urthei-  
len ist Eins). На семъ основаніи, сужденія вкуса или  
сужденія эстетическія, Кантъ хотѣлъ подчинить  
нѣмъ же логическимъ категоріямъ, какимъ онъ  
подчинилъ сужденія разсудка, и силлся составить  
логическое опредѣленіе прекрасному, по качеству,  
количеству, отношенію и образности, по симъ че-  
твероякимъ моментамъ, поставленнымъ въ его Логикѣ  
для всякаго сужденія. Но Кантъ чувствовалъ не-  
ловкость своего философскаго поступка съ ощу-  
щеніями изящнаго; онъ видѣлъ, что вводитъ ихъ въ  
сферу опредѣленныхъ понятій, и замѣчалъ, что  
однако есть же между сими послѣдними и ими со-  
вершенная разниа. По этому, при опредѣленіи

изящнаго по категоріямъ, онъ долженъ былъ допустить нѣкоторыя противорѣчія, давшія поводъ Гердеру довольно жестоко насмѣяться надъ Философомъ. По *качеству*, Кантъ опредѣлилъ прекрасное тѣмъ, что нравится намъ *безъ всякаго интереса*. Такою чертою Философъ хотѣлъ опредѣлить прекрасное опъ добраго, которое нравится намъ, возбуждая въ насъ интересъ особенный (\*). По *количеству*, прекрасно то, что нравится намъ *безъ всякихъ понятій*, какъ предметъ всеобщаго наслажденія. Этимъ Кантъ хотѣлъ выразить неопредѣленность изящнаго ощущенія и независимость идеальна-изящнаго опъ всякаго опредѣленнаго, часнаго объекта; но этимъ же самымъ онъ опять исключалъ изящное изъ области Логики, и впадалъ въ сильное противорѣчіе съ самимъ собою, навлекшее ему насмѣшки Гердера. Кантъ предчувствовалъ, что изящное не можетъ быть въ области понятій: по тому онъ хотѣлъ его освободить опъ нихъ, а между тѣмъ сужденія вкуса или чувствованія изящнаго въ самомъ началѣ заключилъ въ область Логики: *сужденіе безъ понятія* — вышла спранныя нелюбовь! Дѣло въ томъ, что Кантъ еще не дошелъ до *изящнаго въ идѣ*: это былъ подвигъ Шеллинга; но и Кантъ уже чувствовалъ, что изящному не ловко и душно въ атмосферѣ логической. — По *отношенію*, изящное должно быть цѣлесообразно; но Философъ видѣлъ опять, что искусливо не

---

(\*) Das Wohlgefallen am Guten sey nicht schön. Schön sey der Gegenstand eines Wohlgefallens ohne alles Interesse.

можемъ имѣть какой-нибудь внешней определенной цѣли, и потому прибавилъ: *цѣлесообразно*, но безъ представленія какой-нибудь *цѣли*. Опять противорѣчье, надъ которымъ болѣе всего шушилъ Гердѣрь! Въ этой мысли Канпа мы видимъ сильное предчувствіе мысли Шеллинга, что цѣль искусства въ немъ самомъ; мы видимъ какъ будто уже идею, но не досказанную, не нашедшую еще полного и почного выраженія. — Наконецъ, по образности, изящное должно быть признано за предметъ необходимаго наслажденія.

Вопръ полное опредѣленіе изящнаго по Канпу:

«Изящно то, что нравится безъ всякаго интереса, и безъ понятія, вообще, что имѣетъ въ формѣ своей цѣлесообразность, но безъ представленія какой-нибудь особенной цѣли, и что признается за предметъ необходимаго наслажденія (\*).»

Два вида изящнаго признавалъ Канпъ: *высокое*, заключающееся въ предметъ безформенномъ, который представляетъ безграничность, при идѣ совокупной цѣлости; и *прекрасное*, которое содержится въ ограниченной формѣ. Чувство высокаго на минуту подавляетъ силы жизни, но попомъ даетъ имъ обильнѣйшее изліяніе; чувство прекраснаго напротивъ, содержитъ душу въ спокойномъ созерца-

---

(\*) Schön ist, was ohne alles Interesse, und, ohne Begriff, allgemein wohlgefällt, dessen Form, in so fern sie ohne Vorstellung eines Zweckes an ihm sich wahrnehmen lässt, und Zweckmassigkeit hat, und was, als ein Gegenstand eines nothwendigen Wohlgefallens, erkannt wird.

нн. Высокое раздѣляется на математически и динамически высокое, смотря по тому въ пространствѣ или во времени оно являясь.

*Фихте* (1762—1814) ничего не сдѣлалъ для науки искусства. Изъ прикладныхъ частей Философіи онъ болѣе всего спудился въ пользу Иѳки. Природа и искусство, какъ говоритъ Менцель, возстали противъ ученія Фихте. Вдавшись въ крайность умозрѣнія и признавая безусловно существованіе одного только Я, Фихте не могъ заниматься искусствомъ, которое, сближая отношенія челоѳка съ міромъ реальнымъ, сильно противорѣчило его сисѳемѣ.

Кантъ и Фихте нашли ревностнаго послѣдователя, приложившаго ихъ сисѳемы къ искусству, въ Шиллерѣ. Въ письмахъ своихъ объ *Эстетическомъ воспитаніи* (\*) онъ объявляетъ, что утвердилъ всѣ свои положенія на основаніяхъ Канта. Въ мысляхъ его, что Эстетическое воспитаніе есть приговинительное къ нравственному и что красота служить къ спройному развитію въ челоѳкѣ нравственной свободы, видно стремленіе приложитъ къ искусству начала Фихтева Нравоученія, котораго Шиллеръ былъ вѣрнымъ послѣдователемъ, какъ видно изъ многихъ его стихотвореній. Мы еще будемъ имѣть случай возвратиться къ Шиллеру, а здѣсь излагаемъ только ученія Философовъ.

---

(\*) Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen.

Фигура Философія была переходною и произведши мгновенный взрывъ въ умахъ, скоро исчезла, вытѣснѣвъ съ своимъ основателемъ и всѣми его послѣдователями. Между тѣмъ Поэзія и искусство въ Германіи достигли высшей степени развитія. Вилхельмъ, Лессингъ и Гердеръ раскрыли многія ея тайны и собирали цѣлѣ искусство у всѣхъ народовъ міра для своей Германіи. Шиллеръ и Гёте были въ полной силѣ развитія, и Германія имѣла уже произведенія Поэзіи, равныя произведеніямъ другихъ народовъ. Въ это время, явился новый Философъ Шеллингъ (род. въ 1775 г.), который долженъ былъ отвѣчать художественному образованію Германіи и окончательно рѣшить для нея вопросъ объ искусствѣ.

Шеллингу принадлежило созданіе началъ новой теоріи искусства. Онъ ввелъ ее рѣшительно въ область Философіи и далъ ей мѣсто въ прехъ часныхъ Трансцендентальнаго Идеализма (\*), подъ именемъ Эстетической. Въ числѣ прехъ дѣятельностей духа онъ указалъ мѣсто дѣятельности художественной наравнѣ съ познающею и дѣйствующею; въ числѣ прехъ идей, врожденныхъ духу человѣческому, слѣдую Платону, Шеллингъ призналъ и красоту, наравнѣ съ истиною и благомъ, и показалъ ихъ единство и сродство между собою; самое искусство опредѣлить свободнымъ твореніемъ духа человеческого, въ которомъ проявляется часъ

---

(\*) System des transcendentalen Idealismus. Tübingen. 1800. Шеллингу въ этомъ поддѣловалъ и Вагнеръ въ своей Idealphilosophie.

божественной творческой силы; творческую силу поспавилъ въ соединеніи безсознательнаго божественнаго вдохновенія съ сознаниемъ художника; красоту заключилъ въ гармоніи безконечнаго съ конечнымъ (идеи съ формою); произведенію искусства дать совершенное превосходство надъ произведеніемъ природы и наконецъ освободилъ его отъ всякой внешней цѣли, отъ всякой посторонней зависимости; утвердивъ цѣль искусства въ немъ самомъ и оградивъ чувствію нравственное шѣмъ, что прекрасное есть высшій испиенно и благо.

Шеллингу, который самъ во многомъ опсправлялся отъ началъ Платона и особенно Неоплатониковъ, предспояло необходимо рѣшить вопросъ: въ какомъ же смыслѣ древніе опредѣляли искусство подражаніемъ природѣ? Онъ согласилъ рѣшеніе этого вопроса съ своимъ опредѣленіемъ. Все зависить, говоритъ Шеллингъ, отъ значенія, какое мы дадимъ слову: природа. Для одного, она есть мершвый агрегатъ неопредѣлимаго множества предметовъ, или кладовая вещей міра; для другаго, почва, отъ коей пріемлеть онъ пищу и содержаніе; но древнимъ язычникамъ, обоготворявшимъ природу, являлась она творящею первоначальною силою, которая производить изъ самой себя всѣ вещи (\*). Прибавимъ, что такою являлась она и создателю Естественной Философіи, прежнему Шеллингу, до примиренія его съ Религіей. И шакъ, если въ этомъ смыслѣ

---

(\*) Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur. München. 1807.



принимать природу, заключаешь Шеллингъ, по искусству, и по мнѣнію древнихъ, будетъ соревнованіемъ творящей силъ природы. Августъ Шлегель и Бахманъ повторили мнѣніе Шеллинга (\*).

Въ началахъ, послѣдованныхъ Шеллингомъ, видимъ мы истинное основаніе новой теоріи искусства, сопоставляющее самому характеру искусства Христіанскаго, почерпаемому болѣе изъ области духа.

Мы усмотримъ послѣ, какъ начала Шеллинга были развиты его послѣдователями, которые вдали въ крайность, равно какъ и всѣ ученики сего Философа. Но здѣсь замѣтимъ только, что явленіе Шеллинговой теоріи въ Германіи, сопоставляло совершенно явленію искусства. Что Шеллингъ утвердилъ въ теоріи, то Гёте исполнилъ на практикѣ. Великій Поэтъ Германіи поставилъ цѣль искусства въ немъ самомъ, опираясь на его опытъ всѣхъ

(\*) Шеллингъ въ упомянутомъ сочиненіи (стр. 5) говоритъ о природѣ: dem begeisterten Forscher allein die heilige, ewig schaffende Urkraft der Welt, die alle Dinge aus sich selbst erzeugt und werththätig hervorbringt. Eine hohe Bedeutung hatte jener Grundsatz wohl, wenn er die Kunst dieser schaffenden Kraft nacheifern lehrte.... Авг. Шлегель, въ своихъ чтеніяхъ о Теоріи и Исторіи образовательныхъ искусствъ (1827): Nach ihrem wahren Begriffe ist die Natur jene unendliche Urkraft des unerschöpflichen Schaffens und Gebährens (φύσις; von φύω, von *natura nasci*). Verstehen wir das Nachahmen und die Natur in diesem Sinne, dann können wir allerdings sagen: die Kunst soll nachahmen, d. h., jener höchst schöpferischen Kraft nachstreben. Бахманъ говоритъ тоже въ своей теоріи: die Kunstwissenschaft. Jena. 1811. Стр. 26 и 27.

цмлей вышнихъ. И въ Германіи законъ исполнился: теорія опровергала искусство (\*).

## 2. Исторія Критики и Поэзіи въ Германіи.

Опъ Философовъ, которые возводили науку искусства въ чиспую обласпъ умозрѣнія, мы перейдемъ къ Критикамъ, которые напращивъ занимались подробнымъ изученіемъ самихъ фактовъ искусства и готовили матеріалы для полной теоріи. Сюда же я присоединяю и краткій очеркъ Поэзіи Германской попому, что она всегда шла объ руку съ Критикою и Теоріею, и попому, что всѣ великіе Поэты Германіи внесли замѣчательный вкладъ

---

(\*) Я не разбираю мнѣнія Гегеля о теоріи искусства, попому что въ самой Германіи сіи мнѣнія не приведены еще въ общую извѣстность. Въ 1835 году, вышло въ Лейпцигѣ сочиненіе Шпеклинга: *Die Kalologie oder die Lehre vom Schönen, aus Einem Principe vollständig entwickelt*. Оно здѣсь еще неизвѣстно, но объ немъ Менцель объявляетъ въ 124 № своего *Literatur-Blatt* (1836) и излагаетъ содержаніе оного. Шпеклингъ, во введеніи своемъ, исторически проходитъ всѣ теоріи прекраснаго, начиная съ древнихъ; въ заключеніи высказываетъ и мнѣнія Нѣмецкихъ Философовъ, по порядку. Объ Гегелѣ вопъ что у него сказано, по свидѣтельству Менцеля: «Гегелева Эстетика еще не явилась, и попому его воззрѣніе на прекрасное вообще, извѣстно только его слушателямъ.» (*Hegels Aesthetik ist noch nicht erschienen, und seine Ansicht vom Schönen überhaupt ist daher nur seinen Zuhörern bekannt.*) Такъ говорятъ ученые Германіи объ эстетическомъ ученіи Гегеля. Въ *Энциклопедіи Философскихъ наукъ* онъ изложилъ нѣкоторыя мысли объ искусствѣ; но должно признавать, что изъ всѣхъ Философовъ Нѣмецкихъ, Гегель принадлежитъ къ числу самыхъ помѣнявшихъ по изложенію.

въ науку своего искусства. Произведения ихъ носятъ на себѣ печать сознанія своего дѣла и глубокаго изученія. Сюдаже къ Криптикамъ отношу я и нѣхъ писателей, которые практиковали Поэзію исторически.

Замѣчательно, что ни одинъ изъ криптиковъ Германскихъ не написалъ полной теоріи. Всѣ они посвящали себя преимущественно какой нибудь отдѣльной части и въ ней подробнымъ изученіемъ достигли важныхъ результатовъ, вошедшихъ попомъ въ теорію; но ни одинъ изъ Криптиковъ не принялъ на себя смѣлаго подвига: сомкнувъ всѣ явленія міра поэпическаго въ одинъ кругъ и все подвесилъ къ одному закону. Эту похвальную скромность, эпощъ недоспащокъ рѣшимости я приписываю въ Криптикахъ шрудолобивой ихъ наклонности изучать самыя факты искусства; преданные сему дѣлу, они лучше могли видѣть недоспащокъ матеріаловъ и опсюда невозможность созданія цѣлой и спройной науки; ихъ умъ, аналитически направленный, не дерзалъ на преждевременный и неудачный синтезъ. На эпощъ дерзали напротивъ такіе люди въ Германіи, которые чрезвычайно мало занимались самимъ искусствомъ и не оказали никакихъ услугъ въ Криптикѣ.

Всемирный эклекцизмъ есть главный характеръ Литературы Германской и ея Криптики. Нѣмцы перенеръ преслѣдуютъ его, но опсюда вся ихъ слава. Всѣ народы Европы, древніе и новые, вложили свою спихію въ литерантурно-художественное образованіе Германіи, которое явилось подъ конецъ универсальнымъ, всеобъемлющимъ, и спихіемъ разнородныхъ спихій обозначило свой собищенный харак-

перъ. Менцель, въ своемъ сочиненіи о Нѣмецкой Литтературѣ (\*), раскрываетъ эти разнонародныя вліянія на Германію, слившіяся потомъ въ универсальность. Руководствуясь нѣсколько его изложеніемъ, мы бросимъ предварицельный взглядъ на первоначальное развитіе Поэзіи и Крипики въ Германіи до Лессинга. Отсюда предстанетъ намъ ясное явленіе и значеніе сего первого національнаго ея Крипики.

Германія, послѣ тридцати-лѣтней войны, представляла песпрошу иноземныхъ вліяній, въ коихъ двѣ главныя стихіи означались особенно сильными чертами: Филологическое изученіе древнихъ, распространенное Протестантами въ школахъ и Университетахъ, и Французская мода по образцу двора Людовика XIV, господствовавшая при всѣхъ дворахъ Германіи и въ высшемъ обществѣ.

Последняя стихія, Галломанія, болѣе связанная съ жизнію, должна была разыграть первую роль въ Литтературѣ. Она начинается съ первой Силезской школы и представителемъ ея, Маршина Опица (1597—1639), объемлетъ впорую Силезскую школу и наконецъ во всей своей силѣ развивается въ школѣ Саксонской, гдѣ достигаетъ крипическаго сознанія и своей крайности въ *Готшедѣ* (1700—1766), главномъ представителѣ вліянія Французскаго. Ему противоположны два другія вліянія: Англійское и Греческое. Первое выходитъ изъ Швейцаріи, соединяясь нѣсколько и съ Греческимъ, въ лицѣ *Бодмера* (1698—

---

(\*) Die Deutsche Literatur von Menzel. 1836.

1783) и *Брейтингера* (1701 — 1776), кришннговъ ученыхъ, копорые долго враждовали съ Гопшн-домъ (\*) и его послѣдователями и одержали побѣду надъ исключительнымъ Французскимъ господствомъ.

Вліянія иноземныя болѣе и болѣе переплетались въ Германіи. Въ самой школѣ Бодмера, кромѣ Англomanіи, замѣтно изученіе Испаліянцевъ и древнихъ. Менцель зашрудняея положиши рѣзкія грани между писателями. По преимуществу вліянія древняго, къ Грекоманамъ онъ относитъ *Рамлера* (1725—1798), сославляющаго по его мнѣнію переходъ отъ Галломаніи къ Грекоманіи, *Глейма* (1719—1803) Нѣм. Анакреона, *Геснера* (1730—1787) Нѣм. Теокрипа, *Клоппшюка* (1724—1803) Нѣм. Гомера. Но въ Рамлерѣ, переводчикѣ Баппе и Горація, замѣтно также вліяніе Франгузовъ и Римлянъ; въ Клоппшюкѣ изученіе Мильпона въ Мессіадѣ и Оссіана въ Германовой битвѣ (*Herrmann's Schlacht*). Клоппшюкъ, хотя формами своими подражалъ древнимъ и особенно Гомеру, но духомъ и содержаніемъ Поэзіи онъ есць первый основатель Германской національности: Религія и Опечесиво были его главными вдохновителями. Вліяніе Греческое отъ Клоппшюка. перешло къ *Виланду* (1733—1813) и *Фоссу* (1751—182.), изъ копорыхъ первый подражалъ духу древнихъ, сливая его нѣсколько со вкусомъ Франгузскимъ и Испаліян-

---

(\*) Этотъ споръ находится въ: *Sammlung kritischer, poetischer und anderer geistvollen Schriften zur Verbesserung des Urtheils und Wisses in den Werken der Wohlredenheit und der Poesie, von Wieland besorgt, 1755. 5 B.*

сказитъ (на пр. въ Абдеринахъ и Оберонъ); — впо-  
рой же подражалъ только формамъ древнихъ, не  
усвоивъ ихъ духа, въ своихъ многочисленныхъ пере-  
водахъ, и употребляя во зло гибкость языка Нѣ-  
мецкаго.

Преимущественное вліяніе Англійской Словесно-  
сти предпавляютъ слѣдующіе писатели Германіи:  
*Захаріэ* (1726 — 1777), Нѣмецкій Поэа, *Клейстъ*  
(1715—1759) — Томсонъ, *Рабенеръ* (1714 — 1771) и  
*Лихтенбергъ* (1747—1796) — Свифтъ, *Гиппель* (1741  
— 1796) — Спернъ, *Николаи* (1733 — 1811) — Голд-  
смитъ, *Книгге* (1752 — 1796) — Чесперфильдъ.

Всѣ эти разноспорныя вліянія, особенно древнее  
Греческое и Англійское, сходясь и принимаютъ  
національный, Крипическій характеръ въ *Лес-  
сингъ*.

#### Лессингъ.

Въ то время, когда во Франціи не явился еще  
первый ея Крипикъ и когда вся Европа поклонилась  
гению Франціи въ лицѣ Вольтера и успунала лапте-  
раптурное первенство, въ то время, существовалъ  
уже въ Германіи первый ея Крипикъ, сильный про-  
тивникъ Франціи, преобразователь Словесности  
Германской, слѣдов. и Европейской, Лессингъ, ко-  
торого даже не знала современная ему Европа (\*).

---

(\*) Вольтеръ род. въ 1694, умеръ въ 1778; Лагарпъ род. въ 1759,  
ум. въ 1803; Лессингъ род. въ 1729, ум. въ 1781, за нѣсколько лѣтъ  
до открытія Липца, въ которомъ Лагарпъ читалъ свои лек-  
ціи.

Гердеръ думаетъ, что Нѣмецкое слово: Kunst, происходитъ вмѣстѣ отъ двухъ глаголовъ: können (мочь) и kennen (знать), пошому что въ искусствѣ возможность должна соединяться съ знаніемъ.

«Кто *знаетъ*, но не *можетъ*, шеть, по словамъ Гердера, теоретикъ, кошорому не вѣрять въ дѣлѣ возможности; кто *можетъ* да не *знаетъ*, шеть просто работникъ или ремесленникъ: истинный художникъ соединяетъ въ себѣ ио и другое (\*).»

Таково мнѣніе Гердера о происхожденіи и наспо-  
ящемъ значеніи Нѣмецкаго слова: Kunst. Оно оправ-  
далось Исторіею Германской Литературы и искус-  
ства. Поэзія Нѣмецкая соединяла въ себѣ всегда зна-  
ніе съ возможностью, въ большей или меньшей сте-  
пени: первые Крипики Германіи были Поэтами; пер-  
вые Поэты также и Крипиками. Мы видимъ это на  
Лессингъ и Гёте.

«Лессингъ, начинатель національнаго преобразованія  
Поэзіи, не исключалъ мышленія ни изъ какого гениаль-  
наго созданія; онъ былъ убѣжденъ въ шомъ, что вся-  
кой Художникъ и Поэтъ, шолько посредствомъ ясныхъ  
понятій о своемъ искусствѣ, можетъ достигнуть въ  
немъ превосходства. Съ этою цѣлію написалъ онъ Дра-  
матургію.»

Вопъ слова Гердера, (\*\*) наследника великому Кри-  
пику Германіи. Самъ Лессингъ говорилъ:

(\*) Kalligone. Leipzig 1800. Zweiter Theil. с. 3. «Kunst kommt von Können oder von Kennen her (nosse aut posse), vielleicht von beiden....»

(\*\*) Zerstreute Blätter von J. G. Herder. Zweite Sammlung. Gotha 1796. Статья. VI: Gotthold Ephraim Lessing. с. 416. «Von keinem Werke des Genies schloss Lessing das Denken aus...»

« Не всякой судія искусства есть гений; но всякой гений есть природный судія. Проба всѣхъ правилъ въ немъ самомъ (\*). »

И о себѣ лично такъ выражался скромный возстановитель Драмы въ Германіи, не признававшій себя Поэтомъ:

« Если есть чтонибудь сносное въ моихъ новѣйшихъ произведеніяхъ, то, по внутреннему моему сознанію, я обязанъ тѣмъ единственно Крипику. Я не чувствую въ себѣ живаго источника, который собственною силою спремится вверхъ и бьетъ богатыми, свѣжими, чистыми брызгами: я долженъ все выжимать изъ себя давленіемъ. Я былъ бы совершенно скуденъ, холоденъ, близорукъ, еслибы не выучился нѣкоторымъ образомъ скромно разрывать чужія сокровища, грѣясь у чужаго огня и искусственными стеклами укрѣпляя мое зрѣніе. Вошь почему я всегда или стыдился или досадовалъ, когда случалось мнѣ или читать или слышать чтонибудь въ невыгоду Крипику. Она будто бы убиваетъ Гений,—а я ласкалъ себя тѣмъ, что получилъ отъ нея что-то близкое къ гению. Я калѣка, которому сашира на коштыль не можетъ быть пріятна (\*\*). »

Не слышавшій ли въ этихъ словахъ Лессинга голосъ начинающагося искусства Германіи, въ которой Гений былъ питомцемъ Крипики?

Для того, чтобы постигнуть всю важность явленія Лессинга, слѣдуетъ обратить вниманіе на недоспѣшки вкуса, господствовавшаго тогда въ Европѣ во всѣхъ искусствахъ. Вліяніе Французское распро-

(\*) Lessings sämtliche Schriften. Berlin. 1805. T. 25. Hamburgische Dramaturgie. Часть. 2. стран. 520.

(\*\*) Тамъ же стран. 585 и 584.



спиранилось уже во всехъ спранахъ и хотѣло утвердить свою исключительность. Вольперъ изъ Фернея правилъ вкусомъ Европы, водворяя всюду Французскую національность. Образцы древнѣе и теорія Аристотеля были искажены полкованіями Французовъ. Превосходство сихъ послѣднихъ надъ древними уже объявлено въ слухъ самою Франціею— и признано ея послѣдователями. Поэзія, не смотря на то что теорія оной основывалась на подражаніи природѣ, дошла до крайней степени неспешивности. Драма Французская заняла театры Европы. Немногіе изъ Французовъ противодѣйствовали искаженному вкусу своего опечесства и спарались возвратишь его къ природѣ: стремленіе Дидероша (\*) въ эпоху опношеніи было замѣчательно, хотя онъ вдавался въ другую противоположную крайность, низводя искусство до изображенія обыкновенной дѣйствительности. Нѣкоторые Англичане поддерживали также эпо противодѣйствіе вкусу Франціи и спарались сближать искусство съ природою. Кришка въ Англіи имѣла рѣшительное превосходство надъ Французскою: она соединялась съ глубокимъ изученіемъ филологическимъ, что можно видѣть особенно въ сочиненіяхъ Гурда, филолога и крищика Англіи. Но труды нѣкоторыхъ Англичанъ не имѣли никакого рѣшительнаго дѣйствія на Европу, и даже на самую Англію, гдѣ другіе теоретики, какъ на пр. Блеръ, подвергались болѣе вліянію Французовъ.

---

(\*) Дидерошъ въ своемъ сочиненіи: *Les bijoux indiscrets*, аллегорически осмѣялъ недоспапки Французскаго театра.

Кромѣ недостатковъ, которыхъ коренная причина заключалась въ господствѣ Французскаго вкуса, еще должно обратить вниманіе на смѣшеніе всѣхъ родовъ и видовъ искусства, бывшее однимъ изъ важнѣйшихъ признаковъ упадка. Искусства образовательныя представляли эпо въ крайней степени: Ваяніе вступало въ права Живописи (\*) — и обратно. Манерный стиль Бернини господствовалъ всюду и удалялъ отъ образцовъ древнихъ и отъ природы. Въ воззрѣніи Англійскихъ критиковъ мы видимъ по же смѣшеніе родовъ искусства: Живопись насмѣявшаяся смѣшивалась съ живописью поэтическою, и думали, что условія Поэзіи описательной и картины суть оди и тѣже. Таково было мнѣніе Спенсера, критика и археолога Англіи, противъ котораго возсталъ Лессингъ. Отсюда произошла спорность къ описаніямъ въ Поэзіи, спорность къ Аллегоріи въ Живописи. Въ родахъ Поэзіи отражалось тоже смѣшеніе: Драма вступала въ права Эпоса, и болѣе рассказывала и щеголяла стихами, нежели дѣйствовала: Разговоръ драматическій замѣнялся декламациею надушаго Эпоса. Романы перетѣлывались въ Драмъ. Типы древнихъ были искажены и обезображены.

Всѣ эти пороки вкуса Европейскаго отражались и въ Германіи, которая тогда начинала свое литературное поприще, послѣ долговременныхъ клас-

---

(\*) Къ XVII и XVIII вѣку относятся нѣкоторые извѣстные картины. Такова на пр. мраморная картина Алгарди, изображающая изгнаніе Аннибалы изъ Рима и заходящая въ храмъ Св. Петра.

сическія приготвленій. Представителемъ Французскаго вліянія въ Германіи былъ Гейнцедъ, который свѣснилъ все національное и сжегъ шпоржесивно Нѣмецкаго народнаго паяса (Hanswurst), на Лейпцигской сценѣ. Гейнцедова школа была еще многочисленна въ то время, когда явился Лессингъ. Бодмеръ и Брейшпигеръ, Швейцарцы, хотя довольно ей противодѣйствовали, спараясь опшвесити односпиронность Французскую вліаніемъ Италіи, Англіи и древнихъ; но не смотря на то, они не могли совершити рѣшительнаго освобожденія, во первыхъ потому, что Французское господство находило сильную опору во власти Германскихъ дворовъ и избраннаго общества; во вторыхъ потому, что мысли, которыми Бодмеръ и Брейшпигеръ заимствовали изъ иныхъ странъ, были чужды для Германіи и не могли имѣть всенароднаго хода (\*). Къ тому же, вліаніе Французское наводило на Германію какое-то спиранное сознаніе національнаго безсилія, какое-то нравственное униженіе народнаго характера, на что Лессингъ часто нападаетъ въ своей Драматургіи и чему приписываетъ онъ недоспашокъ истиннаго шептра въ Германіи (\*\*).

(\*) Гердеръ въ той же синаетъ о Лессингѣ, стр. 321.

(\*\*) Томъ 24 Лессинга. Драматургіи I часть, стр. 144, Лессингъ такъ говоритъ о Германіи, по случаю драмы одного влохаго Поэта Франціи дю Беллуа: «Сколько я ни осматриваюсь кругомъ себя въ Германіи, но долженъ сознаться, что надобно еще въ ней посиронить поны горюхъ, онъ котораго можно будетъ надѣяться, что онъ окажетъ Нѣмецкому Поэту хотя тысячную долю того уваженія и признательности, которые Кале оказалъ дю Беллуа. Это приписываютъ

Между тѣмъ, не смотря на все это порочное направление, любовь къ искусству въ Германіи распространялась болѣе и болѣе. Высшее общество принимало въ этомъ дѣятельное участіе, — и въ кругу его явились богатые покровители художниковъ и искусства (\*). Въ Поезіи также, чувство истины спало порожествомъ надъ предразсудками, которые налагала Франція. Нѣмцы нашли Шекспира и начали понемногу изучать его. Вліяніе Ан-

Французскому тщеславію; но какъ мы далеки еще отъ подобнаго народнаго тщеславія! — И не удивительно! Наши ученые такъ еще мелки, что стараются утвердить народъ въ малоуваженіи ко всему тому, что не наполняетъ кармана....» спр. 255. «Кто можетъ вообразить, чтобы Нѣмецъ самъ думалъ, самъ искалъ свидѣствъ сомнѣвавшихся въ превосходствѣ какого нибудь Француза?» — Т. 25. спр. 370. «Намъ ли создать національный театръ, когда мы Нѣмцы не образуемъ еще націи? Я разумно не политическое учрежденіе, но нравственный характеръ. Починъ должно сказать, что сей послѣдній заключается въ желаніи не имѣть никакого. Мы все еще заклѣтые подражатели всему иностранному, и особенно покорнѣйшіе поклонники Французовъ, которыхъ надивнись не можемъ. Все что приходитъ къ намъ изъ за Рейна, прекрасно, плавно, любезно, божественно; скорѣе отвергнемъ мы въ себѣ зрѣніе и слухъ, нежели посудимъ о томъ иначе; скорѣе примемъ мы тяжелое за непринужденное, наглость за грацію, гримасу за выраженіе, наборъ ризъ за Поезію, ревъ за музыку, нежели хотя мало усомнимся въ превосходствѣ, которое эпосъъ любезный, эпосъъ первый народъ міра, какъ онъ самъ себя называетъ съ свойственною ему скромностью, получаетъ въ удѣлъ отъ справедливой судьбы во всемъ томъ, что благо, прекрасно, возвышенно и пристойно.»

(\*) Прѣмъромъ можетъ служить Гагедорнъ, котораго Менцель называетъ первымъ Мейснеромъ живописцевъ и знаменитымъ писателемъ.

глаголющаго театра открыло имъ новый міръ. Они увидѣли, что есть другія средства у драматическаго искусства, кромѣ тѣхъ, которыми предлагали Корнель и Расинъ. Но отсюда произошла другая вредная крайность, — и Нѣмцы, по выраженію Лессинга, очутились на краю другой бездны. Видя, что Англійская драма чуждается нѣкоторыхъ условныхъ правилъ, сличившихъ Французскую, они заключили, что ихъ вовсе не нужно, что теорія одно пущеего педантизма, что гений свободенъ.

«Однимъ словомъ, говоритъ Лессингъ, мы были на такой почвѣ, что хотѣли легкомысленно проиграть всѣ опыты прошедшаго времени и требовали отъ Поэтовъ, чтобы каждый изъ нихъ вновь изобрѣлъ для себя искусство (\*).»

Въ такое-то время явились Винкельманъ и Лессингъ, изъ которыхъ первый былъ нѣсколько предшественникомъ втораго (\*\*).

Хотя въ Исторіи моего предмета имя Винкельмана и не можетъ занимать самостоятельнаго мѣста, но я не могу здѣсь не упомянуть о немъ, или хотя не приведемъ нѣтънй знаменитыхъ ученыхъ Германіи объ этомъ мужѣ. Не смотря на то, что онъ занимался другимъ родомъ искусства, нежели наше, но по сродству древняго Ваянія съ древнею Поэзіею, болѣе нежели кто нибудь, способствовалъ къ опредѣленію пластическаго характера сей по-

(\*) *Hamburgische Dramaturgie*. 2-я часть, стран. 313 и 314.

(\*\*) Винкельманъ род. въ 1717, ум. въ 1768; Лессингъ род. въ 1729, ум. въ 1781. Винкельманова Исторія древняго искусства вышла въ 1764 году; Лаокоонъ Лессинга въ 1766.

сладней. Сей, по выраженію Шеллинга, мужъ классической жизни и классическаго дѣйствованія (\*), Люшеръ въ міръ искусства Германскаго, освободившій здравый вкусъ, какъ выражается о немъ Менцель (\*\*), жилъ и дѣйствовалъ въ древнемъ мірѣ (\*\*\*) и первый показалъ Нѣмцамъ примѣръ ихъ національнаго умѣнья: силою труда и любовью къ наукѣ переносившея съ самоопроверженіемъ въ иной, опдаленный уже опъ насъ, міръ человечества и жившій въ немъ свѣтлою мыслію. «Его духъ былъ между нами, говоритъ Шеллингъ, какъ вѣтеръ вѣющій опъ крошкихъ сиранъ небесныхъ: онъ разоблачилъ намъ небо древняго искусства и былъ виновникомъ того, чпо мы теперь яснѣмъ взоромъ, безъ малѣйшей преграды тумана, созерцаемъ звѣзды сего неба (\*\*\*\*).»

Винкельманъ, постигши духъ древняго искусства въ Ваяніи, котораго спихія господствовала у Грековъ, открылъ путь къ объясненію характера древней Поэзіи. Его сочиненіе естъ лучший эстетическій комментарий къ Греческому Эпосу и Трагедіи. Опредѣливъ пластическій спиль древнихъ, Винкельманъ положилъ конецъ манерному спилу Бернини, — и

(\*) Шеллингъ въ своей Речи объ отношеніи образовательныхъ искусствъ къ природѣ. Мюнхенъ. 1807, стран. 12. Der Mann klassischen Lebens und klassischen Wirkens.

(\*\*) Менцель. Deutsche Litteratur. T. 3-й, стран. 161.

(\*\*\*) Гердеръ. Kritische Wälder. Erstes Wäldchen, Lessing's Laokoon gewidmet. «Einem Winckelmann, der sich so ganz nach dem Alten gebildet, der in Griechenland lebet und webet....»

(\*\*\*\*) Шеллингъ. 1. с.

безъ трудовъ его Вѣнне древнее не воскресло бы подъ рѣзцами Кановы и Торвалдсена; Гёте не со-  
здалъ бы *Фауст* и первой части *Елены*; Августъ  
Шлегель не объяснилъ бы *песенра* древнихъ. Такъ  
велико было вліяніе Винкельмана на теорію Поэзіи  
Греческой.

Лессингъ (\*) послѣдовалъ прямо за Винкельманомъ  
и былъ его младшимъ современникомъ. Одаренный въ

С) *Готтгольдъ Эфраимъ Лессингъ*, род. въ 1729 г., былъ сынъ уче-  
наго пастора, который самъ далъ ему первое воспитаніе. На  
12-мъ году возраста, онъ вступилъ въ княжескую школу въ  
Мейссенъ, гдѣ занимался Древностями, Философіею, Матема-  
тикою, языками Французскимъ и Испанскимъ. Самъ для себя  
читалъ *Оеопроста*, *Плавта*, *Теренція*, *Авареопа*. Послѣ пяти-  
лѣтняго ученія въ Мейссенъ, вступилъ въ высшее училище въ  
Лейпцигъ (1746), гдѣ слушалъ лекціи Эрнсти, Гельдта, и  
особенно любилъ диспутовать подъ руководствомъ Кеснера.  
Съ особеннымъ вниманіемъ читалъ философскія сочине-  
нія Вольфа. Первые опыты его были драматическіе пере-  
воды и сочиненія, и нѣкоторые сдѣланы въ *Журналахъ*. Въ  
1752 году, онъ началъ переводъ сочиненія Гюарта съ Испан-  
скаго, что въ Германіи, въ то время, было большою рѣ-  
дкостью. Въ 1755 году, вышелъ его *Мелкія сочиненія*, со вре-  
мени появленія конхъ сдѣлалось извѣстнымъ имя Лессинга.  
Сюда входили Пѣсни, Басни, Латинскіе стихи, сдѣланы кри-  
тическаго, филологическаго, историческаго и философскаго  
содержанія. За нѣмъ въ слѣдъ вышла его *Басни* въ трехъ  
книгахъ, изъ конхъ многія были уже напечатаны въ мелкихъ  
сочиненіяхъ, и при нихъ теорія Басни. — Въ небольшомъ  
сочиненіи: *Попе. Метафизикъ* (1754), Л. указалъ на границы,  
опредѣляющія Философію отъ дидактической Поэзіи. Далѣе  
слѣдовали: *Театральная Библіотека*, *Миссъ Сара Сампсонъ*  
(1755), первая мыщанская Трагедія въ Германіи. Въ 1757 году,  
выспись съ Мендельзономъ и Николаемъ, Л. издавалъ *Библіоте-  
ку изящныхъ наукъ*, первый *Журналъ*, въ которомъ выска-  
зался его строгій критическій духъ. Съ 1758 до 1760 года,

высшей степени философским оспроумиетъ (\*), которое было въ немъ зародыщемъ Критики, Лессингъ заранее пригласилъ себя на это поприще основательнымъ и обширнымъ филологическимъ изученіемъ. Хотя въ основу всему положилъ онъ глубокое и подробное изслѣдованіе древнихъ и, по особенному приспращію своему къ Аристотелю, заслужилъ

---

онъ жилъ въ Берлинѣ, въ дружескихъ сношеніяхъ съ Мендельсономъ, Николаемъ, Рамлеромъ, Зулцеромъ, и другими учеными, и наименованъ Членомъ Академіи Наукъ (1760). Въ это время, онъ написалъ *Филотаса* (1759), случайную пьесу въ благородномъ патріотически-воинственномъ духѣ; принималъ живое участіе въ *Письмахъ о новой Литературѣ* (1759), съ которыхъ начинается новая эра Нѣмецкой эстетической Критики; обработалъ Басни въ прозѣ; пригласилъ *Жизни Сократа*; перевелъ *Дидеротовъ Театръ*, и издалъ Стихотворенія Логана. Съ 1760 до 1763 года, былъ перерывъ въ ученой жизни Лессинга; онъ вступилъ въ службу и находился секретаремъ при Генералѣ Таунциенѣ. Съ 1763 года, онъ опять возвратился къ ученымъ и поэтическимъ занятіямъ. Плодами этого возвращенія были: *Лаокоонъ, или о предметахъ Поэзіи и Живописи* (1766), *Минна фонъ Барнегельмъ*, драма (1767). Въ семъ послѣднемъ году, онъ получилъ приглашеніе въ Гамбургъ для того, чтобы совѣщать и критикою руководствовать къ усовершенствованію театра. Это послужило поводомъ къ его превосходной *Драматургіи*, которую онъ издавалъ съ 1-го Маія 1767 года по 19-е Апрѣля 1768. За этия слѣдовали: *Литтеарскія письма* (1768), *Разсужденіе о томъ какъ древніе изображали смерть* (1769), *Матеріалы для Исторіи и Литературы изъ сокровищъ Библіотеки Волфенбюттельскаго Герцога* (1773), *Эмилія Галотти* (1773), Богословскія сочиненія, навлекшія Лессингу много непріятностей, *Нравы премудрый*, драма въ стихахъ (1779), его лучшее поэтическое произведеніе, и «*Воспитаніе человѣческаго рода*» (1780). Лессингъ умеръ въ 1781 году, 15-го Февраля. (Извлечено изъ упомянутаго сочиненія Гердера и изъ Вахлеровой Исторіи Нѣмецкой Литературы. 1819. Т. II. стран. 161—170).

(\*) Гердеръ: der philosophische Scharfsinn.



онъ своихъ современниковъ упрекъ въ излишней Грекоманіи (\*); но не смотря на то, онъ соединялъ съ ними вмѣстѣ обширное, хотя не столько во всѣхъ частяхъ подробное знаніе, Поэзіи Англіи, Франціи, Италіи и Испаніи; первый началъ универсально-эстетическое стремленіе, подъ условіемъ Германскаго критическаго духа, что въ послѣдствіи сдѣлалось главною черпою всѣхъ славныхъ творческихъ умовъ Германіи, — и наконецъ первый приступилъ къ тому примиренію міра древняго съ новымъ, которое было великимъ подвигомъ Германской Критики и Науки Поэзіи. Изъ современниковъ своихъ онъ большее сочувствіе питалъ къ критикамъ Англіи, трудами которыхъ нѣсколько пользовался, а изъ Французовъ къ одному Дидероту, потому что сей послѣдній самъ смѣялся надъ недоспапками Французской Драмы и старался проповѣдывать ея неспешивенности и манерности. Вліяніе Дидерота сильное оказалось въ Лессинговыхъ драмахъ, нежели въ Критикѣ. Но глубоко-мыслиемъ, оспроуміемъ, ученостію и врожденнымъ чувствомъ къ искусству, Лессингъ превосходилъ всѣхъ своихъ иноземныхъ современниковъ, дѣйствовавшихъ на одномъ съ нимъ поприщѣ. Не смотря на то, что великій Критикъ приговорилъ много матеріаловъ для будущей теоріи Поэзіи (\*\*), самъ онъ не

---

(\*) Какъ на пр. онъ Августа Шлегеля въ его лекціяхъ о драматическомъ искусствѣ.

(\*\*) Слова Гердера въ письмѣ о Лессингѣ: «Безспорно, это есть самая важная, истинно философская теорія, (онъ разумѣетъ разсужденіе Лессингова о Баснѣ), такая только со времени Аристотеля была написана о какомъ нибудь родѣ Поэ-

посигнуль на созданіе новаго кодекса и не чувствоваль въ себѣ къ тому силы. Весьма строгаго и насмѣливо нападающъ онъ на особенную наклонность своихъ соошеческвенниковъ къ систематическимъ книгамъ и на спрашъ ихъ изъ общихъ началъ создаванъ умозрипелныя теоріи, не изучая нисколько явленій искусства.

«Сспремленіе по однимъ общимъ понятіямъ бредитъ объ искусствѣ, говоритъ онъ, можешъ веспи полько къ пуспякамъ, кошорые рано или поздно, къ нашему же спыду, находятъ опроверженіе въ произведеніяхъ искусства (\*).»

---

взи, и какъ бы желательнo было, чтобъ Лессингъ, изложившій Теорію Басни, попомъ Припчи, Трагедіи и Комедіи въ своей Драматургіи, опредѣлившій въ своей Лаокоонъ границы Поззи и образовательныхъ искусствъ, могъ сдѣлать тоже для всехъ родовъ Поззи и искусства вообще. Можешъ быть, пройдущъ еще столѣтія, прежде нежели спомъ обширныхъ дарованій, и основательныхъ свѣдѣній пакъ счастливо соединятся въ одномъ чедовѣкѣ съ философскимъ духомъ, остроуміемъ и изящнымъ выраженіемъ, какъ соединились они въ Лессингъ.» сспран. 398. 2 T. Zerstr. Blätter.

(\*) Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie. Von Gotthold Ephraim Lessing. Dritte Auflage. Berlin. 1805. сспран. 219. Bloss aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz, zu seiner Beschämung, in den Werken der Kunst widerlegt findet. Еще въ Предисловіи къ Лаокоону, сспран. VII, Лессингъ говоритъ: «Въ систематическихъ книгахъ мы Нмцы вообще не имѣемъ недостатка. Тайну: изъ двухъ принятыхъ словообясненій вывести въ прекраснѣйшемъ порядкѣ все, что мы ни захопимъ, мы разумѣемъ лучше всякой другой націи. Баумгарпенъ признавался въ томъ, что онъ большею частію примѣровъ въ своей Эстетикѣ обязанъ Геснерову лексикону. Хотя мои сужденія не пакъ связаны, какъ Баумгаршеновы, но за то примѣры мои болѣе опзываются испочинкамъ.»

И такъ, не посягая на созданіе теоріи еще невозможной, Лессингъ обратилъ прямое вниманіе на современные вопросы въ искусствѣ и началъ проповѣдывать его недоспапкамъ, копорыхъ было два главныхъ, коренныхъ, какъ мы видѣли, а именно: 1) смѣшеніе родовъ и видовъ искусства, особенно Живописи и Поэзіи, 2) господство Французскаго вкуса, преимущественно въ Драмѣ, копорая владычествовала надъ другими родами Поэзіи. Первому недоспапку Лессингъ проповѣдоспавилъ свое сочиненіе: *Лаокоонъ или о предѣлахъ Живописи и Поэзіи*; второму: *Драматургію*. Взглянемъ подробнѣе на оба сочиненія, объемлюція всю славу Лессинга, какъ перваго Критика Германіи.

Лаокоонъ еспь сочиненіе, по внѣшней формѣ, неконченное, писанное афористически, безъ всякой наружной сисшемы, какъ самъ Авпоръ въ этомъ сознается (\*), но за то съ единствомъ внупренняго воззрѣнія. Главная цѣль его выражена самимъ заглавіемъ: положишь предѣлы двумъ искусствамъ, Живописи и Поэзіи, копорыхъ смѣшеніе рождало безвкусіе и произвело въ первой спрасъ къ аллегоріи, во второй спрасъ къ описаніямъ.

«Первый, кто сравнилъ Живопись съ Поэзіею, говоритъ Лессингъ, былъ человекъ шонкаго чувства, копорый отъ обихъ искусствъ принялъ на себя схожее

---

(\*) «Провсхождение эпѣхъ опривковъ случайно: они росли болѣе въ сладспіе моихъ чпеній, нежели изъ методическаго развитія всеобщихъ началъ. Это болѣе безпорядочныя матеріалы для книги, нежели книга. Но я льщу себя надеждою, что и въ этомъ видѣ они не заслуживаютъ пренебреженія. Въ сисстематическихъ книгахъ мы Нѣмцы вообще не имѣемъ недоспапки.» См. выше.

визначеніє. Вшорей спремилася проникнути вгнуръ этого удовольствія и отккрыть, что оно въ обонхъ случаяхъ происпекаетъ изъ одного источника: красоты, иигоющей общія правила. Наконецъ, прешій, размышлявній о важности и распределеніи эиъхъ общиыхъ правилъ, замѣнилъ, что нѣкошорыя болѣе господствуютъ въ Живописи, другія же болѣе въ Поэзіи. ... Первый былъ любитель, вшорей — философъ, прешій — судія искусства. »

Лессингъ видимо спавилъ себя въ прешью капегорію — и оплмчаешъ спремленіе Криптика онъ Философа пѣтъ, что первый, спараясь опредѣляишь идею и назначеніе каждаго искусства порознь, спремилъ къ разъединенію оныхъ; вшорей же напропиаъ, вникая въ общій источникъ художественныхъ наслажденій, силится привести искусства къ общему единству.

Задавъ себя задачу и вѣрный своему правилу, идши не онъ общиыхъ положеній, Лессингъ начинаешъ свое изслѣдованіе съ самаго частнаго примѣра. Сужденіе Винкельмана о Лаокоонѣ оспановило его вниманіе, особенно же причина, почему художникъ не представилъ Лаокоона кричащимъ. Винкельманъ видитъ ее въ шомъ величіи духа, копорымъ ваятель хотѣлъ покрышь непріятныя физическія мученія. Лессингъ, напропиаъ, выводитъ эшо изъ значенія и способовъ пластического искусства. Примѣрами изъ Поэзіи онъ доказываетъ, что у Грековъ кричаніе въ спраданіи не считалось непозволненнымъ и пропивнымъ духу геройства: Филокшешъ Софокла, герои Гомеровы, шомъ же Лаокоонъ у Виргилія эшо свидѣельствуютъ. И шакъ не нравственную причину,

а экспрессивную находить Лессингъ въ томъ, почему не кричитъ Лаокоонтъ крикъ въ Пластики безобразенъ, а первое условіе древняго искусства есть красота, которой подчинялось выраженіе. Поному яроснь и опчаяніе были внѣ ваятельнаго искусства древнихъ, которые никогда не представляли Фурій. Гнѣвъ переходилъ у нихъ въ сдержанную важность, какъ на пр. въ лицѣ Юппитера. Гиманъ, въ известной своей карвинѣ: жертвоприношеніе Ифигеніи, изобразилъ Агамемнона закрытымъ не по какой иной причинѣ, какъ поному, что у древнихъ условію красоты подчинялось всякое выраженіе.

Откуда Лессингъ переходитъ къ самымъ способамъ образовательныхъ искусствъ, и изъ нихъ выводитъ пѣже слѣдствія. У Ваятеля во владѣніи одна минута: поному надобно осморожно ее выбрать. У Поэзіи напрошивъ минутъ много. Поэзія можетъ заставить кричать Лаокоона, поному что она и предъидущимъ и послѣдующимъ описаніемъ можетъ также и изгладить непріятность эпического впечатлѣнія: въ ея средствахъ представилъ Лаокоона папиріономъ, благочестивымъ жрецомъ, нежнымъ родителемъ. У Ваянія нѣтъ такихъ средствъ. Къ тому же искусство не должно доводить впечатлѣнія, производимаго на насъ его твореніемъ, до самой крайности: надобно оставить что нибудь на опгадку фантазіи, для будущаго. Если Лаокоонтъ закричитъ въ мраморъ, что же въ такомъ случаѣ останетъ для фантазіи? Вошь почему древніе любили представлять или слѣдствіе взрыва: спраши или предшествующее ей. Чтобы еще болѣе выкинуть въ разли-

чие способъ Поззи и Живописи, Лессингъ разбираетъ подробно Филокшета и видитъ въ немъ сильное изображеніе спрадающаго чловѣка съ героемъ. Эпизодически сравниваетъ онъ Филокшета съ гладіаторомъ и отсюда выводитъ различіе псапра онъ арены. Филокшетъ долженъ и можетъ кричать: гладіаторъ—нѣтъ. Театръ возбуждаетъ состраданіе, чловѣческое чувство; арена, напротивъ, унищожаетъ его. Гладіаторскія зрѣлища были одною изъ важныхъ причинъ, почему у Римлянъ не было псапра. Но Филокшетъ, хотя внушалъ состраданіе, однако не могъ размягчить, развѣжить сердца: ибо въ немъ жалобы чловѣка, а дѣйствія героя.

Излагая афористически, хотя всегда вѣрный главный зааъ сочиненія, Лессингъ приводитъ доказательство тому, что художники работали группу Лаокоона послѣ Виргилія, а не Виргилій списывалъ съ ихъ группы. При этомъ много находились превосходныхъ частныхъ замѣчаній, изъ копорыхъ яснѣе сплываются общія начала искусства: на пр. о томъ, почему нѣтъ одежды на Лаокоонѣ и повязки жреца на чело его, тогда какъ по сану сего лица и во времени, въ которое совершилось событіе, ему слѣдовало имѣть одежду. Если бы художникъ обомлѣлъ въ этомъ случаѣ прребованія приличія, то онъ пожертвовалъ бы красотаи искусства: идея спраданій физическихъ, выраженная въ обнаженномъ тѣлѣ Лаокоона, не нашла бы формы; повязка закрыла бы чело, а на чело главное выраженіе. Не заставивъ кричать Лаокоона, художникъ принесть выраженіе въ жершву красоту; лишивъ его жреческихъ одеждъ, онъ пожертвовалъ ей же приличіемъ. Красота есть

ныснее назначеніе искусства. Нужда изобрѣла одежды: искусству чпо за дѣло до нужды?"

Опытѣвшись сначала нѣкопѣрыми эпизодами, Лессингъ попомъ сосредоточивается болѣе и болѣе въ главной задачѣ своего сочиненія. Онъ приводитъ мнѣнія Англичанъ, особливо Спенса, копорый у-тверждалъ, что правиломъ для живописи поэпической должна бытъ Живопись настоящая; что всякую картину поэпическую надобно перенести на по-ложно, для того чпобы испытать: хороша ли она (\*)? Лессингъ совершенно противъ этого мнѣнія. Для того, чпобы болѣе рѣзкими примѣрами предсавить различіе между Живописью и Поэзією, Лессингъ при-водитъ сочиненіе Келюса: *Tableaux tirés de l'Iliade*, гдѣ высавлены предметы для Живописца, выбран-ные изъ Иліады. Лессингъ нападаеъ и на Келюса за то, что онъ какъ Спенсъ, не нсигая различія Живописи отъ Поэзіи, пробнымъ камнемъ поэта по-лагаеъ годность его описаній для картинъ живо-писца. Изъ многихъ разспельныхъ примѣровъ, при-водимыхъ Лессингомъ изъ Гомера, я укажу на два оеобенно, изъ копорыхъ онъ выводигъ опредѣленіе границъ того и другаго искусства. Боги пирують на Олимпѣ: богатый предметъ для живописца! Но у Гомера вся картина объемлена чепырьми спиха-ми. Пандаръ спрываетъ изъ лука: здѣсь ничего, вѣтъ для живописца, а между тѣмъ Гомеръ умѣлъ извлечь отсюда одно изъ превосходнѣйшихъ описаній, уло-вивъ спихами всѣ минуы Пандарова дѣйсвія въ

---

(\*) У насъ также было это мнѣніе о повѣркѣ картинъ поэпиче-скихъ живописью, во время господства Французской школы.

спрогой последовательности. Описиода общее заключеніе: Поэзія представляетъ въ продолженіи времени; Живопись же дѣйствуетъ въ пространствѣ, и выбираетъ одну извѣстную минушу: потому предметы первой должны слѣдовать другъ за другомъ: это суть дѣйствія (Handlungen—Gegenstände nach einander); предметы Живописи напрошивъ должны находиться другъ воатъ другъ: это суть тѣла (Körper—Gegenstände neben einander). — Истину эпического общаго заключенія о предѣлахъ обихъ искусствъ Лессингъ доказываетъ множественномъ примѣровъ изъ Гомера, конюрь въ свои описанія превращаетъ въ описанія дѣйствій, совершающихся во времени, и самыя тѣла описываетъ дѣйствіями. Хочетъ ли Гомеръ изобразить намъ колесницу Юноны?—Геба собираетъ ее при нашихъ глазахъ; — одежду Агамемнона? Поэтъ заставилъ Агамемнона одѣваться передъ нами; — скипетръ его? — онъ расскажетъ его происхожденіе и всю исторію; корабль?—онъ нарисуетъ полную карину его прѣзда или оппльнїя, а въ прошивномъ случаѣ означитъ его однимъ краткимъ эпическомъ. Такъ описаніе всякаго предмета, въ пространствѣ существующаго, оживляется Поэтикомъ, будучи перенесено въ дѣйствіе, совершающееся во времени, — и это естественное: потому что при вычисленіи часпей и признаковъ вещи, мы шеряемся и не можемъ обнять цѣлаго. Рѣчь имѣетъ средства описывать предметы въ пространствѣ, но въ такомъ описаніи шеряется ея Поэзія:

«Ибо сопрѣбываемость тѣла приходитъ въ разногласіе съ последовательностію рѣчи, и при разрѣшеніи первой, во вторую, хотя цѣлое легче дѣлится на ча-



сти, но за то конечное совокупленіе частей въ цѣлое становится необыкновенно трудно и часто невозможно. — Последовательность времени есть область Поэзія; пространство — область Живописца.»

Щипъ Ахилла въ Гомеръ съ перваго раза какъ, будто противорѣчитъ этому заключенію, но нѣтъ. Гомеръ представилъ, какъ Ифесъ работаетъ сей щипъ и поспешенно влагаетъ въ него все картины жизни. Щипъ Энея у Виргилія, напротивъ, есть ошибка противъ правила, и потому Виргиліево описаніе утомительно скучно (\*). Изображеніе пѣлесной красоты Лессингъ предоставляетъ одной Живописи и приводитъ въ примѣръ Гомера, копорый никогда не вдается въ описаніе женскаго лица, и выводъ Елену, изображаетъ красоту ея дѣйствіемъ, копорое производитъ она на спарцевъ Трои. На Аріоста нападаетъ Лессингъ за описаніе лица Альпины: въ Поэтѣ видно вліяніе современныхъ живописцевъ Италіи.

Сочиненіе Лессинга оспалось недокончаннымъ. Онъ приготовилъ много матеріаловъ для впорой его части, — и въ заключительномъ опрывкѣ дополненія выражается у него афористическимъ результатомъ главная мысль всего труда, какъ видно изъ слѣдующихъ словъ:

---

(\*) Глубокомысленное правило Лессинга къ сожалѣнію забыто въ нашей современной Поэзіи, копорая ошлнчается такою особенною охотою вдаваться въ утомительныя описанія предметовъ, заключающихся въ пространствѣ. Лессингъ, еще въ то время, нападалъ на эту спрасъ къ описаніямъ, копорая теперь дошла до крайней степени.

«Я утверждаю, что только то можетъ быть назначеніемъ искусства, къ чему оно одно способно, а не то, что другія искусства могутъ исполнить также хорошо, если не лучше. Есть у Плутарха сравненіе, которое эту мысль очень хорошо объясняетъ. Кто, говоря о нѣмъ, хочетъ ключемъ рубить дерево, а попоромъ отворять двери, пошъ не сполько поршинатъ оба орудія, сколько лишаетъ себя пользы отъ ихъ употребленія.

«Судія искусства обязанъ имѣть въ виду не одну возможность, но и назначеніе искусства. Не все, что искусство можетъ, должно оно дѣлать. Только потому, что мы забыли это правило, наши искусства стали сложнѣе и пруднѣе, и за то потеряли въ дѣйствіи (\*).

Вотъ и первая и послѣдняя мысль Лессингова Лаокоона.

Излагая главное содержаніе, я не могъ объять многихъ прекрасныхъ эпизодическихъ мыслей, разсѣянныхъ по всему сочиненію, надъ коимъ, по выраженію Гердера, при Музы прудились: Муза Философіи, Поэзіи и Искусства вообще. Гердеръ свѣдѣтельствуетъ также, что Лессингъ имѣлъ намѣреніе проспереть подобный взглядъ и на прочія искусства, и опредѣлить ихъ границы между собою (\*\*). Должно сожалѣть вмѣстѣ съ нимъ, что

(\*) стран. 308.

(\*\*) Zerstreute Blätter. 2. m. стран. 415. Von einer Stelle Winkelmanns ging er aus, über Caylus, Spence, und weiter fort, jetzt nur einige Grenzen der Poesie und Malerey auszuzeichnen, mit der Zeit aber diesen Gang über die Grenzen anderer Künste zu vollenden. Er hat ihn nicht vollendet; und wer wirds an seiner Stelle? Laokoon steht wie ein philosophisches Kunstwerk da, das der Künstler mit Fleiss unvollführt gelassen, damit man sich erinnere, dass man ihn nicht mehr habe.

великій Кришикъ не исполнилъ эпюго намѣренія, потому что въ эпюмъ заключается главная задача частной теоріи искусствъ, до сихъ поръ остающаяся въ подробностяхъ своихъ неразрѣшенной.

Перейдемъ къ *Драматургіи*.

Въ 1767 году, открылся театръ въ Гамбургѣ. Лессингу предложено было руководствоваться критически исполненіе предпріянія. Съ эпюю цѣлью онъ началъ издавать свою *Драматургію*. Здѣсь представился ему удобнѣйшій случай объявить войну Французскому вкусу, который черезъ *Драму* господствовалъ во всей Европѣ и пушилъ корни даже и въ Германіи. Вольперъ, самовластвующий либерантурно изъ своего Фернейскаго замка, конечно не имѣлъ и понятія о томъ, что въ то же самое время, въ Гамбургѣ, существовалъ драматургъ, который издѣвался надъ его трагедіями, уничтожалъ славу Французскаго театра и готовилъ преобразование вкуса во всей Европѣ (\*). Разборами Семирамиды (\*\*), Заиръ (\*\*\*), Меровы (\*\*\*\*)

(\*) Любопытно прочесть собственныя слова Лессинга, по случаю разбора Корнелевой Родогуны. «По волѣ панъвышней судьбы, которую имѣютъ какъ сочиненія, такъ и люди, Родогуна Корнеля, болѣе славна дѣлать, почиталась какъ во Франціи, такъ и во всей Европѣ, величайшимъ образцовымъ произведеніемъ величайшаго трагическаго Поэта. Можемъ ли въковое изумленіе не имѣть никакого основанія? Гдѣ же у людей были глаза и чувства? Уже ли съ 1644 года по 1767, только Гамбургскому Драматургу предоставлено было замѣтить плъмъ въ солнцѣ и созвѣздіи известны на степень метеора?» 1-й ш. стран. 253.

(\*\*) 1-й ш. стран. 83—95.

(\*\*\*) 1-й ш. стран. 116—152.

(\*\*\*\*) 1-й ш. стран. 284—400.

Вольпера, исполненными многихъ глубокихъ замѣчаній о Драмѣ, и наконецъ остроумно-колкимъ и ѣдкимъ разборомъ Родогуны Корнеля (\*), Лессингъ далъ нѣсколько рѣшительныхъ сраженій драматическій Поэтамъ Франціи, и сильною сапирою преслѣдуя въ своихъ соотечественникахъ духъ галломаніи (\*\*), способствовалъ къ пробужденію въ нихъ національнаго духа. Онъ доказывалъ Вольперу, безъ его вѣдома, что подражанія его Шекспиру въ Семирамидѣ и Заирѣ суть только искаженія созданій Британскаго гения; что привидѣніе въ Семирамидѣ есть нелѣпость въ драматическомъ искусствѣ; что Оросманъ его есть каррикатура Ошелло. Грозно нападалъ Лессингъ на эпикейтъ Французскихъ трагедій и на соблюденіе условныхъ приличій (\*\*\*), которыя мѣшаютъ истинѣ и свободному развитію чувствъ естественныхъ. Особенно возмущалъ онъ противъ суеверности и шаттиславія Французскаго, въ которыхъ видѣлъ главную причину того, почему Французы выводятъ однѣ важныя лица въ трагедіяхъ (\*\*\*\*). Онъ преслѣдовалъ и театральные ихъ

(\*) I-й ш. стран. 229—255.

(\*\*) Т. I. стран. 144, 253, 254. Т. II. стран. 54, 55, 310.

(\*\*\*) Т. II. стран. 55. «Если пышность и эпикейтъ превращаютъ людей въ машины, то задача Поэта, изъ этихъ машинъ снова сдѣлать людей.» стран. 126. Также противъ бонтона и свѣтскихъ утонченностей.

(\*\*\*\*) Т. I. стран. 109. Это говоритъ Лессингъ по случаю мѣщанской трагедіи, которую защищаетъ, основываясь на томъ, что люди, близкіе намъ по состоянію, болѣе возбуждаютъ въ насъ участіе, нежели люди сословія высшаго. «Имена героев и Князей могутъ придавать блескъ и величіе драмѣ, но онѣ не содѣйствуютъ къ шрогательному. Не»

обычай, особенно обычай вызывать автора, послѣ новой Драмы (\*). Скромно сознаваясь въ помѣ, что Германцы не имѣютъ еще театра, Лессингъ торжественно объявлялъ, что и Французы не имѣютъ его — и главною виновницею тому сдѣлалъ суешность и гордость Французскую (\*\*).

счастія людей, обстоятельство которыхъ ближе къ нашимъ собственнымъ, должны естественнѣе глубже проникать намъ въ душу, — и если мы къ королямъ ощущаемъ со-спраданіе, то потому только, что они люди, а не потому что короли.... Государство есть понятіе слишкомъ оплеченное для нашихъ чувствованій.» — Отчужденіе Французъ отъ мѣщанской драмы приписываетъ Лессингъ ихъ народному тщеславію: «Нация слишкомъ суешна, влюблена въ тщла и другія наружныя преимущества; всѣ, даже до простодюдина, хотятъ водиться съ знаменитыми, а подобныхъ себѣ считаютъ почти за дурное общество.» Т. I. стран. 111.

(\*) Замѣчательны эти слова Лессинга: «Я не знаю, что страннѣе въ этихъ вызовахъ: дѣшское-ли любопытство публики, или суешная угодливость Поэта? Развѣ думаютъ, что Поэтъ смотритъ не какъ другіе люди? И какъ слабо должно быть впечатлѣніе, произведенное пѣсней, когда въ ту же самую минуту ничего такъ не желаютъ, какъ видѣть передъ собою фигуру мастера? Истинно-образцовое произведеніе, по моему мнѣнію, такъ наполняетъ насъ собою, что мы за нимъ забываемъ творца и видимъ въ немъ не произведеніе отдѣльнаго существа, а всеобщей природы. Язычники не потому ли поклонялись солнцу, что упоная въ его великолѣпіе, забывали подумать о его Создателѣ? Я думаю, что насмѣялая причина, почему мы такъ мало достовернаго знаемъ о лицѣ и обстоятельствахъ жизни Гомера, есть превосходство его произведеній. Когда, изумленные, мы стоимъ передъ широкимъ и шумнымъ потокомъ, придетъ ли намъ въ мысль его испочиникъ въ горахъ?» — Это замѣчательное мѣсто объясняетъ намъ художественное чувство Нѣмцевъ и причину того, почему они въ театрѣ не вызываютъ Автора.

(\*\*) Т. II. стран. 218.

Лессингъ полагалъ, что всѣхъ болѣе вреда Французскому театру нанесъ Корнель своею теоріею Драмы, копорая, будучи принята всею націею за оракулъ, могла произвести только одно голое, водяное, непрагматическое вѣщество. Теорія Корнеля была, по мнѣнію Лессинга, искаженіемъ Аристотелева ученія, которое Французскій Трагикъ криво переполковалъ, стремясь въ немъ найти умѣренные и благопріятныя толкованія (*quelque modération, quelque favorable interprétation, pour n'être pas obligé de condamner beaucoup de poèmes que nous avons vu réussir sur nos théâtres*) (\*). Лессингъ въ подробности указываетъ на всѣ измѣненія, сдѣланныя Корнелемъ въ теоріи Аристотеля (\*\*).

Самъ Л. не думалъ въ своей Драматургіи изложить полную теорію Драмы. Разбирая вопросъ о сличеніи всеобщаго съ частнымъ въ характерахъ Трагедіи, онъ опровергается опъ окончательнаго отвѣта на оный и говоритъ:

«Я припоминаю здѣсь моимъ читателямъ, что эти листы не назначены къ тому, чтобы представить полную драматическую систему. Поэтому я не обязанъ разрѣшать всѣхъ трудностей, которыя предлагаю. Мои мысли могутъ быть и не связаны между собою, могутъ казаться и противорѣчащими другъ другу: лишь бы только онѣ были мыслями, и возбуждали мысли въ другихъ. Здѣсь я имѣю въ виду разсѣять только *Fermenta cognitionis*.»

---

(\*) Т. II. стран. 220.

(\*\*) Тамъ же, стран. 221—236.

Основаніемъ для теоріи Лессинга служить Аристотель, передъ копорымъ онъ благоговѣнно преклоняетъ колѣна, какъ передъ создателемъ теоріи Драмы.

«Правила Аристотеля, говоритъ онъ, расчипаны всѣ на самое высшее дѣйствіе Трагедіи (\*).»—«Если мнѣ не чуждо существо драматическаго искусства, то въ эпозъ убѣждаюсь я только тѣмъ, что признаю его совершенно такъ, какъ Аристотель, извлекій оное изъ безчисленныхъ образцовъ Греческой сцены.... Нисколько не колеблюсь признаться (еслибы даже въ эпѣ просвѣщенные времена и подвергли меня за то осмѣянію), что я считаю Пидипку Аристотеля такимъ же совершеннымъ произведеніемъ, какъ элементъ Евклидовъ. Основанія Греческаго теоретика также истинны и вѣрны, только не также легко понятны, какъ книга Геометра, и потому болѣе подвержены кривому толкованію. Особенно во всемъ, что касается до Трагедіи, я берусь несомнѣнно доказать, что она не можетъ описуишь на шагъ опъ Аристотелевой мѣрки, не удалясь съ тѣмъ вмѣстѣ опъ своего совершенства (\*\*).

Принявъ такимъ образомъ теорію Аристотеля за основаніе, Лессингъ объяснилъ въ немъ многія мѣста съ точки зрѣнія, совершенно новой, и въ эпозъ отношеніи ни одинъ изъ Нѣмцевъ не оказалъ сполько услугъ Аристотелеву ученію, какъ Лессингъ: ибо онъ освободилъ его опъ ложныхъ западныхъ толкованій и поставилъ въ насшоащемъ свѣтѣ. Сюда же относяпся многія мѣста изъ Драматургіи, какъ

---

(\*) Т. II. стран. 220.

(\*\*) Тамъ же, стран. 312 и 313.

на пр. объ отношеніи Поэзіи къ Исторіи (\*), о прагматическихъ происшествіяхъ, и о спихіяхъ, образующихъ прагматическое дѣйствіе (\*\*), объясненіе страха и состраданія, на коихъ основана теорія трагедіи по ученію Аристотеля, выводъ опскуда драматической разговорной формы, и опредѣленіе того, что Ар. разумѣлъ подъ очищеніемъ страстей (\*\*\*), объясненіе мѣста въ Пѣсникѣ касательно отношенія историка къ Поэту и характеровъ Трагедіи и Комедіи (\*\*\*\*). Лессингъ, какъ Германскій эклектикъ, приводитъ иногда мнѣнія и новыхъ теоретиковъ, изъ Французовъ Дидероша (\*\*\*\*\*), изъ Англичанъ особенно Гурда (\*\*\*\*\*), но рѣдко съ ними во всемъ соглашающагося. — Всюду, гдѣ Лессингъ самъ опъ себя вдающагося въ разрѣшеніе вопросовъ, касающихся драматическаго искусства, въ немъ видно поже направленіе, какое мы видѣли въ Лаокоонтѣ, а именно опредѣлившія границы между Драмою и другими родами Поэзіи. Такъ на пр. съ самаго начала, въ разборъ Олинды и Софоніи, Лессингъ, рассуждая о томъ, что все въ Драмѣ должно исходить изъ

(\*) Т. I. стр. 148—150.

(\*\*) Тамъ же, 292—309: *περιπετεία* (перемѣна счастья), *ἀναγνώρισις* (узнаніе) и *ῥάσος* (страсть).

(\*\*\*) Т. II. стр. 172—202.

(\*\*\*\*) Т. II. 276—296. Хорошо бы было сопоставить изъ всѣхъ этихъ мѣстъ совокупное толкованіе Лессинга къ Аристотелю.

(\*\*\*\*\* Тамъ же, стр. 263.

(\*\*\*\*\* Тамъ же, стр. 297—321. Лессингъ болѣе всего соглашающагося съ Гурдомъ. Замѣчательны всѣ мѣста, приводимыя имъ изъ Гурла, въ которомъ видны глубокомысленный теоретикъ.



естественныхъ причинъ, что чудесныхъ и внезапныхъ переменъ въ дѣйствующихъ лицахъ мы не допускаемъ, явно мѣшавшъ пѣтъ на существенное оплчїе Эпоса опъ Драмы. Разбирая пїесу, передманную изъ Новой Элоизы, онъ порицаетъ такую передѣлку, не находя въ романъ Руссо ничего драматическаго. Повсюду видно доброе его спремленїе: опредѣлитъ обласъ Драмы и границы. Хотя за полную теорїю оной Лессингъ не берется, но изъ рѣшенїя многихъ частныхъ драматическихъ вопросовъ, мы гораздо лучше постигаемъ духъ Драмы, нежели читая иную теорїю, выведенную изъ одного опвлеченнаго начала. Какъ превосходно, напримѣръ, рѣшаетъ онъ вопросъ о возможности привидѣнїя на сценѣ и говоритъ за Гамлета Шекспирова прошивъ Вольперовой Самирамиды! Какъ глубоко вникаетъ въ другой вопросъ о томъ: можетъ ли характеръ Хрисіянина быть драматическимъ? — Разрѣшенїе такихъ-то частныхъ вопросовъ болѣе ведетъ къ уразумѣнїю того, что есть Драма, нежели всѣ теоретическія опредѣленїя. Въ этомъ отношенїи, сочиненїе Лессинга беретъ большое преимущесво надъ сочиненїемъ Августа Шлегеля, не смотря на то, что сей послѣдній объявляетъ большое припазанїе на глубину своей теорїи и на способностъ восходить до идеи искусства, подразумѣвая подъ этимъ, что его Крипика выше Лессинговой (\*). Драматическій

---

(\*) 2-й Т. Vorlesungen über dramatische Kunst. томъ. 83. Seine scharfsinnig zergliedernde Kritik schwerlich möchte ausreichen, um sich zur Idee einer wahrhaft genialischen Kunstschopfung zu erschwingen.

Поэтъ и образующійся судія Поэзіи гораздо болѣе извлекутъ пользы изъ Драматургіи Лессинга, нежели изъ чтеній Августа Шлегеля.

На обоихъ путяхъ своего спремленія Лессингъ до-  
снигъ своей цѣли: произведенія Германской Липера-  
шуры эпо свидетельствуютъ. Положены были но-  
вые предѣлы между родами искусства и Поэзіи;  
господство Французскаго вкуса со временъ Драма-  
тургіи прекратилось въ Германіи, и ясныя понятія  
о Драмѣ олицетворились скоро въ произведеніяхъ  
Гёте и Шиллера.

#### ГЕРДЕРЪ.

Винкельманъ и Лессингъ пригласили явленіе Гер-  
дера (\*), который много воспользовался ихъ класси-  
ческими трудами и прибавилъ къ нимъ новые. Въ  
Германіи не пресѣкалось такимъ образомъ племя му-  
жей классическаго дѣйствованія, и скипетръ Крипики  
переходилъ изъ рукъ въ руки. Въ липерашурно-по-  
этическомъ развитіи сей страны особенно поража-  
ютъ насъ два явленія. Во первыхъ, видимъ мы, что  
крипическая сила въ мірѣ словесномъ болѣе и болѣе  
переходитъ въ производительную и наконецъ въ  
нее совершенно претворяется; во вторыхъ замеча-  
емъ, что горизонтъ Крипики и Поэзіи становится  
при явленіи каждаго новаго дѣйствователя обшир-  
нѣе и обширнѣе, и мало по малу обнимаетъ все въ-  
сѣ, все частіи міра и народы.

---

(\*) Гердеръ род. въ 1744—ум. въ 1803.

Первому явленію доказательство: Лессингъ, Гердеръ и Гёте, въ ихъ послѣдовательномъ развитіи, этъ при степеніи Германскаго генія, который бы-спро восходилъ отъ Крипики къ шворчеству. Въ Лессингъ береть верхъ элементъ крипическій надъ шворческимъ: если Лессингъ, особенно подъ конецъ своего поприща, и достигаетъ нѣкоторой степени шворчества, то тѣмъ онъ обязанъ, по его же собственному сознанію, Крипикъ. Гердеръ занимаетъ средину между Крипикомъ и Поэтомъ, уступая въ обоихъ случаяхъ пальму первенства и тому и другому. Элементъ крипическій является въ немъ, въ видѣ сильнаго, огромнаго, всеобъемлющаго чувства къ Поэзіи всѣхъ вѣковъ и народовъ, въ многообразныхъ ея родахъ и видахъ, и въ желаніи усвоить ее себѣ и Германіи: это чувство побуждаетъ въ немъ шворческую самодѣятельность, которая могла въ немъ выразиться только, какъ въ превосходномъ переводчикѣ. Наконецъ въ Гёте, элементъ шворческій торжествуетъ самобытно, но на всѣхъ своихъ произведеніяхъ носитъ классическій добрый оппечатокъ воспитанія крипического.

Второе явленіе Литературы Германской: болѣе и болѣе развивающуюся поэтическую универсальность, свидѣтельствуютъ также всѣ ея главные предшавители. Во всѣхъ Поэтахъ Германіи, съ самаго начала, уже проглядываетъ многосторонній эклекцизмъ, выключая можетъ быть одного Гюшседа, который слишкомъ исключительно подвергся Французскому вліянію, за что и понесъ горькое презрѣніе отъ всѣхъ своихъ соотечественниковъ. Прочіе Поэты и Литераторы Германіи XVIII и XIX

вка, болѣе или менѣе, соединяли въ себѣ изученіе разнородныхъ липературъ. Менцель, какъ мы видѣли, распределяя писателей своего опечесства по вліянію другихъ націй, часто весьма запрудняется и какъ будто самъ себѣ прошиворѣчишь, относя одного и того же Поэта къ двумъ различнымъ маніямъ. Универсальный эклекцизмъ, въ самомъ началѣ, былъ главною господствующею черпою Германской Липературы во всѣхъ ея дѣйствовашеляхъ, а въ главныхъ предсшавишеляхъ онъ достигъ высшей степени развитія.

Винкельманъ, какъ я сказалъ, предсшавилъ первый примѣръ Германскаго самоопроверженія: онъ чувсшвомъ и мыслію жилъ въ древнемъ мірѣ; его второе опечесство была Италія и вторая родина залы Ватикана, — и какъ посковалъ онъ по эпоѣ новой опичизнѣ, когда возвратился въ первую, въ Германію, и увидѣлъ ея гошическую наружностъ! Лессингъ, не менѣе Винкельмана, былъ способенъ понимать и чувсшвовашъ древнее искусство; кромѣ того онъ обнималъ и новое, хошя изучилъ его не съ такою подробностію. Онъ могъ уже совѣсшпить въ душѣ своей впечатлѣнія Софокла и Шекспира. Но при этомъ Лессингъ умѣлъ спасти свою національностъ: крипическій духъ его, спрого раздѣлявшій всѣ частностіи, содѣйствовашъ ему въ этомъ. Не смотря на то, что онъ защищашъ Аристотеля, формы и духъ его драматической Поэзіи были національны. Лессингъ, первый, соединилъ въ себѣ универсальный эклекцизмъ съ Германскимъ началомъ; но спихія древняя въ его вещесшвенномъ запасѣ, въ его знаніяхъ, изобиловала надъ новою.

Гердеръ, наконецъ, представляе уже высшую степень универсальнаго эклектизма въ Поэзіи, но являющагося въ сознаніи Философа и въ чувствѣ чловѣка, а не въ силѣ шворческой: ибо послѣдняя, крайняя ступень его, предоспавлена была Гёте.

Гердеръ былъ, болѣе нежели Германецъ: ибо въ немъ Германецъ возвелъ свою національность на высшую степень чловѣчества, съ копорой онъ могъ сочувствовать всѣмъ народамъ жившимъ и живущимъ и оповсюду собирать все чловѣческое. Къ чести Германіи должно сказать, что только въ эпоху спранъ многосторонней, безпристрастной, мыслию своею обращенной ко всѣмъ народамъ, могло воспитаться это всемірное, всечловѣческое, всеобъемлющее чувство, которое олицетворилось въ первомъ гуманистѣ Германіи и Европы — Гердерѣ. Современныя Нѣмецкія крипики говорятъ о немъ, что онъ смотрѣлъ на все чловѣчество, какъ на огромную арфу Великаго Художника; каждый народъ казался ему налаженною струною сей исполинской арфы, и Гердеръ обнималъ всемірную гармонию ея разнообразныхъ звуковъ.

Навсегда великою и безсмертною останеца мысль его Философіи Испоріи: собрать многоразличныя черты народовъ, чтобы соспавить изъ нихъ общую физиогномію чловѣчества. Эта мысль, разумеется, не могла быть исполнена и долго не будетъ: ибо исполненіе оной есть дѣло всѣхъ людей: но вся книга Гердера есть, намѣкъ на эту мысль, намѣкъ, который должно называть заслугою передъ чловѣчествомъ. Чего Гердеръ не могъ сдѣлать по всѣмъ опрасламъ дѣятельности у всѣхъ народовъ, то онъ началъ самъ исполнять покрайней

мѣръ въ отношеніи къ Поэзіи: не по тому ли, что какъ сему искусству суждено было предшествовать во всемъ образованіи человѣческому, такъ суждено же ему начашъ и по соединеніе всѣхъ народовъ, во имя человѣчества, которое приведетъ ихъ къ высшему, неразрывному союзу, имѣющему окончательно совершиться опъ Религіи?

Производительное и критическое стремленіе Гердера выражало мысль главной его книги. Гердеръ обнималъ Воспокъ, міръ Греческо-Римскій и ново-Европейскій во всѣхъ народахъ. Его неиспощимые переводы или критическія снашъ свидѣтельству ютъ сію универсальность. Здѣсь находимъ изученіе Еврейской Поэзіи, Санскритской, Кишайской и Персидско-Арабской, переводы изъ Пиндара, Греческой Аншологіи, Одъ и Эписполъ Горациа, Саширъ Персіа, Басень Федра. Гердеръ, первый, познакомилъ Нѣмцевъ съ Оссіаномъ и Испанскимъ Цидомъ. Мы должны сожалѣть, что опъ него не оспалось намъ еще ббольшаго числа переводовъ, потому что если Германія и изобиловала множеснвомъ вѣрныхъ и шочныхъ переводчиковъ слово въ слово, то рѣдкій изъ нихъ владѣлъ такимъ шеплымъ поэтическимъ чувствомъ при изученіи Поэзіи другаго народа, какъ Гердеръ.

Особенно выразилась поэтическая универсальность Гердера въ Лирической Поэзіи, какъ Поэзіи чувства, къ которой онъ, по своему характеру, имѣлъ преимущественное призваніе. Онъ-то собралъ эшъ *Голоса народовъ* (*Stimmen der Völker*) (\*), въ которыхъ

---

(\*) 1773.

откликнулись ему пѣсни изъ Индіи, Персіи, Аравіи, Скандинавіи, Шотландіи, Англіи, Испаніи, изъ Финнскаго и наконецъ нашего Славянскаго міра, копорый также не укрылся отъ Германскаго гуманизма, все обнимающаго своимъ чувствомъ.

Гердеръ оставилъ много сочиненій въ теоретическомъ и критическомъ отношеніяхъ; но ни въ одномъ изъ нихъ не выразилъ полного своего стремленія, какъ Лессингъ въ Лаокоонъ и Драматургіи. Занимая непостоянное мѣсто между Поэтомъ и Критикомъ, онъ какъ будто не могъ собраться во едино и предаться глубокому философскому изслѣдованію. Даже когда онъ и хотѣлъ предаваться сему послѣднему, то безпрерывно отвлекался отъ него поэтическимъ чувствомъ, и начавши говорить какъ Философъ, кончалъ какъ Поэтъ вдохновенною импровизаціей. Въ сочиненіи своемъ о Шекспирѣ, Гердеръ, въ минушу добродушнаго сознанія, самъ себя называетъ Рhapsodистомъ (\*) и такимъ названіемъ онъ выразилъ совершенно весь свой характеръ какъ Критика. Это вдохновенный Платоновъ Юнъ, но Юнъ не одного Гомера, а Поэзіи всего человѣчества.

Гердеръ, какъ Лессингъ, оставилъ много матеріаловъ для Эстетики вообще, для Теоріи и Исторіи Поэзіи; (\*\*) но равно какъ и Лессингъ, не достигнулъ

(\*) Von Deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. Hamburg, 1773. Shakespear. Спран. 92. Man lasse mich als Ausleger und Rhapsodisten fortfahren.

(\*\*) Хорошо бы было извлечь изъ сочиненій Гердера мысли его о Поэзіи разныхъ народовъ, такъ какъ Дантъ сдѣлалъ это въ отношеніи къ мнѣніямъ его о древнемъ искусствѣ, и издалъ особымъ сочиненіемъ подъ заглавіемъ: Joh. Gottfrid von Her-

на созданіе полной теоріи. Еще рѣшительнѣе, чѣмъ его предшественникъ, Гердеръ враждовалъ проптивъ всѣхъ умозрительныхъ теорій изящнаго, которыя начинали уже при немъ появляться. Особенно же возспалъ онъ на Канпа и посвящилъ цѣлое сочиненіе, подъ заглавіемъ: *Kalligone*, въ шрехъ часпяхъ (\*), на опроверженіе всей теоріи изящнаго и искусствва, которую Канпъ изложилъ въ своей Криптикѣ Разсудка (*Kritik des Urtheilskraft*). Здѣсь разбираетъ Гердеръ подробно Канпово опредѣленіе изящнаго по категоріямъ, т. е. по качеству, количеству, отношенію и образности; (\*\*) — преслѣдуетъ немилосердо его формализмъ, и переводя все опредѣленіе на языкъ обыкновенный, просто находить въ немъ безсмыслицу. Онъ говоритъ, что чувство безъ предмета и слѣд. понятія о предметѣ бытъ не можетъ въ природѣ человѣческой; что не возбуждающее въ насъ участія (интереса) не можетъ намъ нравиться; что находить прекраснымъ то, что нравится вообще, значитъ приковывать эстетическое сужденіе

---

ders Ansichten des klassischen Alterthums. Nach dessen Ideen geordnete Auszüge aus seinen Schriften mit Zusätzen aus dessen Munde, Erläuterungen, Anmerkungen und einem Register, von Danz. 2 тома. Лейпцигъ. 1805. Одинъ современный Нѣмецкій Криптикъ думаетъ, что соединивши Гердеровы сочиненія о Поэзіи разныхъ народовъ, можно было составить Исторію Поэзіи лучшую по возрѣнію, нежели Исторія Словесности Фр. Шлегеля.

(\*) *Kalligone*, von Herder. 3 Theile. Leipzig. 1800.

(\*\*) Припоминаю здѣсь опредѣленіе изящнаго по Канпу: «Прекрасно то, что нравится безъ всякаго интереса, безъ понятія, вообще, цѣлесообразно, но безъ предшавленія цѣли, и необходимо.»



къ мнѣнію большинства и сѣдъ толпы, а потому значить унижать его. Такъ Гердеръ переводить въ техническихъ термины Кантовой Философіи на обыкновенное значеніе, и во всѣхъ находить безсмысліе и злоупотребленіе словъ. Нравственный гуманизмъ преслѣдовалъ еще Кёнигсбергскаго Философа за то, что онъ отдѣлялъ доброе отъ изящнаго и утверждалъ, что наслажденіе добрымъ не изящно (\*). Разобравши подробно Кантово опредѣленіе красоты, Гердеръ восклицаетъ:

«Какъ могла явиться въ міръ подобная Философія, исполненная пустыхъ предположеній? Какъ произошла она? Ничто не можетъ быть яснѣе. Содержаніе и порядокъ критическихъ произведеній даютъ намъ знать объ этомъ.

«Критики *чистаго и практическаго ума* были написаны. По ихъ системѣ, для чувствъ не осталось никакихъ предметовъ, кромѣ ошвлеченныхъ созерцаній пространства и времени («трансцендентальная Эстетика»); для разума ничего болѣе какъ пустые отдѣлы категорій, сами въ себѣ не имѣющіе значенія, но составляющіе форму человеческого разума («трансцендентальная Аналитика»); наконецъ, на долю ума, который вовсе пребывалъ безъ закона, остались только «парадогизмы, Тетрика и Антистетика, и выдуманный идеалъ», которые всѣ самихъ себя уничтожаютъ (\*\*). Такимъ образомъ открылась великая пустота, въ которой всѣ формы понятій, идей и даже идеала, должны были на вѣки обозначиться.

(\*) См. прим. на стр. 228.

(\*\*) Гердеръ смѣшалъ надъ терминологіею Канта.

«Но Философъ чувствовалъ *радость* и *горе*: куда же дѣваться съ ними? Къ области понятій онъ не принадлежали; ни съ какимъ изъ числѣнныхъ фантазмовъ Философа они не имѣли ничего общаго и не могли, копия бы въ самой вѣчности, найсти съ ними связь. «Криптически-трансцендентальный разумъ» имѣетъ совершенно инныя занятія: ему недосугъ замѣчать пріятность или неприятность чувственныхъ предметовъ; онъ не доходитъ ни до какого чувства; и никакое чувство не достигаетъ его; вѣчно печалится онъ свои формы на ничемъ, на пространствѣ и времени. «Криптически-трансцендентальный умъ» имѣетъ также другое назначеніе: ему некогда располагать наблюденія разума; какъ ловчій Орионъ, онъ преслѣдуетъ *Все*, за предѣлами міра. Куда же дѣваться съ *горемъ* и *радостью*? Философа касаются онъ только въ той степени, какъ онъ объ нихъ разсуждаетъ; по этому, чувствованіе можно поставити на мѣсто сужденія. И такъ да будетъ: 1) Чувствованіе и сужденіе одно и то же. 2) Но сужденія вкуса о прекрасномъ должны быть безъ всякихъ понятій. 3) Эстетическія сужденія вкуса касаются формъ, а не предметовъ. 4) Цѣлесообразное въ сужденіяхъ вкуса являющіяся безъ предпавленія цѣли. 5) Сужденіе вкуса совершенно независимо отъ понятія совершенства....»

Здѣсь Гердеръ вычисляваетъ всѣ Кантовы *постулаты*, или положенія касающіяся Эстетики, и заключаетъ:

«Не нужно доказывать, что эта пустая, сухая, пагубная теорія, эта Криптика безъ всякой Криптики, никогда не явилась бы, если бы въ Авторъ было хотя нѣкоторое степенное изученіе прекраснаго, какъ въ предметахъ, такъ и въ ощущеніяхъ.»

Во второй части Канлигоны, разбирая раздѣленіе искусствъ по Канту и опредѣленіе cadaго изъ

ннѣ въ частности, Гердеръ доказываетъ, что Философъ не имѣлъ ни объ одномъ изъ нихъ понятія.

Замѣчательная борьба Гердера съ Кантомъ, есть борьба эмпирика съ умозрителемъ, борьба самобытнаго начала Науки съ Философіею, которая все хочетъ подчинить себѣ, часто пренебрегая подробностями явленій.

Гердерова Каллигона не есть одно только полемическое сочиненіе: въ немъ находимся множество матеріаловъ для той эмпирической Эстетики, для Эстетики не одного искусства, но и природы, объ которой теперь мечтаютъ Критики Германии.

Изъ прочихъ сочиненій Гердера, относящихся къ нашему предмету, особенно замѣчательны: его Критическая Смѣсь (*Kritische Wälder*) (\*), и въ ней разборъ Лессингова Лаокоона, гдѣ Гердеръ защищаетъ голическія пѣсни Бардовъ и нравы варваровъ съвера противъ Грекоманіи Лессинга; сочиненіе о Гомерѣ и Эпосѣ (\*\*), гдѣ много прекрасныхъ замѣтокъ на теорію первоначальнаго райсодическаго Эпоса; теорія Лирической Поэзіи (\*\*\*), полнѣйшее изъ теоретическихъ сочиненій Гердера, содержащее много мыслей, позднѣе вошедшихъ въ Нѣмецкія Эстетиче-

(\*) Такъ переводить Гердеръ Латинское: *Sylvae*.

(\*\*) Herder's Sämmtliche Werke. 1830. T. 10. Homer ein Günstling der Zeit—Homer und das Epos.—T. 18. Epopöe.

(\*\*\*) T. 90. Die Lyra. Von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst. Такъ опредѣляетъ Гердеръ Лирику: der vollendete Ausdruck der Empfindung oder Anschauung im höchsten Wohlklange der Sprache.

ки, — и наконецъ сочиненіе о Шекспирѣ (\*), въ которомъ Гердеръ прекрасно объяснилъ оплечіе его драмы опъ драмы Софокла и указалъ необходимость происхожденія шой и другой изъ пошребностей жизни, и равныя права на классическое мѣсто въ Теоріи Поэзіи.

### Шиллеръ.

Опъ Гердера мы могли бы прямо перейти къ Гёте, главному предшавищелю универсальности поэтической въ творчествѣ, такъ какъ Гердеръ былъ предшавищелемъ оной въ Кришникѣ. Но мы должны еще сказать о Шиллерѣ, и это здѣсь будетъ совершенно у мѣста, потому что Шиллерово направленіе, образуя противоположность съ направленіемъ Гёте, нѣмъ ярче вышавищитъ намъ характеръ сего послѣдняго.

Шиллеръ, своимъ поэтическимъ поприщемъ, представляетъ намъ замѣчательный примѣръ шого, какъ въ Германіи, Геній самый необузданный, съ врожденнымъ чувствомъ независимости и опшущенія правилъ, мало по малу покоряется теоріи, даже дѣлается ея жертвою и образуется наконецъ клас-

---

(\*) Art und Kunst. 1773. «О Аристотель! восклицаетъ Гердеръ, — если бы ты явился, ты коммерцировалъ бы новаго Софокла! ты сочинилъ бы для него особую теорію, которой и теперь до сихъ поръ не создали ево соотечественники, Гомъ и Гурдъ, Поле и Джонсоны!» стран. 92. Въ опомъ же пламенномъ панегирикѣ Шекспиру, Гердеръ восхваляетъ и пропнзъ Французской Трагедіи, которую называетъ куклою Греческаго театра.

стическимъ художникомъ. Въ драматическія піесы Шиллера свидѣтельствуютъ эту постепенность обузданія таланта бурнаго, какъ замѣтилъ еще Августъ Шлегель въ своихъ чтеніяхъ (\*). Гёте и Шиллеръ, оба, начали свое поэтическое поприще смѣлыми замыслами: силою одного генія и вдохновеніемъ иворческимъ создавъ Германскую Поэзію, подъ вѣпорытъ нашпемъ генія Англіи—Шекспира. Замыселъ Гёте явился прежде: онъ былъ драматическій эскизъ: Гётъ фонъ Бермхингенъ. Шиллеръ предпринималъ позже въ своихъ Разбѣйникахъ. Но въ Гёте и прежде замѣтна уже была какая-то воздержность, можетъ быть заключавшаяся въ природномъ его темпераментѣ. Въ Шиллеръ же, свобода таланта явилась во всей ея дикости.

Начавши одинаково смѣло, оба Поэта Германіи оширились попомъ, успунивъ духу націи, копорая уже была восшпана критическими трудами Винкельмана, Лессинга и Гердера. Оба вспунки въ нѣколу; но здѣсь разошлись они по двумъ разнымъ путямъ, копорые раздыляли Германію и копорые нами уже пройдены въ нашемъ изслѣдованіи. Эти два пути, какъ мы уже знаемъ, были: умозришельный, путь Философін, и эмпирический, путь Критики и изученія самыхъ произведеній искусства. Шиллеръ предпочелъ первый и прошелъ черезъ нѣколу Философовъ, избравши путеводинелетъ Канта. Гёте вышелъ изъ школы чисто-эмпирической. Первый хотѣлъ оитъ идея дойти до формы, оитъ

(\*) Т. 3. стран. 408.

теоріи до практики; вторій схвапився прямо за форму, за опытъ, изучалъ явленія и производилъ по нимъ. Подъ конецъ, оба великіе Поэты Германіи встрѣтились, сошлись, и поняли другъ друга, но Шиллеръ выпереть горькую, внутреннюю борьбу съ самимъ собою; въ немъ недоспало силы, и онъ не довершилъ своего поприща, какъ довершилъ его Гёте. Теперь ясно оправдывается мое намѣреніе, почему, изслѣдовать путь философскій и критическій въ Германской Теоріи Поэзіи, въ заключеніе, я восплаваю Шиллера и Гёте: перваго какъ воспитанника Философіи, втораго какъ воспитанника Критики Германской.

Въ исторіи драматическихъ произведеній Шиллера и въ его письмахъ находимъ мы эту поучительную повѣсть внутренней борьбы Поэта съ Теоретикомъ. Первые его произведенія носили дикую печать необузданности: *Разбойники*, *Коварство и Любовь*, и *Фіэско*. *Донъ Карлосъ* служилъ переходомъ къ силію болѣе правильному и воздержному, за чѣмъ послѣдовалъ долгій перерывъ въ драматической дѣятельности Шиллера. Онъ изучалъ прилежно древнихъ и предался Исторіи и Философіи. Особенно, *Критика Разсудка*, изданная Кантомъ, привлекла его вниманіе. Положенія Кантовы Шиллеръ началъ примѣнять къ искусству. Въ это время прочелъ онъ и Пѣшику Аристотеля, и нашелъ, что она не описываетъ гелій какъ онъ думалъ, а напрошивъ укрѣпила его (\*). Тогда же

(\*) Schiller's sämmtliche Werke. T. I. 1837. Nachrichten von Schiller's Leben. стр. 34.

завислалъ онъ *Валленштейна*, произведеііе, надъ копорымъ прудился нѣсколько лѣтъ и во время созданія коего произошелъ въ Шиллеръ внупренній переворотъ. Письма его, относяціяся къ этому времени, особенно занимательны. Вотъ что онъ говоритъ въ одномъ изъ нихъ, писанномъ тогда, какъ онъ началъ прудиться надъ *Валленштейномъ*.

«Только въ искусствѣ чувствую я мои силы; въ теоріи же я вѣчно мучусь съ началами: здѣсь я просто дилеттантъ. Но для пользы исполненія я охотно философствую и надъ теоріею. Крещика должна теперь сама вознаградишь меня за шотъ вредъ, копорый она мнѣ причинила. А въ самомъ дѣлѣ, она повредила мнѣ много, ибо ужъ въ печеніи нѣсколькихъ лѣтъ я не нахожу въ себѣ шой смѣлости, шого живаго жара, копорые во мнѣ были прежде, нежели зналъ я какое нибудь правило. Я теперь вижу самъ себя, кода творю и созидано; я разсматриваю изру своего одушевленія, и воображительная сила дѣйствуетъ во мнѣ уже не такъ свободно съ тѣхъ поръ, какъ узнала, что при ней есть свидѣтели. Но, если дойду до шого, что воздержности художественная перейдетъ въ мою природу, и будетъ какъ воспитаніе въ человѣкѣ благососпитанномъ, тогда фантазія моя возвратишь свою прежнюю свободу и не наложишь себѣ никакихъ границъ кромѣ добровольныхъ (\*).»

Въ это время своей внупрешней борьбы, Шиллеръ познакомился съ Гёте. Любопытны выписки изъ его писемъ, въ копорыхъ онъ рассказываетъ объ этомъ знакомствѣ, равно и о перемѣнахъ, въ немъ самомъ происшедшихъ.

---

(\*) *Id.* *сирая.* 36 и 37.

«Много мы разсуждали съ Гёте объ искусствѣ и его теоріи, и сообщили другъ другу главные идеи, до которыхъ мы дошли по путямъ совершенно различнымъ. Между нашими мыслями встрѣтилось неожиданное согласіе, которое было тѣмъ занимательнѣе, что дѣйствительно произошло отъ точекъ зрѣнія совершенно противоположныхъ. Каждый изъ насъ могъ сообщить другому то, чего ему недоставало и въ замѣнъ получить отъ него. Съ того времени, разсѣяныя идеи приняли корень въ Гёте, и онъ чувствовалъ шеперь потребность примкнуть ко мнѣ, и вмѣстѣ со мною продолжая путь, который до сихъ поръ онъ совершалъ одинъ, безъ одобренія. Я радуюсь очень такому плодотворному для меня размѣну мыслей (\*).»

Изъ послѣднихъ словъ мы видимъ какъ будто большее вліяніе Шиллера на Гёте, въ началѣ ихъ знакомства: скоро замѣнимъ обратное. Когда въ 1796 году Шиллеръ принялся снова за прерваннаго Валленштейна, онъ писалъ:

«Я вижу, что я шеперь на весьма доброй дорогѣ, которую долженъ только продолжая, чтобы произвести что нибудь хорошее. Это уже много, и во всякомъ случаѣ гораздо болѣе, нежели сколько въ этомъ дѣлѣ я могъ предполагать о себѣ (\*\*).»

«Удивительно, какъ много реального приослѣдуетъ съ собою прибывающіе годы, какъ много во мнѣ, мало по малу, развили постоянное обхожденіе съ Гёте и изученіе древнихъ, которыхъ я началъ узнавать только послѣ Карлоса. Правда, что путь, теперь мною избранный, ведетъ меня въ область Гёте, и что мнѣ съ нимъ при-

(\*) Id. справ. 41.

(\*\*) Id. справ. 47.



детей помириться с вами; и то горю, что возлѣ него я потеряю. Но шакъ какъ у меня оспасенъ еще мое собственное, чего онъ никогда не достигнешь, то преимуществу его не повредишь мнѣ и моему произведению.... Въ мои бодрыя минушы я ласкаю себя надеждою, что насъ не подчиняшь другъ другу, но сопричтунъ къ одному высшему идеальному роду, какъ два различные вида (\*).»

«Все еще, несчастное произведеніе (Валленштейнъ) лежишь передо мною безъ конца. Ни одна изъ моихъ прежнихъ драмъ не имѣешь столько цѣли и формы, какъ Валленштейнъ, но я шеперь слишкомъ опредѣленно знаю, чего хочу и что я долженъ дѣлать, и пошому работа не можетъ быть мнѣ легка (\*\*).»

«Выключая два лица, къ которымъ приковываешь меня склонность (\*\*\*), всѣ прочія, а особенно главный характеръ я шрактиую съ одною чистою любовью художника, и общаю тебѣ, что они опъ шого не будутъ хуже. Но для такого чисто объективнаго дѣланія потребно мнѣ было и ешь обширное и шягосшное изученіе источниковъ: ибо я долженъ былъ извлечь дѣйствіе и характеры изъ ихъ времени, мѣстности и общей связи происшествій: это не столько было бы мнѣ нужно, если бы я могъ собственнымъ опытомъ ознакомиться съ людьми и дѣлами шакого рода. Въ источникахъ Истории я ищу ограниченія моимъ идеямъ, и увѣренъ, что историческое меня не унизишь или не лишитъ силы. Ижъ оживишься мои лица и дѣйствія; оду-

(\*) Справ. 48 и 49.

(\*\*) Справ. 49.

(\*\*\*) Вѣроятно, Максъ и Текла, въ которыхъ выражалась еще субъективная, лирическая сторона Шиллера.

пезишь же нтъ та сила, которую я и прежде обнаруживалъ и безъ которой я и не задумалъ бы такого предпріянія (\*).»

Долго еще и послѣ не кончался спрудъ Шиллера, и вопгъ какое сознаніе мы попомъ чипаемъ въ письмѣ его:

«Вы не должны удивляться, если я шеперь полагаю гораздо большее распоніе и большую прошивоположность между наукою и искусствомъ, нежели какъ это было шому за нѣсколько лѣтъ. Вся моя дѣшельность обрапилась шеперь прямо на исполненіе; ежедневно узнаю опышомъ, какъ *мало Поэтъ можетъ подвинуть себя въ исполненіи посредствомъ всеобщихъ чистыхъ понатій, и въ этомъ расположеніи духа я иногда до того становлюсь противникомъ Философіи*, что радъ бы опдашь все, что я сама и другіе знають изъ элементарной Эшешивы, за одно какое нибудъ эмпирическое преимущество, за одинъ мастерской пріемъ художника (\*\*).»

Валленштейнъ, начашый въ 1792 году, явился только въ 1799-мъ: нтакъ долго длилась внушрешняя борьба Шиллера, которой славы ярко видны на этомъ произведеніи, особенно для насъ замѣчательномъ. Но за то послѣдующія его драмы быспро являлись одна за другою: *Марія Стюартъ* (1800), *Дѣва Орлеанская* (1801), *Мессинская Невѣста* (1803) и *Вильгельмъ Тель* (1804), высшее произведеніе Шиллера по мнѣнію Гёте, гдѣ художникъ, прошедшій пушь очищенія, явился полнымъ власпелиномъ своего дѣла и доспигъ желанной объективности.

---

(\*) Стран. 51.

(\*\*) Стран. 56.

Но силы Шиллера не вынесли борьбы внутренней, и онъ скоро кончилъ жизнь свою (\*).

Бюграфія Шиллера какъ Поэта и галлерей писемъ, мною выпавленныхъ, есть самый поучительный примѣръ для молодого современнаго художника.

Все теоретическія сочиненія Шиллера относяща къ философскому періоду его жизни, съ котораго онъ началъ свое преобразование (1792—1796). (\*\*) Онъ самъ объявляетъ, что основаніемъ для его Философскихъ изслѣдованій объ искусствѣ служила система Канта (\*\*\*). Будучи вѣрнымъ ея последователемъ, Шиллеръ старался приложитъ ея начала къ теоріи искусства. Важнѣйшее сочиненіе его по этому предмету суть *Письма объ эстетическомъ воспитаніи*, гдѣ Шиллеръ хотѣлъ, кажется, соединитъ иѣческое ученіе Фихте съ эстетическимъ ученіемъ Канта. Основавшись на томъ, что прекрасное связуетъ въ чловѣкѣ два противоположныя состоянія: чувство и мышленіе, Шиллеръ заключилъ, что посредствомъ красоты чувственный чловѣкъ можетъ возвращаться къ мышленію, а духовный къ міру чувственному, и вывелъ отсюда, что эстетиче-

(\*) Шиллеръ род. въ 1759, умеръ въ 1805.

(\*\*) Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen (1792).—Ueber die Tragische Kunst (1792).—Ueber Anmuth und Würde (1795).—Ueber das Pathetische (1795).—Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen (1795).—Ueber naïve und sentimentalische Dichtung (1795).—Ueber das Erhabene (1796).

(\*\*\*) Въ письмахъ объ эстетическомъ воспитаніи онъ говоритъ: Zwar will ich Ihnen nicht verbergen, dass es grösstentheils Kantische Grundsätze sind, auf denen die nachfolgenden Behauptungen ruhen werden....

ческимъ восприимчивѣмъ, объемлющимъ всѣ духовныя силы человѣка, должно заключиться полное его образованіе. Въ заключеніе, Шиллеръ мечтаетъ о какомъ-то эстетическомъ государствѣ, которое для него есть идеалъ жизни человѣческой. Больше вѣдошворны для художника и крѣпника мысли Шиллера объ отношеніи Поэта къ вѣку (\*), въ которыхъ блистательно являлся нравственный характеръ сего Поэта воли по преимуществу, восприимчиваго въ

---

(\*) Этихъ мыслей не дая не выписавъ изъ сочиненія Шиллера, Т. 18. стран. 59. «Художникъ, коня и есть сынъ времени, но горе ему, если онъ будетъ въ то же время его питомцемъ или еще баловнемъ. Благотворное божество да оторветъ младенца въ время отъ груди матери, да воскормивъ его, молока лучшаго вѣка, и дастъ ему созрѣвъ водъ дальнимъ Греческимъ небомъ. Когда возмужаетъ онъ, тогда пуская возвратится, какъ чуждый ликъ, въ свое столѣтіе; но не съ тѣмъ чтобы обрадовать своимъ появленіемъ, а спрашивъ, какъ сынъ Агамемнона, съ цѣлѣмъ очищенія. Матеріалъ возьметъ онъ у настоящаго, но форму у благороднѣшаго времени, даже за его предѣлами, въ безусловно-неизмѣлимомъ единствѣ своего существа. Здѣсь, изъ чистаго зѣбра его демонической природы, бѣжитъ для него источникъ красоты, недостижимый порѣжъ поколѣній и вѣковъ, которые глубоко подъ нимъ клубятся мрачными водоворотами.» — Стран. 42 и 43. «Живи съ своимъ вѣкомъ, но не будь его созданиемъ; сошвори современникамъ то, въ чемъ они нуждаются, а не то, что хвалятъ.... Изгони прозябанъ, легкомысліе, грубость изъ ихъ удовольствій, — и ты непримѣнно изгонишь оные изъ поступковъ ихъ и мыслей. Какими бы ты ихъ напелъ ихъ, окружай ихъ формами благородными, великими, гениальными, ограждай со всѣхъ сторонъ символами превосходнаго до тѣхъ поръ, покажутся; призракъ праязидель существенности, искусство природу.» — Эти мѣста объясняютъ нравственное воззрѣніе Шиллера на искусство и его собственное художественное стремленіе. Не это ли разумать онъ подъ именемъ своей собственности, оплачивая себя еще Гѣтте?

знать отношеніи эстетическимъ ученимъ Фихте. Знаетъ же вопросъ объ отношеніи искусства къ нравственности прекрасно разрываетъ Шиллеръ въ своемъ разсужденіи *Объ основной причинѣ удовольствія въ трагическихъ предметахъ*. Здѣсь онъ доказываетъ, что свободное наслажденіе, производимое искусствомъ, основывается совершенно на нравственныхъ условіяхъ, что вся нравственная природа человека находится при этомъ въ дѣйствіи. Шиллеръ применяетъ сіе воззрѣніе къ Драмѣ. Въ разсужденіи своемъ о *наивной и сентиментальной Поэзіи*, онъ стремится опредѣлить различіе Поэзіи древней и новой, полагая характеръ первой въ наивномъ, а второй въ сентиментальномъ. Здѣсь разсѣяно много мыслей, разнѣе вошедшихъ въ Нѣмецкія теоріи (\*).

### ГѢТЕ.

Гѣте (\*\*), воспитанникъ школы критической, а не философской, содѣйствовалъ самъ къ тому, какъ мы видѣли, чтобы дать Шиллеру то объективное направленіе, котораго пворецъ Гѣте былъ первымъ предшавителемъ въ своемъ вѣкѣ. Онъ думалъ, что Философія вредила Поэзіи Шиллера, и сожалѣлъ о напрасныхъ его заботахъ опредѣлить Поэзію наивную отъ сентиментальной: это свидѣтельствуешь

---

(\*) На прим. мысль, что въ произведеніяхъ древнихъ господствуютъ формы, въ произведеніяхъ новыхъ идея.

(\*\*) Гѣте род. въ 1749 году, умеръ въ 1832.

нантъ Экерманъ въ своихъ Запискахъ (\*). У него же находимъ мы и складующее добродетельное сознание Гёте. «Мой вкусъ, говорилъ онъ, опланичалъ весь субъективнѣйшимъ направленіемъ и я находился совершенно одинокъ въ моемъ объективномъ стремленіи (\*\*).»

Такое стремленіе Гёте обозначилось въ пристальномъ изученіи произведеній природы и искусства. Вошъ почему онъ всегда былъ проницателенъ философическихъ теорій и рано, съ самой юности, какъ сознался онъ самъ, подвергся вліянію Винкельмана и Лессинга, давшихъ объективное направленіе наукъ искусства въ Германіи (\*\*\*). Въ немногихъ теоретическихъ и кри-

(\*) Gespräche mit Goethe, von Eckermann. T. I. стран. 88. «Я убежденъ, что философское направленіе Шиллера повредило его Поззіи: ибо имъ дошелъ онъ до того, что идею прославилъ выше природы, даже уничтожилъ сію последнюю.» — «Грустно вспомнить, какъ этого человека съ необыкновенными дарованіями мучили философскія изслѣдованія, ни на что ему не годныя. Гумбольдтъ показывалъ мнѣ письма, которыя Шиллеръ писалъ къ нему въ несчастное время спонихъ умозрѣній. Изъ нихъ видно, какъ онъ добровольно безпокоилъ себя тѣмъ, чтобы опдѣлить сентиментальную Поззію отъ навной. Но онъ не могъ для первой найти почвы, и это приводило его въ неописанное смущеніе. Какъ будто бы сентиментальная Поззія можетъ быть безъ какого нибудь навнаго основанія, изъ котораго она и вырастаетъ!»

(\*\*) Id. стран. 147.

(\*\*\*) Id. стран. 219. «Dass Lessing, Winckelmann und Kant älter waren als ich, und die beyden ersteren auf meine Jugend, der Letztere auf mein Alter wirkte, war für mich von grosser Bedeutung.» — Стран. 223. Мы говорили потомъ, рассказывающъ Экерманъ, объ теоретикахъ, которые силася оплеченными опредѣленіями выразить существо Поззіи и Поэта, и не могутъ придти къ аному результату. — «Что, пусть много опредѣлитъ сказать Гёте. Живое чувство состояній и способности ихъ выражаетъ образующъ поэта.»

интересный снанизая, повторая основатель Гёте относительно къ нашему предмету, видно, что любимую мыслью его теоріи была основная мысль Лессингова Лаокоона, разграниченіе искусствъ во всѣхъ родахъ его. Вотъ что говорилъ онъ въ своемъ Введеніи къ Пропілеямъ:

«Одинъ изъ главныхъ признаковъ упадка въ искусствѣ есть смѣшеніе различныхъ его родовъ.

«Искусства сами, равно и ихъ роды, родственны между собою; онѣ имѣютъ нѣкоторую склонность сближаться другъ съ другомъ и переплывая другъ во другъ; но въ томъ-то и состоятъ обязанность, заслуга и достоинство истиннаго художника, что онъ умѣетъ устранивъ отъ другихъ пошъ отдѣлъ искусства, въ которомъ самъ производитъ, основывая всякое искусство и родъ его на самомъ себѣ и какъ можно болѣе его изолировать.»

«Это правило относится какъ до общаго въ искусствѣ, такъ и до частныхъ видовъ его. Ваятель долженъ иначе думать и чувствовать нежели живописецъ, и разнымъ образомъ идти къ дѣлу, когда онъ хочетъ произвести полувыпуклое тѣло или круглое.... (\*)»

Вотъ еще замѣчательныя слова Гёте изъ его критики на книгу Зюльцера, (\*\*) свидѣтельствующія поже спремленіе:

«Мы удивляемся тому, что авторъ не послѣдовалъ ниши, которую провели Лессингъ и Гердеръ и которая опредѣляетъ границы и потребности каждаго искусства отдѣльно. Послѣ того какъ господа ковачи теорій (die Herren Theorienschmiede) перепрысали всѣ наблюденія надъ Поэзією, Живописью и Ваяніемъ, въ одномъ горш-

(\*) Goethe's Werke. 1850, T. 38. страл. 30 и 31.

(\*\*) T. 35. страл. 6 и 7.

къ, пора бы шенеръ было ономъ ихъ ошинуа вынуть и распрѣдѣлить для каждаго искусствена порознь; особливо же основаніа, принадлежащія Ваянію и Живописи. Но для сего потребна Психологія, кошорую сѣдущей еще изобрѣсти и для созданія кошорой, можешь быть, всякой годъ собираешься по камню опыта.»

Воптъ теоретическія мнѣнія Гёте, въ конхъ ярко обозначается направленіе криптической школы, его воспитавшей. Чего Гёте желалъ опъ Теоріи, чего онъ самъ исполнишь не могъ наукою, шо совершилъ на дѣлѣ: ибо во всѣхъ его произведеніяхъ роды и виды Поэзіи возвращаются къ ихъ первоначальному криптическому значенію даже до національной особенности, свойственной каждому изъ нихъ. Эмпирическаа Криптика и эклецизмъ Германскій, основанные Лессингомъ и доведенные Гердеромъ до универсальности, принесли свой окончательный плодъ въ швореніяхъ Гёте. То что въ Гердерѣ было однимъ только сознаніемъ Криптика и сочувствіемъ позна-переводчика, въ Гёте достигло шворчества и превратилось въ собственность Германской нации. Поэны всего міра, всѣхъ вѣковъ и спранъ, участвовали черезъ Германію въ воспитаніи Гёте, — и пошому галлерей его произведеній, вмѣщающихъ славу и гордость его опечесства, представляется Пантеонъ всемірной Поэзіи, кошорый возможенъ былъ только въ спранѣ эклецизма (\*).

---

(\*) Собственными слова Гёте изъ Записокъ Экермана: «Я многимъ обязанъ Грекамъ и Французамъ, многимъ Шекспиру, Сперну, Голдсмиту; но не въ этихъ однихъ источникахъ я черпалъ: было бы слишкомъ долго ихъ высчитывать.»



Участіе Гомера видно въ созданіи *Ахиллеиды*, *Германа* и *Доротей*; вліяніе Трагиковъ Греческихъ отразилось на *Ифигеніи въ Тавриді* и особенно на первой половинѣ *Елены*; Аристофанъ ожилъ въ *Птицѣхъ*; печать Шекспира означилась ярко на *Гёйц* и *Эгмонтъ*; Французская Трагедія воспіяла *Торквато Тассо* и *Евгенію* (*die natürliche Tochter*); мѣщанская Драма—явилась въ *Клавиго*, *Стелль* и *Великомъ-Кофть*; Арабско-Персидскій Воспокъ благоухаетъ въ *Диванъ*; Англійскій семейный Романъ далъ черпы *Вильгельму Мейстеру* и *Wahlverwandschaften*; Руссо внушилъ *Вертера* и *Dichtung und Wahrheit*. Фаустъ представилъ соединенное вліяніе Испанской и Англійской драмы, подъ особымъ напѣиомъ Германскаго духа въ содержаніи. *Елена*, междудѣйствіе къ Фаусту, совместила въ себѣ Поэзію древнюю и новую: эпическій Янусъ, слышый изъ древней Гречанки и женщины ново-европейской. Наконецъ въ Лирическихъ произведеніяхъ Гёте, еще болѣе нежели гдѣ нибудь, спекаются опголоски опъ Лиры всѣхъ народовъ: здѣсь оглашается величавая Ода Пиндара; здѣсь *Римскія Элегіи* опзываются звуками Овидія и Тибулла; здѣсь раздаются богатые риемою *Сонеты* Петрарки; *Газель* и *Кассида* плѣняютъ въ *Диванъ*; *Романъ* Французскій, *Баллада* Рыцарская, *Пѣсня* древне-Германская сливаютъ свои голоса;—между ними блещетъ своею формою ярко опшоченная, плащическая *Эпиграмма* Греціи, и заспавляетъ задуматься мыслящая *Поговорка* старой Германіи. Здѣсь каждый шипъ цѣль и невредимъ, и каждый обозначенъ своимъ особымъ художественнымъ характеромъ. На произведеніяхъ Гёте можно изучить всемірную ис-

пюрію Поэзіи. Таковъ былъ плодъ кривическаго эстетизма Германіи, когда онъ, созрѣвши, воспѣвалъ шворческій Геній Гёте.

Но спросяптъ насъ: для чего же воздвигнутъ сей изящный Пантеонъ всемірной Поэзіи? Имѣетъ ли онъ значеніе въ жизни? Къ чему ведутъ эштъ сокровища искусства? Мы отвѣчаемъ на сіи вопросы спихомъ самаго же Поэпа:

Ich singe, wie der Vogel singt,  
Der in den Zweigen wohnt.

Мы переводимъ сіи слова на языкъ современнаго Философа: «искусство имѣетъ цѣль само въ себѣ.» Въ Германіи Шеллингъ сказалъ эшо въ наукѣ: Гёте въ тоже время исполнилъ на дѣлѣ. Для него искусство образуентъ міръ высшій, нежели природа, имѣетъ свою самобышнюю истину и цѣль (\*).

---

(\*) Эту мысль о самостоятельной истинѣ въ искусствѣ Гёте развилъ очевидно въ своемъ маленькомъ разговорѣ между зрителемъ Театра и Адвокатомъ художника, который переведенъ мною по Русски и напечатанъ въ одной изъ книжекъ Московскаго Въспиника 1827 года: *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*. (Т. 38. стран. 145). Здѣсь онъ говоритъ: «Истинное въ искусствѣ совершенно отличнотъ истиннаго въ природѣ, и художникъ никакъ не долженъ спремиться къ тому, чтобы его произведеніе явилось произведеніемъ природы.»—«Совершенное произведеніе художественное, есть произведеніе чловѣческаго духа, и въ эшомъ смыслѣ также произведеніе природы.» — Во введеніи къ Пропилеиэ видна также самая мысль: «Истинный законодательный художникъ спремится къ истиннотъ искусства; чуждый закона, слѣдующій слѣпому влеченію, спремится напропизъ къ естественной дѣятельности; пералый возводитъ искусство на высшую степень, вторый низводитъ его на низшую.»

Вопросы, нами предложенные, раздаются теперь и въ Германіи, которая опгь міра идеальнаго науки и искусствва хочеть обратиться къ жизни, къ міру практическому. Отсюда намъ можеть объясниться негодование партіи прошивниковъ Гёте, копорыхъ главный представитель естъ Менцель, первый криптикъ современной Германіи. Въ своей Филиппикъ прошивъ Гёте, гдѣ онъ унизилъ его на степенъ паланша и лишилъ всѣхъ почестей, Менцель въ одномъ мѣспѣ самъ добродушно высказалъ побудительную причину его гоненія, приведа знакомое намъ мѣспо изъ Платона, въ копоромъ Философъ Греціи преслѣдуеть перваго Поэша—ея воспишателя. Отношенія Гёте къ Германіи весьма сходны съ отношеніями Гомера къ Греціи. — Искусство въ Германіи возведено ея великимъ Геніемъ на высшую степенъ независимости опгь жизни—и воздвигнушо не на почвѣ Германской, а надъ нею, какъ облачный міръ, чуждый земнаго. Эпопгь міръ увлекаеть въ мечту идеальнаго Германца и при созерцаніи красоты заспавляетъ его забыванъ о жизни. Менцелю досадно, что всемогущій Геній Германіи, владѣвшій умами, не сдѣлалъ изъ Поэзіи орудіе какой нибудь политической мысли; что его именемъ начался *періодъ искусства* (Kunstperiode), а не новый періодъ жизни для Германцевъ. Но Менцель, обвиняющій своихъ соопечеспвенниковъ въ подражаніи, самъ увлекается въ эпопгь случаѣ вліяніемъ западныхъ Французскихъ мнѣній и не умѣеть постигнувъ назначенія своего опечеспства: дѣйспвованъ въ идеальномъ мірѣ науки и искусствва, во благо всѣхъ народовъ и челоѡковъ.

## БРАТЯ ШЛЕГЕЛИ.

Крипическое направление, распространенное въ Германіи на изученіе всѣхъ иносправныхъ липературъ, должно было принять болѣе стройный и правильный порядокъ и подчиниться историческому развитію, особенно въ то время, когда уже много разсыянныхъ матеріаловъ было изготовлено и явилось достаточно для того, чтобы составить какое нибудь историческое цѣлое. Если бы всѣ оспрывки, написанные Гердеромъ, о Поэзіи разныхъ народовъ, соединить вмѣстѣ и подчинить хронологическому порядку, то можно было составить довольно полную Исторію Поэзіи по воззрѣнію Гердера.

Братья Шлегели дали окончательно историческое направленіе Крипикъ. Но до нихъ еще Бутервекъ написалъ: *Исторію Поэзіи и Краснорѣчія новыхъ народовъ Европы отъ начала XIII столѣтія* (\*). Однако не смотря на эпошу прудъ, превосходный въ число-эмпирическомъ отношеніи, не лзя дать мѣста Бутервеку въ числѣ замѣчательныхъ крипиковъ Германіи: это болѣе матеріалы для крипической Исторіи ново-европейской липературы. Бутервекъ, вмѣщавшій въ себѣ Философа, теоретика и историка Словесности, не былъ однако Крипикомъ, что особенно будетъ свидѣльствовать намъ его Частная Теорія Поэзіи. Причина не въ томъ ли, можетъ быть, что Бутервекъ не былъ самъ Поэтомъ?

---

(\*) Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende der dreizehnten Jahrhunderts, von Friedrich Bouterwek. Göttingen. 1801—1819. 12 Theile.

Вопиъ почему я полагаю, что собственно браща Шлегели дали крипическому направленію Германіи спройную форму историческую, подъ вліяніемъ новой философской Теоріи, которое сильнѣе обозначилось въ Августѣ Шлегелѣ. Это направленіе видимъ мы въ ихъ сочиненіяхъ, сколько у насъ извѣстныхъ: въ *Чтеніяхъ объ Исторіи древней и новой Литературы*, Фридриха Шлегеля, и въ *Чтеніяхъ о Драматическомъ искусствѣ*, брата его Августа.

Одинъ изъ современныхъ криптиковъ Германіи называетъ Шлегелей главными предшавителями новой Романпической школы. Я не знаю, на какомъ основаніи. Это мнѣніе можно еще опнеспи къ Фридриху Шлегелю, который разманпривалъ Поэзію всѣхъ народовъ, подъ сильнымъ вліяніемъ своего каполическаго миспицизма, и даже въ древнихъ Поэпахъ, въ самомъ Гомерѣ, воображалъ найши романпическое чувство любви, главную спихію Поэзіи по его мнѣнію. Но что касается до Августа Шлегеля, то въ его сочиненіи не видно никакого исключительнаго приспраспія къ романпической Поэзіи, а напропивъ шже примиришельное спремленіе, какое харакперизовало Криптику Германіи со времени ея основателя, Лессинга. Если же назавъ Августа Шлегеля представителемъ Романпизма въ Криптикъ пошому, что онъ преслѣдовалъ классическое направленіе Французовъ, то въ такомъ случаѣ Лессингъ еще болѣе заслуживаетъ сіе названіе, пошому что гоненія его были гораздо сильнѣе и дѣйспивительнѣе для Германіи и пошому что онъ первый ихъ началъ, шгда какъ Августъ Шлегель едва ли не по-

славный спойти въ рядахъ Германскихъ антагонистовъ Франціи.

Я не буду останавливаться здѣсь на разборъ сочиненія Фридриха Шлегеля, потому что имѣть уже случай изложить объ немъ мои мысли (\*). Здѣсь замѣчу только, что Фр. Шлегель принадлежишь къ числу тѣхъ Криптиковъ Германіи, которые всегда были въ раздоръ съ теоріями Нѣмцевъ слишкомъ общими и бесполезными для изученія искусства въ немъ самомъ. Въ Августѣ Шлегель видно другое направленіе, болѣе благосклонное теоріи умозрительной.

Главная черта *Чтеній о Драматическомъ искусствѣ и Литературѣ*, какъ я сказалъ, есть начало примиренія между двумя мірами, древнимъ и новымъ. Это начало выдается съ первыхъ страницъ книги, гдѣ Августъ Шлегель излагаетъ великую распрю между Поэзіею древнихъ и новыхъ народовъ, и въ заключеніе, указавъ на цѣль Германскихъ мыслителей примирить объ споры (\*\*), самъ приращаетъ къ тому же и старается опредѣлить главное различіе между характеромъ древняго и характеромъ новаго искусства, полагая первый въ избытокъ элемента *пластическаго*, а впорой въ господствѣ элемента *живописнаго*, въ отношеніи

(\*) *Исторія Поэзіи*. Т. I. стр. 81—85.

(\*\*) Т. I. стр. 12. So ungefähr standen die Sachen immerfort, bis vor nicht langer Zeit einige, besonders Deutsche Denker versuchten, das Missverständniß zu schlichten, zugleich die Alten nach Gebühr zu ehren, und dennoch die davon gänzlich abweichende Eigenthümlichkeit der Neueren anzuerkennen.

къ формамъ искусства; что же касается до внутреннего духа, то онъ полагаетъ сіе оплечіе въ характеръ духовнаго стремленія къ безконечной идее въ Христіанской Поэзіи, и въ матеріальномъ преобладаніи конечной формы въ Поэзіи языческой. Въ этихъ мысли суть, по большей части, результаты прежнихъ эмпирическихъ изслѣдованій, возведенныхъ Шеллингомъ и его послѣдователями къ нѣкоторымъ общимъ систематическимъ положеніямъ. — Сіе-то примиряющее начало или *посредничающую критику*, говоря его же выраженіемъ, принимаетъ Авг. Шлегель къ сужденію о драмѣ новыхъ народовъ, представляющей яркую противоположность съ драмою древнею (\*).

Что касается до теоріи Августа Шлегеля, то онъ не только отвергаетъ теорію Французовъ, какъ отвергли ее почти всѣ Германцы, но и самую Пяпику Аристотеля признаетъ заблужденіемъ (\*\*). Нѣсколько разъ упрекаетъ онъ Лессинга въ томъ,

(\*) Т. 3. стран. 11. Hier muss nun die vermittelnde Kritik eintreten, die vielleicht von einem Deutschen am besten ausgeübt werden kann, der weder in englischer noch in spanischer Nationalität befangen, aber einer wie der andern durch Neigung befreundet ist, und durch keine Eifersucht gehindert wird, das Grosse, was früher im Auslande geleistet worden, anzuerkennen.

(\*\*) Т. 3. стран. 82. «Если Аристотель и въ Красноречіи схватилъ только сторону доступную разуму, безъ воображенія и чувства, и служащую одной вѣшной цѣли: что же страннаго, если онъ гораздо менѣ проникъ въ тайну Поэзіи, какъ искусства, которое онъ всякой иной цѣли освобождаетъ кромѣ своей безусловной: свободнымъ вымысломъ создавать прекрасное и представлять его въ словѣ?»

что слишком ревностно защищал Аристотеля (\*), и думаетъ, что самая Криптика Лессинга успѣвала только шамъ, гдѣ излагала противорѣчія разума въ произведеніяхъ, но никогда не могла достигнуть до идеи истинно гениальнаго художественнаго созданія. Изъ древнихъ Шлегель слѣдуетъ ученію Платона (\*\*), котораго почитаетъ излагателемъ истиннаго ученія о красотѣ; изъ Философовъ Германскихъ — болѣе всего Шеллингу и нѣсколько Канту въ его теоріи Высокаго, находящейся въ Криптикѣ Разсудка.

Слѣдуя умоизрительнымъ теоріямъ обоихъ Философовъ, А. Шлегель слишкомъ философски опредѣляетъ идею Драмы и полагаетъ идеалъ прагматическаго въ борьбѣ свободы съ необходимостію (\*\*\*).

(\*) Т. I. стран. 110 и 111. Т. II. стран. 85. Wie, wenn aber Lessing mit seiner scharfsinnig zergliedernden Kritik gerade auf demselben Abwege (m. e. wie Aristoteles) gewesen wäre? Diese Kritik ist vollkommen siegreich, wo sie die Widersprüche für den Verstand an Werken darlegt, die bloss mit dem Verstande zusammen gefügt sind. Вообще Шлегель слишкомъ неблагоприятно отзываясь объ Лессингѣ и не воздаетъ ему справедливости.

(\*\*) Т. 2. стран. 85. «Если бы я долженъ былъ избрать себѣ вожда между древними Философами, то безъ сомнѣнія, я избралъ бы Платона, который обнималъ идею прекраснаго не посредствомъ анализа, что невозможно, а созерцающимъ одушевленіемъ, и въ сочиненіяхъ коего разсыяны повсюду зародыши истиннаго искусствовученія.»

(\*\*\*) Т. I. стран. 107. Innere Freiheit und äussere Nothwendigkeit, diess sind die beyden Pole der tragischen Welt. Jede dieser Ideen wird erst durch den Gegensatz der andern zur vollen Erscheinung gebracht.



идеаль же комическаго въ совершенномъ согласіи  
 высшей природы съ живоюною, какъ господствующимъ  
 началомъ (\*). Сии философскія опредѣленія, въ  
 послѣдствіи, не примѣнены къ самымъ фактамъ дра-  
 матическаго искусства, или другими словами, не  
 олицетворяются въ разборъ произведеній. Пренебре-  
 гая анализирующею криптикою Лессинга, которая  
 строго разграничиваетъ роды, Шлегель, при на-  
 чальномъ опредѣленіи драматическаго, не счелъ за  
 нужное вывести общее раздѣленіе Поэзіи и опдѣ-  
 лить драматическій родъ отъ эпическаго и лири-  
 ческаго, какъ изъ общихъ началъ теоріи, такъ и  
 эмпирически посредствомъ сличенія примѣровъ. Не  
 опредѣливши себѣ теоретической задачи въ началѣ,  
 А. Шлегель лишился единства мысли и въ часп-  
 ныхъ подробностяхъ своего курса. Слишкомъ за-  
 боппиво излагаешь онъ содержаніе всѣхъ трагедій  
 Эсхила, Софокла и Эврипида, комедій Аристофана,  
 піесъ Шекспира, даже безъ всякаго выбора и исклю-  
 ченія; но ни въ одномъ изложеніи, или покрайней  
 мѣрѣ, въ весьма рѣдкихъ случаяхъ, раскрываешь онъ  
 драматическую идею піесы. Гораздо было бы по-  
 лезнѣе для художника и любителя, если бы Кри-  
 птикъ, ограничившись весьма немногими избранными  
 произведеніями, подробно изложилъ ихъ содержаніе  
 и раскрылъ бы въ немъ всѣ элеменпы драматиче-

---

(\*) Т. I. стран. 276. Das scherzhafte Ideal besteht hingegen in der vollkommenen Harmonie und Eintracht der höhern Natur mit der thierischen, als des herrschenden Prinzips. Vernunft und Verstand werden als freywillige Sklavinnen der Sinne vorgestellt.

скіе. Такого изслѣдованія Шлегель не произвелъ рѣшительно ни надъ какимъ образцемъ Драмы. Излагая Трагедіи Эсхила, перваго Драматика Греціи, слѣдовало бы особенно указать на первоначальное развитіе драматической идеи и на оплечіе ея опъ эпической; но Шлегель въ одномъ только Прометѣе раскрываеъ сію идею, и по попому, что здѣсь уже она выдаеъя слишкомъ явно, и въ самомъ дѣйствіи олицетворяеъся опредѣленіе Трагедіи, по Шлегелю; въ прочихъ же Трагедіяхъ Эсхила, Крипикъ указываеъ на аллегорическое ихъ значеніе, опгадываеъ религиозныя и политическія мысли Трагика, на пр. въ Эвменидахъ и въ Персахъ, а художественныхъ идей не касаеъся. Во всемъ видно, что Шлегель, находясь подъ вліяніемъ умозрительныхъ теорій, болѣе искалъ философской мысли въ каждомъ произведеніи, ею плѣнялся и не оплечалъ ея опъ художественной. Весьма странно, что изъ Софокловыхъ піесъ менѣе всѣхъ нравился Шлегелю Эдипъ Царь, погда какъ сія Трагедія, по мнѣнію самихъ древнихъ, была высшимъ ихъ произведеніемъ. Въ Эдипѣ же Колонейскомъ, Крипикъ увлекаеъся религиознымъ смысломъ драмы, а не художественною идеей. Въ самомъ разборѣ Шекспира, кошораго Шлегель изучалъ соп атоге и даже съ приспраспиемъ доходившимъ до крайности, онъ весьма искусно обрисовываеъ многіе характеры и раскрываеъ идеи, въ нихъ содержащіяся, особенно на пр. характеръ Отелло, но не вникаеъ въ драматическіе элементы дѣйствія, не указываеъ даже на разность между драмою Шекспира и Софокла. Разборы Комедій еще слабѣе у Шлегеля, нежели

Трагедій. Онъ не умѣлъ постигнутьъ красоты Мольера. Такимъ образомъ, идея драматическаго искусства мало у него развита эмпирически, не выяснена очевидностію примѣровъ, къ чему бы должно вести историческое изложеніе, — и по прочтеніи всего курса, у васъ въ умѣ не оспается нанепамятную идею драмы. Всему этому причиною то, что Шлегель презиралъ аналитическую критику Лессинга, и слишкомъ увлекался философскими идеями.

Лучшая часть сего курса, обработанная съ большимъ тщаніемъ, есть изложеніе древней Драмы, и въ ней особенно: объясненіе устройства древней сцены и представлений, и новое воззрѣніе на Эврипида, котораго Трагедія посвящена въ наспопаша свѣтъ. Во второй части, описывается превосходствомъ чтеніе о трехъ единствахъ: здѣсь определено единство дѣйствія Драмы, опровергнуты два прочія единства: мѣста и времени, и доказано, что Аристофель никогда не предписывалъ ихъ въ видѣ непреложныхъ правилъ. Должно замѣтить однако, что первоначальная часть опроверженія послѣднихъ двухъ единствъ принадлежитъ Джонсону и что еще Лессингъ намѣкалъ на то, что у древнихъ нѣтъ никакого определенного правила на счетъ единства мѣста (\*).

Что касается до характеристикъ Французскаго театра, Шлегель не нашелъ для него новой точки зрѣ-

---

(\*) I. томъ Dramaturgie, стр. 552. Doch schon Corneille gab diesem Gesetze, von dem sich ohnedies kein ausdrückliches Gebot bey den Alten findet, die weitere Ausdehnung, und wollte, dass eine einzige Stadt zur Einheit des Orts hinreichend sey.

нія, но слѣдовалъ той же полемикѣ Лессинга, хотя и самъ сознается, что неприлично уже нападать на него также безпощадно (\*). Но дѣло въ томъ, что Лессингу не только позволено, но даже и необходимо было восставать грозно противъ Французской драмы, потому что въ его время, сія драма первенствовала во всей Европѣ и въ Германіи. Шлегель же восставалъ на нее въ такое уже время, когда ни одна Трагедія Французская не игралась въ Германіи и когда произведенія Гёте и Шиллера занимали Нѣмецкую публику. Мысли Шлегеля могли быть еще новы для Франціи и для Россіи, и принести нѣкоторую литературную пользу: въ самомъ дѣлѣ такъ и случилось. Полемика Шлегеля противъ Франціи болѣе подѣйствовала на самую Францію, особенно черезъ сочиненіе Гжи Спаль, потому что Франція по Нѣмцки не читала, и наконецъ на Россію; ибо такое восстаніе противъ Французской школы для насъ было ново. Мы можемъ даже сказать, что у насъ Шлегель опчаспи сдѣлалъ поже, что Лессингъ въ Германіи, т. е. освободилъ насъ отъ владычества Галловъ. Хотя онъ и называется

---

(\*) Т. 2. стран. 151. Allein Lessing richtete überhaupt gegen die französische Bühne eine weit schonungslosere Polemik, als uns gegenwärtig wohl angebracht scheinen würde. Zu der Zeit als er die Dramaturgie herausgab, sah man fast keine andere als französische Trauerspiele auf unsern Schaubühnen, und das übertriebene Ansehen dieser für classisch geltenden Muster war noch unbestritten. Jetzt hat sich der Nationalgeschmack so entschieden dagegen erklärt, dass eher alles, als dessen Irreleitung nach dieser Seite hin zu besorgen ist.—Если такъ, то за чѣмъ же и нападать?

полемику Лессинга безпощадною (\*), однако самъ съ видимымъ ожесточеніемъ говоритъ проповѣ Французскаго театра и преслѣдуетъ въ немъ, какъ ошибку, то же самое, что извиняетъ въ Шекспирѣ и въ драмѣ Испанской. Особенно замѣтно это въ отношеніи къ Молиеру: въ великомъ комикѣ Франціи Шлегель умѣлъ прикрыть только пошлаго шуша Людовика XIV. Это сужденіе Шлегеля о Французахъ скорѣе можетъ объясниться изъ политичeskихъ обстоятельствъ Германіи въ то время, когда происходили сіи чтенія, нежели изъ началъ истинной и безприспращной Критики.

Характеристика Шекспира, за исключеніемъ обрисовки нѣкоторыхъ характеровъ, въ цѣломъ мало разительна: въ ней описывается главная и единая идея, хотя Критикъ и объявляетъ сильныя на то припязанія, укоряя Лессинга въ невозможности дойти ея. Въ мелочахъ же приспращіе его къ Шекспиру доходитъ до смѣшной крайности. Шлегель никакъ не хочетъ признавъ анахронизмовъ Шекспира анахронизмами и силился доказать, что всѣ они сдѣланы имъ умышленно, даже и корабли пристающіе въ Богеміи (\*\*). Ученому Ньмцу какъ будто трудно предположить въ Поэзіи, имъ сполько

---

(\*) Не дѣла не замѣтивъ, что Шлегель, во многихъ мѣстахъ своего курса, слишкомъ охотно порицаетъ Лессинга, о которомъ онъ, какъ о великомъ основателѣ Германской Критики и своемъ предшественникѣ, долженъ бы былъ говорить съ уваженіемъ.

(\*\*) Т. 3. стр. 43. Ich unternehme darzuthun, dass Shakspeare's Anachronismen mehrentheils geflissentlich und mit grossem Bedacht angebracht sind.

уважаемомъ, хотя малѣйшій признакъ невѣжества въ Географіи. Съ равнымъ приспраспѣемъ Шлегель оправдываетъ и даже хвалитъ этихъ непрерывныхъ вѣспниковъ Шекспира, которые нарушаютъ истину не одного существеннаго, но и драматическаго дѣйствія, и суть необходимыя, но пътъ не менѣе непріятныя орудія его излишней шоропливости (\*).

Характеристика Испанской Драмы чрезвычайно слаба въ сравненіи съ прочимъ и показываетъ скорость Профессора къ концу его курса.

При всѣхъ недоспѣшкахъ своихъ, сочиненіе Шлегеля есть замѣчательный опытъ Испоріи одного рода Поэзіи, и если бы Критики Германіи исполнили предпріятіе Шлегеля въ отношеніи ко всѣмъ родамъ ея и соединили съ философскимъ его воззрѣніемъ Критику болѣе эмпирическую, основанную на идеѣ каждаго рода Поэзіи порознь и его особенныхъ свойствахъ и условіяхъ: — то подобнымъ трудомъ могли бы быть собраны превосходные матеріалы для основательной Науки Поэзіи, могущей только такимъ путемъ обогатить свое содержаніе. Показывать подобное дѣло не совершено, — за Августомъ Шлегелемъ оспанется честь перваго, хотя несовершеннаго исполненія этой мысли въ отношеніи къ драматическому роду.

\* \*

---

(\*) Т. 3, с. 60. Shakspeare's Boten z. B. sind meistens nur Boten, aber nicht gemeine, sondern dichterische Boten: die Botschaft, welche sie zu bringen haben, ist die Seele, die ihnen ihre Worte eingiebt.

Изъ современныхъ сочиненій, относящихся къ Криптикѣ и вышедшихъ недавно въ Германіи, замѣчательнѣйшія суть слѣдующія: по части Эснепико-Археологической Криптики трудъ Фейербаха: *Vatikanischer Apollon*, въ которомъ Журналисты видятъ сочиненіе, достойное занять параллельное мѣсто съ Лессинговымъ Лаокоономъ (\*); по части Литературной Криптики, новое изданіе извѣстнаго сочиненія Менцеля: *die Deutsche Literatur* (\*\*).

Менцель есть главный предсавитель современной литературной Криптики въ Германіи. Если Августа Шлегеля изъ всѣхъ криптиковъ Нѣмецкихъ можно назвать самымъ приверженнымъ къ умозрительной теоріи, то Менцель образуетъ крайнюю съ нимъ противоположность, потому что ни одинъ еще Криптикъ такъ грозно не вооружался противъ безплодія умозрительныхъ теорій искусства, какъ Менцель вооружается въ своей книгѣ. Въ немъ это доходитъ даже до рѣзкой крайности.

(\*) *Der vatikanische Apoll. Eine Reihe archäologisch-ästhetischer Betrachtungen von Anselm Feuerbach.* — Я не читалъ еще этого сочиненія, а имѣю объ немъ свѣдѣніе по криптической справкѣ, напечатанной въ Февральской книжкѣ *Revue Germanique* 1836 года. Потому я здѣсь и не вхожу въ разборъ этой книги, не желая основываться на сужденіи поспорожняемъ. Рецензенты говорятъ, что Фейербахъ опровергаетъ объ основныя мысли Лессингова Лаокоона, а именно: 1) что въ древнемъ ваяніи выраженіе уступало мѣсто красотѣ и 2) что у древнихъ существовали рѣзкія границы между Поззією и Ваяніемъ. Изъ неполной рецензій невозможно никакъ опдѣлить себя опечетъ въ сочиненіи Фейербаха, съ которымъ я надѣюсь познакомиться не прежде первой навигаціи.

(\*\*) *Die Deutsche Literatur*, von W. Menzel. в 4-хъ частяхъ. 1836. Здѣсь получено 11 выдать (Lieferungen).

Воззрѣніе Менцеля на Литературу есть совершенно новое для Германіи. Онъ смотритъ на нее не иначе, какъ на выраженіе жизни, и преимущественно жизни общественной: это есть воззрѣніе Французское, и Менцель, хотя грозно нападаетъ на своихъ соотечественниковъ за особенную ихъ склонность подражать всему иноземному, но самъ скорѣе можетъ подвергнуться тому же упреку. Разумѣется, это воззрѣніе Французское онъ умѣлъ соединить съ большимъ глубокомысліемъ Нѣмецкимъ. Но эстетическая Критика у него совершенно уступаетъ мѣсто взгляду житейскому и практическому, не говоря о философскомъ, котораго онъ не допускаетъ. Всякое сочиненіе, даже поэтическое, онъ цѣнитъ только въ отношеніи къ тому, какую прямую нравственную пользу приноситъ оно для жизни. На каждого писателя Германіи смотритъ прежде какъ на человека, и если въ біографіи его есть хотя одинъ благородный и честный поступокъ, то и сочиненія его могутъ надѣяться на похвалу строгаго Цензора Германіи; если же напротивъ, то самое высшее произведеніе не избавится сатиры Менцеля.

Такимъ образомъ, Критика, теряя характеръ эстетическій, принимаетъ болѣе тонъ нравоучительной Цензуры мѣстной и потому опличается совершеннымъ приспращіемъ.

Вражда Менцеля противъ Гёте свидѣтельствуется лучшимъ образомъ характеръ его критическаго воззрѣнія. Сочиненіе его; по сказаннымъ причинамъ, не можетъ войти въ Исторію эстетической Критики, не смотря на то, что въ немъ разсыано много блестящихъ и оригинальныхъ мыслей.



Наблюдающіе на мѣстѣ ходъ современной Германской Словесности замѣчаютъ въ молодомъ поколѣніи писателей гораздо болѣшую способность кришиковать нежели производить. Это явленіе понятно въ Германіи, гдѣ Кришика пипала всегда производительныя силы генія и была главною воспитательницею искусства. По смерти Гёте, шворческая сила исполнилась, и Нѣмцы хорошо дѣлаютъ, что прибѣгаютъ опять къ Кришику. Усилія ихъ на это поприщѣ могутъ быть весьма полезны для будущаго генія-шворца, если Германія еще способна въ себя зачать и произвести его, послѣ великаго Гёте.

Но должно замѣнить, что Кришика тогда могла бы принести еще великую пользу Литературѣ Германіи и всей Европы, когда она опказалась бы опять приспращія нравоучительной Цензуры мнѣній, и еще болѣе опять площаднаго и жалкаго коммержа, до котораго она иногда унижается;—и при коренныхъ условіяхъ древняго безприспращія Германскаго, эклектической и универсальной многоспориности, соединила бы аналитическую Кришику Лессинга, полагающую границы родамъ и видамъ, и всеобъемлющее теплое гуманическое чувство Гедера, съ умѣреннымъ Философскимъ воззрѣніемъ, виднымъ въ теоріи Шеллинга, и примѣнила бы все это къ историческому изслѣдованію Поэзіи всѣхъ народовъ.

## 3) Творія Поэзіи въ Германіи.

Мы изслѣдовали во *первыхъ*, усилія Германскихъ Философовъ опкрытъ умозрѣніемъ начала искусства и положили основанія для науки, въ связи съ общемою системою знаній человѣческихъ; во *вторыхъ*, труды неупоминимыхъ Германскихъ Криптиковъ, которые эмпирически наблюдали самыя явленія Поэзіи, стремились къ опредѣленію каждаго рода ея и вида, обогащали такимъ образомъ матеріалы и содержаніе науки и совершили наконецъ великій подвигъ примиренія между міромъ древнимъ и новымъ, которые поставлены были во враждебное отношеніе предшествовавшей теоріею. — Въ заключеніе, мы должны представитъ усилія тѣхъ ученыхъ мужей Германіи, которые, пользуясь умозрительными началами Философовъ и богатыми результатами эмпирическаго изученія Криптиковъ, спарались построитъ полную науку искусства и Поэзіи и подчинитъ всѣ явленія единству одного закона.

Приступая къ изложенію сей последней части, не лзя не повторитъ замѣчанія, выраженнаго мною и прежде о томъ, что ни одинъ изъ великихъ Криптиковъ Германіи не рѣшился построить полную теорію Поэзіи. Великіе Философы съ равномѣрною скромностію опказывались также опъ сего подвига. Причины такому важному явленію должны были совершенно противоположны. Не потому ли Криптики не посягали на построеніе полныхъ систематическихъ теорій, что непрерывно занимаясь самымъ близкимъ и подробнымъ изученіемъ явленій Поэзіи, могли на опытъ видѣть, какъ мало еще при-

гопновлено матеріаловъ для шакого подвига, какъ велико еще невоздѣланное поле шруда, предпоящаго для доспигенія цѣли? — Философы, напрошивъ, спараясь обнявъ всю обласъ наукъ, не имѣли времени и случая изслѣдовавъ въ подробности самыя факшы искусства и, хопя чувспвовали въ себѣ силу созидающей идеи, но съ пгѣмъ вмѣспѣ сознавали и скудосп матеріаловъ, необходимыхъ для воплощенія оной, для обогащенія науки содержаніемъ, безъ коего она, какъ безъ пгѣла, сущеспвовавъ не можетъ. Теоретики Германскіе были по большей часпи или проспые эмпирики, собиратели явленій, но безъ крипическаго духа, безъ чувспва изящнаго; или еще болѣе чиспые умозрители, копорые, пренебрегая эмпиризмомъ и факшами, хопѣли спроиивъ науку по идеѣ и дерзко посягали на по, на чпо не смѣли посягнувъ сами Философы — ихъ учипели. Можно сказаъ, чпо до сихъ поръ Германія не произвела еще шого генія, копорый совмѣспилъ бы въ себѣ Философа и Крипика, Шеллинга и Лессинга, и посспроилъ бы окончапельно Науку искусства, сочешавъ въ равной мѣрѣ идею и содержаніе. Первый, счастливый опынтъ шакого примиренія былъ однако уже сдѣланъ въ Германіи, и принадлежиъ, какъ мы увидимъ, геніальному Поэшу, копорый вдохновеннымъ чувспвомъ началъ совершеніе подвига. Поэзія, и въ эпосѣ случаъ, какъ во многихъ другихъ, явилась предшеспвенницею и сама взялась за созданіе своей науки.

Ни одна Литература не изобилуетъ такимъ множеспвомъ полныхъ по видимому теорій искусства и Поэзіи, какъ Германская. Однѣ заглавія подобныхъ

★

сочиненій, если бы только можно было высчитывать все вышедшія въ Германіи безъ исключенія, составили бы капалогъ довольно обширный. Рѣдкій студентъ, слушавшій въ Германіи эстетическія лекціи, не написалъ Эстетики. Жанъ-Поль говоритъ:

« Ни чѣмъ такъ не кипитъ наше время, какъ сочинителями Эстетикъ. Рѣдко молодой человѣкъ заплачиваетъ свой гонорарій за эстетическія лекціи безъ того, чтобы чрезъ нѣсколько мѣсяцевъ не потребовалъ его назадъ отъ публики за что нибудь подобное въ печати (\*).

При такомъ множествѣ Эстетикъ и Писпикъ въ Германіи, разумѣется, мы должны ограничиться немногими въ нашемъ изслѣдованіи, если хотимъ подвергнуть ихъ подробному изученію. Поэтому я признаю за лучшее средство изложить въ началѣ общій ходъ теоріи, чуждый подробностей, а потомъ предложу разборъ нѣхъ сочиненій, которыя могутъ быть для насъ предсавителями Германской теоріи, равно и нѣхъ, которыя въ нашемъ опечесствѣ, особенно шенерь, пользуются наибольшимъ уваженіемъ.

Предварительно слѣдуетъ замѣнить, что въ этомъ изложеніи, Теорія Поэзіи не можетъ быть строго

---

(\*) Vorschule der Aesthetik von Jean Paul. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Stuttgart und Tübingen. 1815. Vorrede zur zweiten Auflage. XVII и XVIII. Примѣръ того, какъ всякій Нѣмецкій Студентъ, посвящающій себя запятымъ философско-литературнымъ, считаетъ необходимою написать что нибудь въ теоретическомъ родѣ, можно видѣть въ любопытномъ разсказѣ Экермана о немъ самомъ, какъ онъ, по выходѣ изъ Университета, считъ за нужное издавъ непременно свои Beiträge zur Poesie.

опідѣлена онѣ Эстетички вообщѣ и Теоріи прочихъ искусствъ, пошому чшо въ Германіи онѣ были всегда въ тѣсномъ между собою соединеніи.

Для того чшобы не обвинили меня въ излишней спрогоспи сужденій о теоретическихкихъ книгахъ Германіи, счишаю нелишнимъ начашъ мое изложеніе словами перваго современнаго Критика Германіи, кошорый, въ послѣднемъ своемъ сочиненіи, предлагая Исторію Эстетички у себя опечесивъ, пакъ говоришъ въ началѣ:

«Какъ ни много у насъ теорій и исторій искусства, какъ ни много превосходнаго онѣ въ себѣ содержатъ, но не смотря на шо, все еще не вполне удовлетворяють потребности, и хорошая Эстетика до сихъ поръ принадлежитъ къ числу благочесливыхъ желаній. Причина, почему мы никогда не можемъ бытъ совершенно довольны тѣми, кошорыя у насъ есть, по моему мнѣнію, заключається особенно въ томъ, чшо всѣ онѣ слишкомъ опвлеченны и мало разсчитаны на шо, чшобы дѣйствовать на силу вообразительную. Онѣ питають разумъ правилами и началами и наполняють память техническихкихъ и историческихкихъ именами, но не предлагаютъ никакого образа, никакого созерцанія красоты, не говоряшъ нисколько фантазій,—и можно прочесъ цѣлые томы ученій и исторій объ искусствѣ и не получишь никакого живаго представленія о прекрасномъ, о кошоромъ въ нихъ всегда говоришся. А на что бы кажеться, если не на воображеніе, должна дѣйствовать Эстетика, какъ и самое исподнипельное искусство, если только она жаеетъ не миновать своей цѣли? Чшо пользы въ длинномъ, широкомъ, философскомъ и технологическомъ вѣщаніи, если подѣ конецъ оно не ведеть къ тому, чшобы

намъ дать совершенно ясное представленіе о красотахъ (\*).»

Слѣдую Менцелю, можно раздѣлить всѣ книги, выходившія по части теоріи искусства въ Германіи, соблюдая съ тѣмъ вмѣстѣ и хронологическій порядокъ ихъ появленія, на три разряда. Къ первому относятся собственно технические учебники, въ которыхъ излагались только правила одной исполнительской части искусства. Когда въ Германіи основана была особая наука искусства, Эстетика, тогда послѣдовалъ второй разрядъ книгъ теоретическихъ, которые всѣ болѣе или менѣе носятъ характеръ психологическій. Въ слѣдъ за психологическою Эстетикою, явилась Эстетика метафизическая, къ разряду которой относятся учебники, и у насъ господствующіе. При этомъ не должно выпускать изъ виду: во первыхъ, вліянія иностраннаго, особенно теоріи Англійской, которая оставила слѣды свои на психологической Эстетикѣ Германіи, и во вторыхъ, вліянія системъ Германской Философіи. Ученія Вольфа и особенно Канта оказали сильное дѣйствіе свое на второй разрядъ теорій; опъ ученія Шеллингова ведетъ свое начало метафизическая Эстетика Германіи.

Хотя техническое изученіе правилъ искусства, его формъ и орудій дѣйствія, касается болѣе искусства образовательныхъ; но и Поэзія имѣетъ свою технику, правилами которой началась ея теорія въ Германіи.

---

(\*) Менцель. Deutsche Literatur. Т. 5. стр. 128, 129.

Первые Нѣмецкіе учебники въ эпическомъ родѣ, извѣстные намъ только по заглавіямъ и по краткому изложенію содержанія оныхъ въ Зульцеровомъ Словарѣ (\*), касались болѣе прѣсодіи, стихотворнаго слога, нѣкоторыхъ формъ стихотвореній, нежели теоріи содержанія и родовъ Поэзіи. Таковы, особенно: *Нѣмецкая Прѣсодія Энгарда* (1583) и книга о *Нѣмецкой Поэзіи Мартина Опцица* (1624). Первая Пинника, болѣе подробная въ отношеніи къ содержанію и родамъ искусства, написанная въ духѣ классической Французской школы, принадлежитъ Гопшведу (\*\*). Сюдаже можно отнести и Пиннику Брейшингера (\*\*\*), проповѣдника Гопшведа, которая однако совершенно въ первой и по немногимъ психологическимъ изслѣдованіямъ, въ ней содержащимся, можетъ сослѣдовать переходъ ко второму разряду теоретическихъ сочиненій. Равно и переводъ Бампнѣ, сдѣланный Рамлеромъ, (\*\*\*\*) относится сюдаже. По основаніи особой науки: Эстетики, Теорія Поэзіи возведена уже была къ философскимъ началамъ въ Германіи и вошла какъ часть въ общую Теорію искусствъ.

Волфіянецъ *Баумгартенъ* (\*\*\*\*\*) счисляется наспо-

---

(\*) Allgemeine Theorie der Schönen Künste von I. G. Sulzer. T. I. стран. 675—683. Здѣсь весьма подробно изложена теорія первоначальной Пинники въ Германіи.

(\*\*) Versuch einer critischen Dichtkunst vor (für) die Deutschen. ... von Joh. Chr. Gottscheden Lpzg. 1729.

(\*\*\*) I. I. Breitingers Critische Dichtkunst. Zürich. 1740.

(\*\*\*\*) Рамлеръ (1725—1798) издалъ свой переводъ въ 1756 году. Гопшведово извлеченіе изъ сочиненія Бампнѣ: Les beaux arts réduits à un même principe, вышло въ 1751 году.

(\*\*\*\*\*) Баумгартенъ, изъ Франкфурта род. въ 1714—ум. въ 1762 году. Эстетика его вышла въ 1750 году, на Латинскомъ языкѣ, Aesthetica sc. Al. Gottl. Baumgarten. Francof. 1750.

нимъ основателемъ Эстетики Ньмцевъ, не смотря на то, что ученикъ его, *Мейеръ*, издалъ прежде свои *Начальныя основанія вѣтъ изящныхъ Наукъ* (\*). Баумгаршенъ, первый, привелъ науку искусствъ въ ученую систему, утвердилъ ее на философскихъ началахъ и далъ ей имя Эстетики. Принявъ въ основаніе ученіе Вольфа о происхожденіи прищныхъ ощущеній, которыя Вольфъ полагалъ въ неясномъ сознаніи совершенства, Баумгаршенъ опредѣлялъ изящное чувственно-совершеннымъ. Слишкомъ ограниченныя его свѣдѣнія въ самыхъ фактахъ искусства не позволили ему приложитъ въ подробности сію теорію къ разнымъ родамъ онаго. Онъ самъ сознавался, что большая часть примѣровъ имъ приведенныхъ, почерпнута изъ Геснерова Словаря. Въ Германіи теперь упоминаютъ о Баумгаршенѣ, только потому, что его именемъ начинается Исторія Эстетики.

За Баумгаршеномъ слѣдуетъ обильный рядъ Эстетиковъ-Психологовъ, которые, по примѣру Англичанъ, начали примѣнять Психологію къ теоріи искусства. Особенно Англичанинъ Гомъ, своими *Элементами Критики*, имѣлъ, какъ говоритъ Зюльцеръ (\*\*), рѣшительное вліяніе на направленіе Эстетики и устремилъ вниманіе изслѣдователей ошъ

---

(\*) Мейеръ ум. въ 1777 году.—Georg. Friedr. Meyers Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften, Halle. 1748—1750. 3 Thle.

(\*\*) Allgemeine Theorie der schönen Künste. von Joh. G. Sulzer. Leipzig. 1792. Erster Theil. стр. 51.—Elements of Criticism. Lon. 1760.—Mit diesem Werke fieng sich, für die Theorie der schönen Künste, gleichsam eine neue Epoche unter uns an.



голыхъ и сухихъ опредѣленій къ изученію природы человеческой и къ ошкрѣщенію въ ней пайнъ искусства. Съ тѣхъ поръ вошли въ Эспешпику изслѣдованія о силахъ душевныхъ, посредствомъ которыхъ мы создаемъ прекрасное, а именно: о геніѣ, талантѣ, остроуміи, глубокомыслии и проч., о разныхъ, ощущеніяхъ души и различныхъ видахъ изящнаго, а именно: о высокомъ, прекрасномъ, граціозномъ, наивномъ, прогашельномъ, смѣшномъ, ужасномъ и проч. Первые изъ Эспешиковъ-Психологовъ принадлежали болѣе школѣ Вольфовой Философіи, но послѣдующіе критической школѣ Канта. Предметы, высчитанные мною, сославили необходимое содержаніе общей Теоріи искусства — и перешли попомъ и въ Метафизическую Эспешпику, но съ пою разницею, что теоретики сей послѣдней школы объясняли по изъ идей, что послѣдователи Вольфа выводили изъ чувства, а Кантіанцы изъ теоріи понятій и сужденій (\*).

Перечтемъ по крайней мѣрѣ хопя имена всѣхъ психологовъ — Эспешиковъ, которые спудились надъ созданіемъ теоріи, и прибавимъ къ важнѣйшимъ изъ нихъ хопя одно замѣчательное слово. Нѣсколько подробнѣ скажемъ объ тѣхъ, которые служашъ главными предснавишелями Психологической школѣ.

Эспешики-Психологи были: *Мендельзонъ* (1), Ря-

(\*) Мендель. Т. 3. стран. 136 и 137.

(1) Психологическія изслѣдованія Мендельзона объ ощущеніяхъ (Briefe über die Empfindungen) заслужили большія похвалы отъ Лессинга (Драмап. Т. II. стран. 172). Кроме того онъ издалъ: *Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der sch. Wissenschaften und Künste* и *Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissensch.*

дель (1767), Готтл. Шлегель (1770) (2), Линднеръ, (1771—1772), Зульцеръ (1771) (3), Гервиъ (1774), Шицъ (1776—1777), Эбергартъ (4), Эшенбургъ (5), Кенигъ (1784), Штейнбаршъ (1785), Генгъ (1785), Мейнерсъ (1787), Морицъ (6), Шопшъ (1789—1790), Энгель (7), Далбергъ (1791) (\*). Всѣ высчитанные до сихъ поръ вышли изъ Вольфовой школы, но замѣчательнѣйшіе, какъ на пр. Мендельзонъ, Зульцеръ, Эшенбургъ, Мо-

(2) Готтл. Шлегель замѣчательнѣе особенно тѣмъ, что онъ одинъ изъ первыхъ возсталъ противъ начала подражанія. Его не лзя назвать совершеннымъ Вольфианцемъ, потому что онъ возражалъ и противъ того, что издичное заключается въ чувственно-совершенномъ. Но самъ ничего яснаго не могъ предложить въ замѣну.

(3) Объ Зульцерѣ слѣдуетъ говорить особо, какъ главному представителю всей этой школы.

(4) *Theorie der schönen Wissenschaften*. Halle. 1783.

(5) *Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften...* von Joh. Joach. Eschenburg. Berlin. 1783. Verm. ebend. 1789. Эшенбургъ для насъ тѣмъ особенно примѣчательнѣе, что онъ имѣлъ вліяніе на теорію въ Россіи черезъ Мерзлякова и психологическимъ направленіемъ, заимствованнымъ у Англичанъ, разводитъ нѣсколько односпорности Французской теоріи, у насъ господствовавшей въ то время.

(6) *Ueber die bildende Nachahmung des Schönen*, 1788,—и *Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste*. Морицъ утверждалъ, что мы получаемъ понятіе о прекрасномъ вообще, противопоставляя его полезному.

(7) *Theorie der Dichtungsarten* (1783). Engels Schriften. 11-er Band. Это болѣе практическій курсъ, обогащенный примѣрами изъ Германской словесности. Энгель принадлежитъ также къ числу Психологовъ по своимъ началамъ. Въ предисловіи своемъ онъ говоритъ: *was ist Dichtkunst anders, als ein abgerissener Theil der Seelenlehre?* (ср. (XII).

(\*) Годы, выставленные при именахъ, означаютъ время появленія сочиненій.

рицъ, Энгель, слѣдовали эмпирической Психологiи Англичанъ и примѣняли ее къ искусству. Дальс, слѣдуютъ теоретики, принадлежащіе Канпвой Кри-нической школѣ, которые продолжали тоже психологическое направленіе, а именно: *Гейденрейхъ* (1790), *Шнелль* (1795), *Гейзингеръ* (1796), *Бендавидъ* (1799), *Кругъ* (1802), и другіе.

Важнѣйшій изъ Эстетиковъ-Психологовъ, вышедшихъ изъ школы Вольфа, есть *Зульцеръ* (\*). Онъ не далъ своей теоріи никакой систематической формы,—и издалъ не столько теорію, сколько матеріалы для оной, въ видѣ словаря по азбучному порядку, собранные имъ изъ всего того, что совершили его предшественники для Науки искусства. Его сочиненіе есть самый полный художественный лексиконъ, какой только, почти до сихъ поръ, имѣла Германія (\*\*). Техническая, матеріальная часть искусствъ

(\*) Зульцеръ род. въ 1720, ум. въ 1779 году. Его *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, въ формѣ Словаря по азбучному порядку, вышла въ первый разъ въ 1771 году. Лучшее позднѣйшее изданіе сей теоріи, которымъ я пользовался, относится къ 1792 году. Оно умножено Бланкенбургомъ. Къ нему изданы еще прибавленія, составленные однимъ ученымъ обществомъ.

(\*\*) Со времени Зульцера Словаря, только въ 1835 году, вышелъ подобный трудъ въ Германіи, соотвѣствующій потребностямъ времени и успѣхамъ науки искусства, подъ заглавіемъ: *Aesthetisches Lexicon. Ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste. Nebst Erklärung der Kunstausdrücke aller ästhetischen Zweige. Von Ig. Ieitleles. Erster Band, A—K. Wien. 1835.* Менцель объявляетъ объ немъ въ своемъ *Literatur-Blatt* (1836, N 124) и въ началѣ своей рецензіи говоритъ: *Seit Sulzers grossem Werk, also seit 60 bis 70 Jahren, ist kein ähnliches erschienen...*

изложена въ немъ съ большою точностію. Почти всякая замѣчательная глава обогащена подробною критическою бібліографіею,—и въ этомъ отношеніи особенно драгоценно новое изданіе Зульцера Слова, умноженное нѣкоплыми учеными.

Трудолюбивый собирашль, желая въ своемъ сочиненіи вмѣстить весь объемъ своей науки, въ главахъ: *Эстетика*, предложилъ и планъ оной (\*), по которому матеріалы, имъ собранные, могли бы принять спростой наружный видъ системы. Здѣсь же изложилъ онъ и мнѣніе о томъ, что Эстетика должна принимать свои начала отъ Психологіи.

«Эстетика, говоритъ З., какъ и всякая другая теорія, основывается на немногихъ, простыхъ началахъ. Должно изъ Психологіи знать, какъ происходятъ ощущенія, какъ онѣ становятся пріятны и непріятны. Два или три положенія, которыя предлагаешь въ результатѣ всеобщее разрѣшеніе сихъ вопросовъ, служатъ основаніями для Эстетики. Изъ нихъ опредѣляется съ одной стороны сущность эстетическихъ предметовъ; съ другой же способъ или законъ, по которому они представляются духу, или состояніе души, пріемлющей отъ нихъ ощущеніе.»

Зульцеръ возсталъ противъ Французской Теоріи подражанія, въ смыслѣ копированія съ природы, и первый изъ Нѣмцевъ приблизился къ лучшему объясненію того, что древніе подъ эпѣмъ разумѣли. Онъ не свалилъ искусства въ независимость отъ природы;—напротивъ, подчинивъ ей художника, утверждаетъ, что сей послѣдній, имѣя цѣль одинаковую съ природою, отъ нея, какъ образцовой и совер-

---

(\*) Т. I. стр. 48 и 49.

шенной художницы, долженъ перенимать средства, какими дѣйствовать на душу, и въ этомъ смыслѣ подражать природѣ (\*).

«Такого подражанія природы не лзя достигнуть не обдуманнѣмъ списываніемъ отдѣльныхъ произведеній; оно есть плодъ почнаго наблюденія нравственныхъ цѣлей, копорыя открываемъ въ природѣ, и средствъ, какими онѣ достигаются. Откуда узнаемъ художникъ, какими средствами природа возбуждаетъ въ насъ удовольствіе и неудовольствіе; какъ чудно приводитъ она въ дѣйствіе, по одно, по другое изъ эпитѣхъ ощущеній для того, чтобы образовать нравственнаго человѣка и привести его, къ чему желаемъ. Изъ почнаго, но съ размышленіемъ, проницательнымъ соединеннаго наблюденія природы, художникъ познаетъ всѣ средства дѣйствовать на душу человѣка; здѣсь откроетъ онъ истинное свойство прекраснаго и благаго, въ ихъ многоразличныхъ видахъ; здѣсь научится надлежащимъ образомъ употреблять всѣ силы, содержащіяся въ предметахъ внѣшнихъ. Короче, природа есть настоящая школа, въ которой онъ можетъ узнать правила для своего искусства, и гдѣ, *посредствомъ подражанія всеобщему ея дѣйствию*, имѣетъ онъ открыть и правила для своего собственнаго (\*\*).»

(\*) Т. III. стран. 488. Въ памяти Nachahmung: «Da der Künstler ein Diener der Natur ist, und mit ihr einerley Absicht hat, so brauche er auch ähnliche Mittel zum Zweck zu gelangen. Da diese erste und vollkommenste Künstlerin zu Erreichung ihrer Absichten so vollkommen richtig verfährt, dass es unmöglich ist, etwas besseres dazu anzudenken, so ahme er ihr darin nach.»

(\*\*) Kurz, die Natur ist die wahre Schule, in der er die Maximen seiner Kunst lernen kann, und wo er durch Nachahmung ihres allgemeinen Verfahrens die Regeln des seinigen zu entdecken hat.

Далѣ Зульцеръ объясняетъ, что художникъ, при подражаніи, долженъ имѣть въ виду одно общее и избѣгать частнаго. Въ этомъ отношеніи, теорія Зульцера сходится съ теорією Англійскихъ Критиковъ, Джонсона и Гурда.

Прекрасное въ отношеніи къ внѣшней формѣ, полагаетъ Зульцеръ въ чувственномъ совершенствѣ, согласуясь въ этомъ съ ученіемъ Волфіанцевъ, и назначаетъ для него, слѣдующія условія: 1) определенность и объемлемость формы въ цѣломъ, 2) многообразіе при условіи порядка, 3) единство и подчиненность отдѣльныхъ частей цѣлому. Здѣсь видны начала Аристотелевы. Но надъ этимъ прекраснымъ внѣшнимъ есть родъ красоты высшей, которая заключается въ тѣсномъ сліяніи совершеннаго, благого и прекраснаго (принимая сіе послѣднее въ смыслъ чувственномъ). Такимъ образомъ теорія истинной красоты, по Зульцеру, основывается на нравственныхъ началахъ: внутренне прекраснаго, въ отдѣльности отъ добраго, 3. не постигаешь (\*).

Основываясь на тѣсной связи прекраснаго съ добрымъ, 3. не отдѣляетъ резко Поэзіи отъ Краснорѣчія и думаетъ, что цѣль ихъ одна и таже, но способъ достиженія цѣли различенъ: разница же заключается въ томъ, что въ Поэзіи дѣйствуетъ

---

(\*) Т. IV. Мысли о чувственно прекрасномъ развиты Зульцеромъ въ статьѣ: Schön (стр. 305—319); мысли объ истинной красотѣ, въ особой статьѣ: Schönheit (стр. 319—327). Въ сей послѣдней, началъ отъ частнаго примѣра, отъ человеческого лица, онъ выводитъ заключеніе: dass derjenige der schönste Mensch sey, dessen Gessalt den, in Rücksicht auf seine ganze Bestimmung, vollkommensten und besten Menschen ankün-

болѣ фантазія, въ Ораторѣ сила разсудительная. Поэзію опредѣляетъ Зюльцеръ искусствомъ, сообщая предпавленіямъ, выражаемымъ словесною рѣчью, по свойству намѣренія, высшую степень чувственной силы. Согласно съ Теоріею подражанія, изложенною выше, З. не видитъ въ Поэзіи копію предметовъ природы, но свободно возсоздающаго ихъ своимъ гениемъ, фантазіею и чувствительнымъ сердцемъ (\*). Что касается до теоріи частныхъ родовъ Поэзіи, то еще Гёте, въ своей рецензіи на книгу Зюльцера, находилъ въ немъ недоспадокъ разграниченія родовъ и видовъ Поэзіи.

Эстетика, принадлежащая послѣдователямъ Кантовой школы, еще менѣе удовлетворительна нежели предыдущія: вѣроятно, потому, что самъ основатель ученія объявилъ, что не можетъ быть особенной науки прекраснаго: ибо сужденія вкуса не могутъ опредѣлиться никакими началами. Такимъ рѣшеніемъ, Кантъ поставилъ своихъ послѣдователей, занимавшихся особенно изученіемъ искусства, въ видимую невозможность построить полную науку по его началамъ. Вотъ почему, можетъ быть, мы не имѣемъ Эстетики Шиллера, который, въ годы своего перелома и искушенія, пыталъ такую сильную къ ней склонность. Вотъ почему *Гейденрейхъ*, (\*) удовле-

---

diget.—Вотъ почему Зюльцера не лзя назвать Кантианцемъ, ибо Кантъ первый отдѣлялъ прекрасное отъ добраго, за что и преслѣдовалъ его гуманистъ Гердеръ.

(\*) Т. I. стран. 619—656.

(\*\*) *System der Aesthetik, erster Band, von K. Heinr. Heydenreich.* Эстетика Гейденрейха, лучшая изъ Кантианскихъ, мнѣ известна только по содержанію, изложенному въ послѣднемъ из-

пворишельнѣ всѣхъ Кантіянцевъ изложившій Эстетику, долженъ былъ въ самомъ началѣ сказать въ противорѣчіе съ Кантомъ и объявить возможность началъ ума для теоріи вкуса.

Къ числу Эстетиковъ-Психологовъ мы должны отнести Бюшарова, котораго, по философскому ученію своему, не принадлежишь ни къ Вольфианцамъ, ни къ Кантіянцамъ, а образуетъ свою особенную систему, основанную на нѣкоторыхъ эклектическихъ положеніяхъ, выбранныхъ изъ системъ предыдущихъ. Эстетика Бюшарова, по содержанію своему и полнотѣ, можетъ служить для насъ предсавительницею разряда *психологическаго*: потому я и посвящаю ей разборъ особенный.

За психологами слѣдуютъ теоретики-метафизики, которыхъ породило ученіе Шеллинга. Съ тѣхъ поръ какъ основатель системы пождесства поставилъ Эстетику одною изъ трехъ частей Трансцендентальной Философіи, она утратила уже и послѣднюю свою свободу, которая еще оспаривалась ей въ то время, какъ была она подъ вліяніемъ Психологіи. Послѣдователи Шеллинга, занимавшіеся приложеніемъ началъ его къ наукъ искусства, совершенно потеряли изъ вида то, что всякая наука должна имѣть свое особенное, частное начало, и собственную живую органическую силу, которая принимаетъ въ нее новыя явленія, не позволяя Философіи замыкать ихъ волшебнымъ кругомъ единого оплеченнаго закона. Они совершенно умертвили живое начало

---

данія Зюльцера. Вотъ почему я и не вдаюсь здѣсь въ разборъ ея, болѣе подробный. Эстетика Гейзингера, также Кантіянца, нѣ болѣе изысканна, но она очень слаба.



науки—и воистину почему книги их совершенно пусты во всемъ, что касается до эмпирической ея части, и безплодны для Критики. Идея художественная нисколько не отдѣлена у нихъ отъ идеи философской: отсюда всѣ сбивчивыя понятія, содержащіяся въ ихъ общей теоріи искусства. Разграниченіе родовъ и видовъ совершенно не существуетъ,—и напрошивъ все усмирено къ той цѣли, чтобы показать между ними единство, уничтожающее ихъ частныя свойства, спирающее съ нихъ краски жизни. Наружная систематика, основанная на какой-то симметріи началъ опвлеченныхъ, и схоластическая терминологія — двѣ необходимыя принадлежности Германской Философіи, нанесли также большой вредъ изложенію и наружной формѣ Эстетики, которая, какъ наука изящнаго, по содержанію своему, пребудетъ болѣе красоты и ясности въ формѣ.

Новалисъ изъ учениковъ Шеллинга былъ бы всѣхъ способнѣе, по мнѣнію Менцеля, быть излагателемъ Эстетики по началамъ сего Философа, если бы ранняя смерть не похитила его у Поэзіи и Науки. Конечно, его поэтическое чувство и талантъ, чего недоставало другимъ послѣдователямъ Шеллинга, могли бы за то ручаться. Сольгеръ, говорившійся къ созданію полной теоріи въ своемъ Эрвинѣ и во многихъ статьяхъ теоретическихъ, не могъ докончить его по той же причинѣ, какъ и Новалисъ. Астъ (\*) и Бахманъ, сумъ для насъ предсавивши

---

(\*) Менцель такъ выражается объ Эстетикѣ Аста: Ast gab ein durchdachtes, aber vielleicht zu systematisches System der Aesthetik nach Schellings dualistischer Grundidee heraus. Объ Эстетикѣ Бахмана онъ не говоритъ ни слова.

теоретиковъ—Метафизиковъ, вышедшихъ изъ Шеллинговой школы. Вошѣ почему мы посвящимъ ихъ книгамъ опидѣльные разборы, принявъ въ уваженіе и то, что у насъ въ Россіи онѣ имѣють теперь самое большее вліаніе.

Метафизическое стремленіе въ теоріи искусства еще продолжается въ Германіи, но успунаетъ уже другому, какъ мы увидимъ, болѣе положительному, историческому. Кроме того, оно встрѣчаетъ сильный оппоръ въ современной Германской Критикѣ. Такъ говоритъ Менцель объ этомъ родѣ теорій.

«За психологическими учебниками послѣдовали, пому около сорока лѣтъ, теоріи чисто метафизическія. Вмѣстѣ съ Физикою, Логикою, Иеикою, — и Эстетика внесена была въ огромныя Философскія сиспемы; и такимъ образомъ, изъ науки самостоятельной, очутилась придѣломъ великаго философскаго храма, боковымъ крыломъ философскаго зданія. Кпо можешъ сомнѣваться въ томъ, что Философія имѣетъ безусловное и необходимое право, какъ все, такъ и прекрасное, привлекать въ кругъ своего всемірнаго наблюденія? Но если мы вспомнимъ, что Философія, и при наблюденіи прекраснаго, имѣетъ въ виду одну только истину, по должны сознаться, что не это есть цѣль, которую сама по себѣ должна преслѣдовать Эстетика, — и равно какъ при Еспеспивенной Философіи и Философской Иеикѣ должна сущеспвовать еще самобытная наука природы и исторической жизни, такъ точно и при Философской Эстетикѣ должна быть еще особая Эстетика эмпирическая и практическая, которую не должно смѣшивать съ тою (\*). Ихъ довольно часто смѣшива-

---

(\*) Эти мысли схожи съ моими, изложенными выше. Я имѣлъ счастье предложить ихъ моимъ слушателямъ въ началѣ моего

ли, и думали, что укажут на самое прекрасное, когда предавшись самым пустым опьяненным, будущего его индифференцировать и дифференцировать, поляризовать и потенцировать, субъективизировать и объективизировать, реализировать и идеализировать и проч. Но скажишь, ради Бога, что делать художнику или любителю с этою терминологією, которая для Эспешики вѣчно оспанеся варварскою, какъ бы правильна и необходима она ни была въ Философіи? Моженъ ли наша фантазія оплодотвориться такимъ пустымъ наборомъ словъ, для того чтобы сдѣлаться способною примѣнить правило къ опыту и въ дѣло превратить вкусъ, почерпнутый изъ учебника?»

Такъ, въ 1836 году, первый современный Критикъ Германіи говоритъ прошивъ тѣхъ метафизическихъ теорій, которыя у насъ господствуютъ, и обнаруживающъ, моженъ быть, какъ и всякой проповѣдывающій, излишнюю крайность въ своихъ гоненіяхъ.

Но еще до Менцеля также сапирически, почти тѣми же выраженіями, преслѣдовалъ сіи теоріи, Поэтъ, предложившій намъ свою Эспешіку, примененную особенно къ нашему частному предмету, къ Теоріи Поэзіи. Это былъ Жанъ Поль Рихтеръ, котораго книга предсавляетъ, какъ я уже намѣкнулъ, первое счастливое сліяніе Философскаго начала съ эмпирическою стихією критической школы, и попому подлежитъ также особому разбору.

---

курса, еще до полученія Менцелевой книги, — и потомъ мнѣ пріятно было найти въ ней такое сильное и такъ искусно выраженное подкрѣпленіе моему мнѣнію.

★

Отъ общаго обозрѣнія, перейдемъ же теперь къ частной характеристикѣ сочиненій: *Бутервека, Аста, Бахмана* и *Жанъ Поля*, какъ представителей психологическаго, метафизическаго и криптико-философскаго направленія.

#### 1) БУТЕРВЕКЪ (\*).

Первый томъ Эстетики Бутервека содержитъ въ себѣ теорію изящнаго въ самомъ себѣ, и примѣнительно къ искусству вообще и разнымъ его видамъ; второй томъ заключаетъ пакъ называемую либературную Эстетику или Психику, съ прибавленіемъ Теоріи изящной прозы.

Такъ опредѣляетъ Авторъ задачу Эстетики:

«Объяснить что мы чувствуемъ, когда справедливо полагаемъ что либо прекраснымъ, и показать, въ какомъ отношеніи ощущеніе прекраснаго находится къ природнымъ свойствамъ, равно и къ классическому образованію человѣческаго духа.»

Въ своемъ введеніи Бутербекъ старается утвердить самостоятельность Эстетики, однако и показываетъ нѣкоторую зависимость ея отъ Философіи.

«Опасность, угрожающая Эстетикѣ, или отказъ ея вовсе отъ истинно ученаго характера, или ожиданіе

---

(\*) Фридрихъ Бутербекъ, бывшій Профессоромъ Нравственной Философіи въ Гёттингенѣ, род. въ 1766 году. Эстетика его вышла въ первый разъ въ 1806 году; потомъ новымъ переработаннымъ изданіемъ въ 1813; и наконецъ самое последнее изданіе этой, обогащенное многими перемѣнами, которыми я пользовался, явилось въ 1824 году. *Aesthetik von Fr. Bouterwek. 2 Theile. Gottingen. 1824.*

окончательнаго приговора о началахъ своихъ опъ заключенія безконечнаго спора Метифизиковъ, кажется большею, нежели естъ въ самомъ дѣлѣ. Не ссорясь нисколько съ Философіею, всякая наука, собственно къ Философіи не принадлежащая, можетъ и должна сохранять извѣстную самоспопительность (\*).» «Но въ бездонную пропасть попали бы мы, если бы захотѣли обратиться къ Метифизикъ за пѣтъ, чтобы опъ нея получить предварительное объясненіе о *крайнихъ основаніяхъ объективности нашего познанія красоты* (\*\*).»

Оставляя сначала глубокий метифизическій вопросъ о томъ: существуетъ ли что либо само въ себѣ истинно прекрасное, или принадлежащъ оно къ явленіямъ бытія въ чувственномъ мірѣ? — Бупервекъ начинаетъ науку анализомъ *Чувства* (das Gefühl), опъ котораго Эстетика получила свое наименованіе. Отсюда уже онъ намѣренъ перейти къ абсолютной идеѣ красоты. Не узнавъ сначала, *что происходитъ въ нашей душѣ*, когда мы что либо находимъ прекраснымъ, мы не можемъ дойдши до послѣднихъ основаній возможности ощущенія прекраснаго (\*\*\*). Такимъ образомъ Б. начинаетъ съ разрѣшенія психологическаго вопроса, дабы потомъ перейти къ вопросу метифизическому.

Опредѣливъ отношеніе Эстетики къ Психологіи и высшей части Философіи, Б. излагаетъ планъ науки, гдѣ особенно указываетъ на невозможность опдѣлить совершенно общую Эстетикѣ опъ частной.

(\*) Т. I. стран. 14.

(\*\*) Стран. 11.

(\*\*\*) Стран. 18 и 19.

И такъ первый вопросъ, съ разрѣшенія коего начинаеть Б., есть анализъ Эстетическаго чувства или интереса и опредѣленіе его опъ всѣхъ духовныхъ чувствъ въ человѣкѣ, ему родственныхъ.

*Чувство* (das Gefühl) въ насъ есть основа всякому признанію (Wahrnehmung). Посредствомъ признанія субъективное состояніе наше переходитъ въ объективное: чувство становится *ощущеніемъ* (Empfindung). Есть ощущенія прекраснаго: мы знаемъ это по опыту; слѣд. должно быть въ насъ и *чувство прекраснаго*. Въ чемъ же оно заключается?

Чувства раздѣляются на *физическія* и *духовныя*. Къ какимъ же относится чувство прекраснаго? Къ первымъ относится оно не можетъ, слѣд. будемъ искать его во вторыхъ. Чувства духовныя, Б. дѣлитъ на *теоретическія* и *практическія*: основаніемъ для первыхъ служишь идея истины, для вторыхъ идея блага. Надъ сими идеями возвышается идея безконечнаго или божественнаго, источникъ чувства религіознаго, высшаго изъ всѣхъ духовныхъ чувствъ. Эстетическому интересу ни въ одномъ изъ этихъ духовныхъ чувствъ нѣтъ мѣста. Не есть ли оно чувство смѣшанное изъ физическихъ чувствъ и духовныхъ, нами высчитанныхъ? Но допустивъ такое опредѣленіе, мы впали бы снова въ тѣ же сомнѣнія и не умѣли бы физиологически себѣ объяснить его. Обращимся лучше къ изслѣдованію впечатлѣній, производимыхъ на насъ изящными предметами. Они намъ нравятся—но какъ?—духовно, и это чувство наслажденія ни изъ какого изъ предыдущихъ чувствъ объясниться не можетъ, слѣд. оно должно быть *первоначальное*, еще нераздѣльное *чувство нашего*

*бытія*, въ которомъ ни одинъ духовный интересъ не отдѣленъ отъ другаго и самый духовный интересъ не рѣзко отдѣленъ отъ физическаго, чувствво, въ коемъ природа человѣческая дѣйствуетъ какъ нераздѣльное цѣлое, радуясь себѣ самой, и мыслящій духъ, возвышаясь надъ живопишностію, не принимаетъ никакого инаго направленія, а устремляется на то, что предлагается ему наслажденіемъ, безъ всякаго отношенія къ поученію, направленію или религіозному чувству.

Первый признакъ эстетическаго интереса, въ его дикомъ еще состояніи, находимъ въ играхъ дѣтей, въ спрашаніи народа къ зрѣлищамъ; но это одно только предчувствіе изящнаго. Сей неопредѣленный эстетическій интересъ посредствомъ образованія развивается и переходитъ во Вкусъ. Избираемое добрымъ вкусомъ есть изящное. Что же такое идея изящнаго?

Понятіе объ изящномъ также сродно человѣку, какъ понятіе объ истинномъ, благомъ и божественномъ. Всякое изъ сихъ понятій предполагаетъ соотношеніе съ законами (*Gesetzmässigkeit*). Съ какимъ же закономъ согласіе предполагаетъ идея прекраснаго? Это есть законъ *гармонической дѣятельности всѣхъ духовныхъ силъ въ свободномъ возвышеніи ихъ къ безконечному, недостигаемому никакимъ чувствомъ*. Въ сознаніи такого, хотя темно мерцающаго разсудку, закона нашей духовной жизни, познаемъ мы эстетическое назначеніе человѣка.—Человѣкъ, кромѣ прочихъ своихъ стремленій: ученія, дѣйствія, религіознаго созерцанія, назначенъ также и къ тому, чтобы въ чувствѣ гармоніи собственныхъ силъ своихъ на-

слаждаешься своимъ бытіемъ. Чтò мы въ шакòмъ наслажденіи нашимъ духовнымъ бытіемъ ощущаемъ, шò прекрасно въ ощущеніи; оно прекрасно въ мысли, когда мы это мыслимъ; прекрасны предметы, которыя, находясь въ извѣстномъ отношеніи къ намъ, это ощущение возбуждаютъ и поддерживаютъ. Отсюда и близкое отношеніе изящнаго къ истинному, благому и божественному.

Опредѣливъ изящное не лзя, потому что оно не принадлежитъ къ понятіямъ совершенно яснымъ. Но не менѣе шого, надобно же составить общее понятіе объ изящномъ, которому отвѣчали бы все его роды. Сіе общее понятіе уясняется для нашего разума, когда мы разлагаемъ изящное на его сшхія. Смѣшеніе сихъ послѣднихъ съ самимъ изящнымъ есть главная ошибка теорій, до сихъ поръ существовавшихъ. Во всякомъ родѣ красоты, или шогъ или другой элементъ господствуетъ.

Всѣмъ сшхіямъ изящнаго служитъ основаніемъ гармонія или эстетическое единство въ многообразіи. Но это не есть еще сущность красоты. То, чтò даетъ собственно эстетическій характеръ единству въ многообразіи и отличаетъ оное отъ всякаго другого единства, логическаго, техническаго и нравственнаго, есть именно отношеніе къ шой гармоніи духовныхъ силъ, которая въ насъ служитъ основаніемъ истинному ощущенію изящнаго. — По этому всеобщее понятіе о красотѣ, составляемое холоднымъ разумомъ, не можетъ существовать безъ *вышей идеи абсолютной красоты*, которая теряется въ чувствѣ, но которая, наравнѣ съ идеями истиннаго, благого и божественнаго, исходитъ изъ ума,



какъ одно изъ непосредственныхъ отношеній конечнаго къ безконечному и безусловному. Здѣсь начало эстетическому совершенству и идеальному въ искусствѣ, которое противоположается естественному. Идеально — изящному родственно высокое, которому противоположно комическое.

Не наблюдая строгаго порядка въ своемъ изложеніи, здѣсь Б. эпизодически касается силъ духа, принимающихъ наибольшее участіе въ ощущеніяхъ изящнаго. Отвергая въ человѣкѣ присущіе особеннаго внѣшняго чувства красоты, онъ признаетъ внутреннее чувство, которое относитъ ко всеобщему сознанію. Память, сберегающая ощущенія, и разумъ, утѣющій отличать единство въ многообразіи и соотношеніе цѣлаго съ частями, суть также способности, дѣйствующія въ ощущеніяхъ изящнаго; но надъ всѣми возвышается сила вообразительная или фантазія.

Отсюда переходитъ Б. къ тѣмъ первоначальнымъ составнымъ частямъ красоты, безъ коихъ она не можетъ быть полна и совершенна. Основною спихіею изящнаго служитъ *эстетическая гармонія*, которая представляетъ совокупность отношеній, посредствомъ чувства, а не холоднаго наблюденія, соединенныхъ въ общемъ средоточіи. На этомъ основана теорія формы, отношеніе частей къ цѣлому, въ Живописи, Ваяніи, Музыкѣ. Основная красота или эстетическая гармонія мысли есть истина; но если всякая прекрасная мысль истинна, то не всякая истинная мысль прекрасна. Изящная мысль не привязана къ сислемеъ, не носитъ на себѣ печати теоретическаго труда. Это — счастливая, какъ было

съ неба слѣпѣющая мысль, которая эстетически занимаетъ насъ собою, действуя особенно на фантазію, и возбуждаетъ неопредѣленное множество шемныхъ представлений, гармонически оппосѣющихся другъ ко другу. (Т. I. стр. 109.) Гармонія нравственнаго возвышается надъ всеми эстетическими оппосѣеніями; но нравственное люгда прекраснѣе, когда чуждается ригоризма: невинность есть высшая нравственная красота души. Ей въ фантазіи сооппосѣивается образъ Ангела. Гармонію слѣдуетъ оппосѣивать оппъ правильности. Французы полагали прекрасное въ правильномъ: въ природѣ, напроливъ, симметрію и правильность часпо переходящъ въ проптивное.

2) Вторая стихія красоты есть *выразительное*. Гармонія должна имѣть душу и жизнь. Чувства и мысли да говорятъ въ прекрасномъ: форма безъ выраженія мертва: живому ничто мертвое не удовлетворяетъ.

3) Третья, нѣжнѣйшая изъ стихій совершенно изящнаго, есть *Грація*, которая внушаетъ, если не всегда любовь, то подобную ей склонность. Вошь почему у Грековъ, Богиня любви носила поясъ Грацій. — Грація есть особенная нѣжность въ выразительномъ.

Спрашно, что Б. оппоситъ Грацію къ общимъ стихіямъ прекраснаго. Она есть видъ красоты, но не необходимый признакъ. Есть ли Грація въ Юпитерѣ и Геркулесѣ?

4) Четвертая стихія красоты есть *безконечное*: красота не можетъ быть совершенна, если въ ней

недостигает эстетической черты безконечнаго. Человѣкъ не былъ бы человекомъ, если бы всякая, непосредственно имъ ощущаемая гармонія прекраснаго въ природѣ или искусствѣ, не напоминала ему хотя темнымъ образомъ о той высшей гармоніи, копорая есть верховный законъ міра.—Красота, возбуждающая въ насъ идею безконечнаго, идеальна.

Отсюда выводится идея *высокаго* и объясняется отношеніе его къ прекрасному, и сего послѣдняго къ комическому и смѣшному.

Изложивъ теорію изящнаго вообще, Б. применяетъ ее попомъ къ искусству. Эстетическій интересъ тогда бываетъ художественнымъ, когда мы удивляемся прекрасному, какъ произведенію силы духа и дарованія. Человѣкъ въ искусствѣ долженъ являться власселиномъ природы: искусство не есть подражаніе сей послѣдней, а эстетическое соревнованіе съ нею, которое болѣе или менѣе заключаетъ въ себѣ подражаніе естественному, — но такимъ образомъ, чтобы главное вниманіе обращено было на *духъ природы*. Искусство должно явиться новымъ міръ, одною стороною подобный міру действительному, съ другой же весьма отъ него отличный. Какъ другая природа, изящное искусство повинуюсь не однимъ естественнымъ законамъ, но имея высшее назначеніе человека, должно расширять предѣлы естественности. Даже и тамъ, гдѣ искусство не идеализируетъ, оно не должно забывать, что подражая природѣ, въ той степени только сохраняетъ оно изящный характеръ, какъ удалитъ отъ естественнаго все, нарушающее интересъ эстетическій. Изъ всѣхъ искусствъ, образователь-

ныя преимущественно называющіяся подражательными. Вся элементарная изящная, выстипанная прежде, должны непременно входить въ составъ художественной красоты; но сверхъ того она заключаетъ въ себя свои особенныя свойства, а именно: 1) истину, 2) легкость въ исполненіи, 3) новизну, близкую ей оригинальность, и 4) гениальное (*das Geistreiche*).

Отсюда Б. переходитъ къ классификаціи изящныхъ искусствъ. Каждое изъ нихъ должно имѣть свой собственный характеръ, — и основа этой особенности заключается, частію въ отношеніяхъ искусства къ человеческимъ чувствамъ, частію въ ихъ средствахъ, которыми каждое пользуется для достиженія общей цѣли искусствъ изящныхъ.

Раздѣливъ искусства по пространству и времени Бюшаръ считаетъ невозможнымъ, пошому что Ваяніе и Зодчество, два искусства по его мнѣнію совершенно различныя, попали бы въ одинъ разрядъ. Онъ предпочитаетъ раздѣлить ихъ по человеческимъ чувствамъ, на которыя онъ дѣйствуетъ, и дѣлитъ ихъ на два класса: на искусства внѣшнихъ чувствъ и на искусство внутренняго чувства. Къ первымъ относитъ онъ Пластику и Музыку, ко вторымъ одну Поэзію. Слова, хотя и слышны, но ихъ понимаетъ одно внутреннее чувство.

*Вторая* часть сочиненія Бюшаръ содержитъ въ себѣ такъ названную имъ Литературную Эстетику или Психику. Эта часть вообще слабѣе предыдущей. Справно, что изученіе Исторіи Литературы въ этомъ случаѣ не помогло Бюшару и не оживило его теоріи.

Поэзія оплѣчается опъ прочихъ искусствъ игѣмъ, что она естъ по преимуществу искусство мыслящее: ибо ея орудіе — слово, выраженіе мысли. Она можетъ дѣйствовать на человека, не дѣйствуя ни на одно изъ вѣшнихъ чувствъ его: это доказы-  
вается мертвымъ словомъ на бумагѣ. Основываясь на томъ, что Поэзія естъ искусство мыслящее, нѣкоторые называли ее наукою, а не искусствомъ; отсюда названіе: *Schöne Wissenschaften*.

Бухервекъ спрого опдѣляетъ Поэзію опъ Краснорѣчія и, кажется, первый онъ положилъ рѣзкое разграниченіе этихъ двухъ искусствъ, заключивъ различіе оныхъ въ цѣли, попому что у Зюльпера оба искусства еще смѣшивались. Въ Краснорѣчьи, эстетическая часть искусства всегда служилъ для цѣли вѣшней, посторонней, не прямо касающейся самаго искусства, и попому занимаетъ вѣпорое мѣсто. Обычай соединять Поэзію и Краснорѣчіе подъ одною рубрикою изящныхъ словесныхъ искусствъ, Бухервекъ объясняетъ учрежденіемъ факультетовъ въ Германскихъ Университетахъ, гдѣ Профессоръ Краснорѣчія бывалъ искони и Профессоромъ древней Литературы, и обязывался писать на случаи Латинскіе и Греческіе стихи. — Рипорика, по мнѣнію Бухервека, совершенно опдѣляется опъ Эстетики. Она естъ одна изъ практическихъ наукъ, которыя соединяють въ себѣ, опносительно къ ихъ цѣли, извѣстную сумму разнородныхъ свѣдѣній. Такъ понимали Рипорику древніе Греки и Римляне. Рипорика въ новѣйшемъ смыслѣ естъ Теорія изящной прозы, по мнѣнію Бухервека.

Законы красоты вообще и частные законы красоты художественной Б. применяютъ къ Поэзіи. Поэтическое совершенство заключается въ томъ, что Поэма (ein Gedicht) должна быть произведеніемъ фантазіи и возбуждать эстетическій интересъ такимъ образомъ, чтобы ученые, нравственные и религіозный не превышали въ ней эстетическаго. Далѣе пребудетъ онъ опъ поэтическаго произведенія: *внутренней гармоніи, выразительности, полагая одну въ изобиліи мыслей и чувствованій, граціи, стремленія къ безконечному, истины, новости, легкости и классическаго отпечатка* въ исполненіи. Но не лзя не замѣтить, что переводя всѣ опъ общіе законы изящнаго въ міръ Поэзіи, Б. мало указываетъ на тѣ особыя оптъники, которые каждый изъ нихъ получаетъ опъ особенныхъ свойствъ самой Поэзіи.

Опъ внутренняго содержанія искусства, Б. переходитъ къ формѣ, говоритъ объ украшеніи, о пропахъ, фигурахъ, стихѣ и его видахъ.

Сверхъ показаннаго оплічія, Поэзія тѣмъ еще опличается опъ прочихъ искусствъ, что она имѣетъ роды, которыхъ чуждаются сіи послѣднія; но это мнѣніе Бушверка несправедливо: ибо Живопись, Ваяніе, Архитектура не суть ли роды образовательныхъ искусствъ? Равнымъ образомъ, Музыка духовая, инструментальная и голосовая не суть ли разные роды Музыки?

Собственно чешыре рода Поэзіи признаетъ Бушверкъ: лирическую, дидактическую, эпическую и драматическую. Сверхъ того онъ счищаетъ за нужное дополнивъ еще дополнительный разрядъ (eine

Ergänzungsclassen!). Начало же, изъ котораго Бутервекъ выводилъ четыре главные рода, есть слѣдующее. Поэтъ или субъективно передаетъ свои мысли и чувствованія, какъ явленія своей собственной природы; или объективно, какъ явленія внѣ его совершающіяся. Въ первомъ случаѣ, Поэзія бываетъ лирическою или дидактическою, смотря по тому, чувство ли преобладаетъ, или находится оно въ равновѣсіи съ разумомъ. Объективно изображаемое Поэтомъ не можетъ иначе являясь, какъ въ трехъ формахъ времени: прошедшемъ, настоящемъ и будущемъ. Поэзія будущаго, поэзія пророческихъ видѣній, не можетъ быть иною, какъ лирическою, и по тому переходитъ въ родъ субъективный. Поэзія прошедшаго есть Эпосъ, настоящаго Драма.

Матеріалъ *Лирической* Поэзіи есть чувство и мысль: индивидуальность Поэта нигдѣ такого значенія не имѣетъ, какъ въ этомъ родѣ. Два главные вида *Лиры*: *Пѣсня* и *Ода*, изъ коихъ первая изобилуетъ чувствомъ, вторая мыслию. Между ними среднее мѣсто занимаютъ романтическіе виды: *Канзона*, *Сонетъ*, *Мадригалъ*, *Тріолетъ*. Далѣе слѣдуютъ еще: *Элегія*, *Лирическая Эпиграмма*, *Геронда*.

Б. защищаетъ *Дидактическую* Поэзію противъ тѣхъ, которые не хотѣли признавать ея. Она Поэзія, по мнѣнію его, не убѣждаетъ въ истинѣ, а представляетъ ее въ такомъ свѣтѣ, что мы любимъ ее какъ прекрасное. Она лирической оплмчается она дидактическимъ спокойствіемъ, которое основывается на равновѣсіи чувства и мысли. Но если перейдетъ оно въ догматическій или скептический

холодъ и будешь дѣйствовать сильнѣе на разумъ, нежели на чувство и фантазію, тогда Поэзія исчезаетъ. Къ сему роду относятся: 1) Сашира, 2) Дидактическая Эпиграмма, 3) Припѣва, 4) Поучительная Поэма.

Въ изложеніи теоріи эпического и драматическаго рода, Б. ничѣмъ не отличается отъ прочихъ теоретиковъ: онъ выбираетъ мнѣнія своихъ предшественниковъ. Но виды каждого рода изложены безъ всякаго порядка, который могъ бы быть или систематическимъ или историческимъ. Такъ въ Эпическомъ родѣ начинаетъ онъ съ Романтическихъ сказокъ и Баллады, и потомъ переходитъ къ Эпосъ. Въ число драматическихъ видовъ включаетъ Трагикомедию и Мелодраму; подъ именемъ первой разумѣетъ онъ драму Шекспира. Къ особенному пятому дополнительному классу относитъ: 1) *Пастушеское стихотвореніе*, принимающее всѣ формы, 2) *Описательное*, 3) *Эпиграмму*, 4) *Эпосъ Басно*, 5) *Романъ*, занимающій, по мнѣнію Бушпервека, среднее мѣсто между Поэзіею и изящною прозою.

Изложивъ подробно содержаніе Эстетики Бушпервека, мы можемъ теперь видѣть, что лучшая часть оной есть именно разрѣшеніе вопроса объ *эстетическомъ интересѣ*, который могъ быть изслѣдованъ только психологически. Б. по началамъ Психологіи, превосходно осправилъ сей интересъ отъ теоретическаго, нравственнаго, религіознаго, и утвердилъ такимъ образомъ самобытное начало науки, связавъ его съ Психологіею. Вотъ почему мы поставили Бушпервека въ число Эстетиковъ-Психологовъ. Касательно опредѣленія изящнаго, мы не



можемъ опдѣлить той же похвалы сему Теоретику. Въ разрѣшеніи сего вопроса, эклектизмъ Б. повредилъ ему. Вольфъ и его послѣдователи заключали изящное въ чувствъ; Кантъ перенесъ его въ область сужденій; Шеллингъ въ область идей. Бушпервекъ называетъ изящное по чувствомъ, по понятіемъ, по идеямъ, не приспавая ни къ какому особенному мнѣнію. Вопросъ гдѣ причина, почему теорія *изящнаго въ самомъ себѣ* у Бушпервека смѣшанна и неопредѣленна; что же касается до отношенія изящнаго къ нашей душѣ и дѣйствія его на внутренній міръ нашъ, этъ вопросы психологическіе разрѣшены Бушпервекомъ удовлетворительно.

Въ Пѣишникъ своей, Б. ясно обозначилъ нѣкоторые особенныя свойства Поэзіи, какъ искусства мыслящаго; но раздѣленіе ея на роды и виды есть слабѣйшая часть его книги. Теорія главныхъ родовъ можетъ быть выведена изъ философскихъ началъ искусства; но въ теоріи частныхъ видовъ необходимо должно допустить историческую методу—и послѣ общаго введенія о главныхъ родахъ и ихъ особенныхъ свойствахъ, разсматривая Исторію каждаго рода у различныхъ народовъ по порядку и указывая на оригинальныя типы, намъ извѣстныя. По моему мнѣнію, нѣтъ инаго лучшаго способа излагать частную Пѣишику: здѣсь Исторія искусства должна вступить во всѣ права свои. Бушпервекъ, издавшій Исторію ново-европейской Литературы, могъ бы эшо весьма удовлетворительно исполнить въ отношеніи къ новой Поэзіи; но вѣроятно, ему недоставало такого же подробнаго изученія древнихъ, и

здѣсь едва ли не заключается причина того, почему его чашная Пинника такъ слаба въ сравненіи съ общемою.

## 2) Астѣ.

Эстетика Аста (\*), изъ всѣхъ подобнаго рода сочиненій въ Германіи, представляетъ самое болѣе сильное усиліе вывести всю Науку искусства изъ одного начала, подвесити всѣ явленія оной къ одной идее. Астѣ принялъ для сего философскую формулу: двойство всякой жизни, имѣющей внутреннюю и вѣдѣнную спорону, или начала субъективнаго и объективнаго, которыя послѣ борьбы приходятъ въ соединеніе. Эту формулу, самую оплывленную, и примѣняемую легко къ явленіямъ всякаго рода, Астѣ приложилъ и къ наукѣ искусства, — и вошъ почему можно сказать, что вся его Эстетика написана двумя цѣвѣями: жизни внутренней и вѣдѣнной, и взаимнаго ихъ смѣшенія. Теоретикъ заботился только объ томъ, чтобы всѣ явленія искусства привести къ философскому единству: опскуда происходитъ по однообразію, которое, будучи насильственно наведено на разные виды искусства, сперло съ нихъ живыя и свѣжія краски, оплывчающія ихъ другъ отъ друга. Нѣсколько подробное свѣдѣніе о сочиненіи Аста только убѣдитъ насъ въ этомъ заключеніи, предварительно мною сказанномъ.

---

(\*) Московскій Вѣстникъ. 1829. Частъ 4. Основное начертаніе Эстетики Аста.

Искусство, по Аспу, въ одномъ сущесствѣ духа человеческого можеть имѣть свое начало, ибо оно есть его швореніе. «Искусство, какъ всякая жизнь, есть развитіе внушренняго, первороднаго....» Въ эптѣхъ словакъ, съ самаго начала, опскрывается уже чиспый идеализмъ, или говоря языкомъ Ж. Поля, нигилизмъ Аспа, копорый опвергаетъ всякое участвіе природы въ швореніи искусства и хочеть создать его изъ чиспаго духа.

Жизнь духа, какъ и всякая жизнь, имѣеть двѣ спихіи: безконечную и конечную. Въ духѣ онѣ являюпся въ видѣ мышленія и созерцанія. Но ни въ какомъ процессѣ духа одна изъ спихій не присупснвуеть исключительно, а шолько господствуетъ: въ идель преобладаетъ мышленіе, въ образѣ созерцаніе. Религія есть гармоническое сліаніе обѣихъ спихій.

Художественная дѣятельность развивается изъ созерцанія. Въ художественномъ произведеніи безконечная и конечная спихія духа, идея и образъ, совершенно сливаюпся, такъ что ни одна изъ нихъ не подчиняется другой. Отсюда *Изящество*.

Но отсюда и противорѣчіе съ предыдущимъ. Если произведеніе созерцанія есть образъ и если въ созерцаніи находимъ господство конечной спихіи духа, то какъ же плодомъ созерцанія можеть быть художественное произведеніе, въ копоромъ идея и образъ должны гармонировать, не подчиняясь одинъ другому?—Противорѣчіе, доходящее до нелѣпости!

«Изящное есть гармонія истиннаго и добраго.»  
На какомъ же основаніи изящное будетъ по пре-

иущество гармоніей эѣхъ двухъ снхій духа? Если истина, добродѣтель, изящество, сущь только при разныя силы, въ конхъ челоѣческій духъ проявляется, то въ каждой изъ нихъ присущивуютъ равно двѣ другія силы, ибо въ каждой естъ высшее нераздѣльное начало духа, божественное. Поэтому изящное истинно и благо; истина — прекрасна и блага; добро — прекрасно и истинно.

«Изящное естъ гармонія двухъ снхій, слѣд. примиреніе ихъ борьбы во время внутренняго образованія (\*); истиннымъ и совершеннымъ соединеніемъ двухъ снхій можетъ быть только то, въ которомъ ни одна не подчинилась другой (\*\*).»

«Изящное можетъ явиться въ двухъ образахъ: 1) въ своемъ собственномъ совершенствѣ, т. е. въ гармоніи своихъ снхій; 2) въ преимуществѣ той или другой снхій. Господствуетъ безконечное, идея — рождается высокое; господствуетъ конечное, форма: — рождается прекрасное. Гдѣ идея и форма сливаются, высокое и прекрасное гармонируютъ, тамъ совершенство искусства — изящное (\*\*\*)».

Сколько противорѣчій!

Это невѣрно логически: потому что если высокое и прекрасное сущь разные виды изящнаго, то въ опредѣленіи вида должно непременно заключаться и опредѣленіе рода, какъ главное условіе. А здѣсь напротивъ: опредѣленіе высокаго и прекраснаго совершенно противорѣчатъ опредѣленію ихъ рода.

(\*) стран. 32.

(\*\*) стран. 28.

(\*\*\*) стран. 55, 56 и 57.

Это невярно фактически: ибо явленія природы и искусства въ области высокаго и прекраснаго будутъ, по такой теоріи, несовершенства въ отношеніи къ изящному. По этому, небо, море, Монбланъ не предпавяютъ перваго условія изящнаго — гармоніи идеи и формы; женщина и роза будутъ несовершенныя произведенія, ибо относятся къ области прекраснаго. По этому, Юпитерь Олимпійскій, Лаокоонтъ, Венера Медицейская, въ области Ваянія, Спрашивъ судъ Микель Анджео, Галашея Рафаэля, всѣ красота кисти Тиціана, Проміею Эсхила, Божественная Комедія Данта, Макбетъ Шекспира — будутъ несовершенныя произведенія искусства, потому что относятся къ области высокаго или прекраснаго и не олицетворяютъ вполне идеала изящества.

Всѣ ошибки и противорѣчія Аспа происпекли изъ того, что онъ нисколько не опредѣлилъ идеи художественной и не опличилъ ея отъ идеи философской. Разгадка противорѣчій его заключается въ томъ, что идея художественная во всякомъ произведеніи, высокаго ли, прекраснаго ли спила, совершенно гармонируетъ съ формою; но произведенія высокія возбуждаютъ въ насъ болѣе идей философскихъ, размышленій; произведенія же прекрасныя дѣйствуютъ болѣе на наши чувства.

Прочіе виды изящнаго не нашли мѣста въ Эстетикѣ Аспа, потому что не подошли къ его общей формулѣ.

Ложное стремленіе все подвеспи къ однообразному единству ни въ чемъ такъ ярко не обозначилось, какъ въ часпной Эстетикѣ и въ Психикѣ

Аспа. Раздѣленіе искусствъ основано на той же противоположности внѣшней или объективной жизни съ внутреннею субъективною и взаимномъ ихъ соединеніи. Пластика есть представленіе внѣшней жизни, Музыка — внутренней, Поэзія — соединеніе внѣшней и внутренней. Но къ этому Аспъ прибавляетъ оговорку, что въ жизни нѣтъ ни исключительно внѣшняго, ни внутренняго, и такимъ образомъ снова всякое раздѣленіе свое обращаетъ въ нуль.

«Пластика есть Музыка представленная во внѣшнемъ, плѣсномъ бытіи, а Музыка въ жизни внутренней разрѣшенная Пластика!»

Вопрь до какихъ нелѣпыхъ результатовъ доводя Аспа, стремленіе его все искусства слиять въ общемъ единствѣ! По этому можно разрѣшить Аполлона Белведерскаго въ звуки, превратить ораторію Перголеза въ Мадонну Рафаэля!

Образовательныя искусства снова дѣлятся на представленіе внѣшняго (Ваяніе), внутренняго (Живопись) — и попомъ снова являющіяся оговорки о томъ, что Пластика совсемъ не уничтожаетъ внутренняго, а есть

«Внѣшнее представленіе внутренняго такъ, что оба должны образовать единое цѣлое и сливаться въ единомъ созерцаніи: ибо Пластика исчезла бы, еслибы внутреннее находилось въ противорѣчій съ внѣшнимъ, и если бы оно не могло въ совершенствѣ быть внѣшнимъ представлено.»

Спрашивается: чѣмъ же опличается Пластика отъ искусства вообще, которое есть также представленіе внутренняго во внѣшнемъ?

Въ Пласпикъ и Музыкъ одна спихія господству-  
ешъ надъ другою, а въ Поэзіи онѣ тѣсно соединя-  
ются. Слѣд. Поэзія естъ совершеннѣйшее изъ всѣхъ  
искусствъ, попому что въ ней идеаль его. Такимъ  
образомъ одно искусство унижается передъ дру-  
гимъ; на дѣлѣ эпического нѣтъ: напрошивъ, каждое поль-  
зуется своими правами и преимуществами.

« Всякое искусство условлено Поэзіею: ибо произве-  
деніе пластическое, какъ и музыкальное, происпекаетъ  
отъ *одной* эстетической идеи, которую творящій духъ  
въ самомъ себѣ образуетъ и которая живо передъ нимъ  
носится во время художественной дѣятельности. »

Въ эпическихъ словахъ содержишся ключъ къ частной  
Эстетикѣ Асша. Изъ нихъ видно, что онъ не при-  
знаетъ и не поспигаешъ различія идеи поэтической,  
пластической, музыкальной и п. далѣе, однимъ сло-  
вомъ идеи художественной въ различныхъ ея видахъ.  
У него идея безусловно и безразлично одна, и мо-  
жетъ равно служишъ живописцу, ваятелю, музыкан-  
ту, поэту. Попому всѣ искусства умерщвлены и  
лишены своей жизни и цвѣта въ логическомъ ихъ  
единствѣ. Теоретикъ не обрашилъ никакого внима-  
нія на указаніе взаимныхъ границъ ихъ между собою,  
что составляетъ главную задачу частной науки ис-  
кусства. Напрошивъ, всѣ онѣ сливаются въ одно, и  
указываешся только аналогическое ихъ подобіе, ко-  
торое можешъ весши художника къ однимъ только  
ошибкамъ прошивъ искусства. Отсюда описаніе бу-  
ри въ Музыкѣ, Аполлонъ Белведерскій въ каршинѣ,  
каршина въ Ваяніи, въ Драмѣ, Романъ въ видѣ Дра-  
мы, Драма въ видѣ Романа и всѣ возможныя смѣше-

нія родовъ и видовъ, плоды ложнаго спремленія сводить ихъ къ общему единешву.

Поэзія, представляющая высшее соединеніе вѣшняго со внутреннимъ, въ свою очередь дѣлится опять на Поэзію вѣшной жизни (Эпось), внутренней (Лиру) и Поэзію соединенія той и другой (Драму—Поэзію Поэзии). И такъ Драма снова подпавляетъ выше всѣхъ другихъ родовъ Поэзии,—и чѣмъ же будетъ отличатся Эпось отъ Пластики вообще и отъ Ваянія, Лирика отъ Живописи и Музыки, Драма отъ самой Поэзии? Одними только формами представленія. Бутервекова мысль объ отношеніи трехъ моментовъ времени: прошедшаго, настоящаго и будущаго, къ родамъ Поэзии, находящаяся у Аста; но она подверглась искаженію: будущее Астъ опдалъ Драмѣ на томъ основаніи, что въ немъ соединяются настоящее и прошедшее, которыми соотвѣтствуютъ Лирика и Эпось, сливающиеся въ Драмѣ.

Опредѣленіе видовъ Поэзии у Аста основано на аналогіяхъ и мнимыхъ сходствахъ, которыми уничтожаются особенносты каждого вида. Есть опредѣленія, поражающія нелѣпостью; такъ на пр. Романъ названъ распротраненною Баснею или увеличенною Сказкою.

Я не считалъ бы за нужное говорить такъ подробно объ Астѣ, еслибы Эстетика его, состоящая вся изъ однихъ философскихъ формулъ, не дающихъ никакого понятія объ искусствѣ и опущающихъ отъ живаго изученія самыхъ произведеній, не господствовала у насъ такъ сильно въ понятіяхъ о той наукѣ, исторію которой я излагаю.



## 3) Бахманъ.

Эстетика Бахмана (\*) имѣетъ нѣкоторое преимущество передъ Эстетикою Аспа въ томъ, что она заключаетъ въ себѣ болѣе результатовъ, выбранныхъ изъ лучшихъ крипическихъ и философскихъ сочиненій объ искусствѣ, снабжена библиографіею (\*\*) и согрѣта болѣе теплымъ чувствомъ; но во всемъ, что касается до началъ и до подробностей эмпирической части науки, раздѣляетъ съ нею тѣ же самые недостатки и также мало знакомитъ насъ съ сущностью самаго искусства и его живыхъ явленій.

Въ самомъ началѣ своей теоріи (\*\*\*) Бахманъ объявляетъ, что главная задача оной есть приведеніе всѣхъ искусствъ къ единству, подобная задачѣ Философіи привести всѣ науки къ тому же: опуская выводитъ онъ, что ученія объ искусствѣ не должно начинать съ произведеній его, а слѣдуетъ искать имъ начала въ духѣ художника. Здѣсь ясно видимъ мы, какъ ложно понятъ имъ задача науки, какъ теоретикъ заботится только о единствѣ между всеми

(\*) Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umriss dargestellt für akademische Vorlesungen von Bachmann. Iena. 1811. Говоря здѣсь объ Эстетикѣ Бахмана прежде Ж. Полевой, я не слѣдую хронологическому порядку: Бахманъ заимствовалъ многое у Ж. Поля; но я держусь того порядка, который объяснилъ выше.

(\*\*) Хотя Бахманъ и снабдилъ свою книгу довольно подробно Библиографіею; но слѣды чтенія мало у него замѣтны,—и къ тому же книги теоретическія безъ всякаго различія поставлены съ крипическими, историческими и сборниками.

(\*\*\*) § 1.

искусствами, и нисколько о томъ, чшобы каждый родъ и видъ оныхъ опредѣлишь въ самомъ себѣ. Желая преподашь науку искусства, онъ говоритъ заранѣе, что не нужно знашь ея явленій, а слѣдуетъ начать прямо съ духа художника и изъ него вывести возможность оныхъ. Между тѣмъ исторически разсматривая науку, мы замѣтили, что прежде явились произведенія, а попомъ теорія, копорая была бы невозможна безъ фактовъ. Бахманъ находится въ явномъ прошиворѣчьи съ Исторією науки и развитіемъ ея въ человѣчествѣ.

«Искусство есть твореніе, развитіе цѣлаго міра изъ глубины человѣческаго духа, выходъ духа въ видимость, представленіе или воплощеніе идеи (\*).»

Здѣсь видѣтъ чистый нигилизмъ Бахмана, не признающаго вліянія природы на художника. Въ такомъ началѣ, заключающа и начало раздора между искусствомъ и природою.

«Произведеніе искусства есть красота, а красота есть идея, вышедшая въ видимость. — Идеи суть живые, высочайшіе, дѣятельные, самобытные, творческіе помыслы генія (\*\*).»

Опредѣляюща ли эпѣми плеоназмами идеи художника и опличены ли онѣ опъ идей философа, гражданина, законодателя? Чѣмъ же будетъ разнишься произведеніе перваго опъ произведеній сихъ послѣднихъ, копорыя суть шакже видимое выраженіе идеи?

«Прежде чѣмъ художникъ приступаетъ къ исполненію, произведеніе уже можетъ предстоить душѣ его въ

---

(\*) § 4 и 11.

(\*\*) § 14 и 11.

очерпаніяхъ, краскахъ, образѣ, и живѣ чистую мыслию въ его духѣ (\*).»

Какъ опсюда видно, что Бахманъ, спремившійся разгадаць искусство въ душѣ художника, совсѣмъ не, понималъ состоянія сего послѣдняго въ то время, какъ онъ пворилъ, и самъ никогда не испыталъ подобнаго ощущенія!—Напрошивъ, въ самое время созданія, произведеніе яснѣетъ для художника. Желаніе создатъ, произвесити, происпекаетъ изъ желанія уяснитъ передъ собою, увидѣть идею внѣ себя, въ явленіи. Поэтому, въ очерпаніяхъ, краскахъ, образѣ, оно не можетъ быть ясно воображенію. Замѣчательно, что Бахманъ въ этомъ случаѣ упошребилъ только слова, опносящіяся къ формамъ искусствъ образовательныхъ, а ничего не сказалъ о звукахъ и словахъ, Музыкѣ и Поэзіи. Ужъ и эпо показываетъ, что мысль Бахмана несправедлива.

«Чтобы понятъ произведеніе искусства, надобно проикнуть въ самый духъ художника, опкуда произведеніе вышло. — Призваніе къ искусству есть даръ божества, но явленіе художественнаго произведенія зависить опъ земныхъ силъ. Потребны многообразныя опношенія, много приготовленій, времени и напряженія, чтобы овеществилъ идею нашего духа и сопворить произведеніе, ей соопвѣтственное: трудомъ добытое можетъ одна минута разрушить: потому можно быть художникомъ въ благородномъ и высшемъ смыслѣ эпого слова, не произведши ничего (\*\*).»

---

(\*) § 11.

(\*\*) Снран. 30. § 21. Daher kann jemand Künstler seyn, im edelsten und höchsten Sinn des Worts, ohne etwas produziert zu haben. Выписываю нарочно эти слова, потому что едва можно повѣрить, что онъ дѣйствительно принадлежитъ Теоретикъ.

Эта мысль Бахмана есть результатъ предыдущей, не менѣе ложный. Отсюда видно, какъ теоретикъ мало обращаетъ вниманія на техническую, исполнительную, реальную сторону искусства. Для него, искусство болѣе существуетъ въ идеѣ, нежели въ явленіи; по его теоріи можно быть Гомеромъ, Дантомъ, Шекспиромъ, не произведши ни *Иліады*, ни Божественной Комедіи, ни одной Драммы; Б. въ идеѣ можетъ наслаждаться Венерою Медицейскою и Преображеніемъ Рафаэля. Однимъ словомъ, его Эстетика есть Наука искусства въ идеѣ, искусства еще не совершеннаго, не вышедшаго на свѣтъ изъ головы художника: потому и не принимается она къ образцамъ искусства дѣйствительнаго.

Прислуная попомъ къ разсмотрѣнію сего послѣдняго въ явленіи, Бахманъ нашелся принужденнымъ, подобно Аспи, оговориться и возвратиться ему индивидуальности, которую уничтожилъ вначалѣ, назвавши его численнымъ выраженіемъ идеи.

«Всеобщее и индивидуальное, идеальное и дѣйствительное, говоритъ онъ, чуднымъ образомъ сливаются въ произведеніяхъ искусства (\*).»

Но если такъ, то почему же теоретикъ касается только всеобщаго въ искусствѣ, и такъ мало заботится объ индивидуальномъ?

Эта малая его заботливость ярко означается въ Теоріи отдѣльныхъ искусствъ, которыя спремились онъ подвесить къ единству, нисколько не помышляя о назначеніи предѣловъ каждому и описаніи его особенностей.

---

(\*) Стран. 38. § 28.

«Всѣ искусства, говорятъ онъ, суть живые члены одного безусловнаго искусства, и ихъ общая цѣль есть осуществленіе вѣчной идеи прекраснаго; онъ опличающіеся только разными орудіями представленія (\*).»

Пошому, Ваяніе, Живопись, Музыка, Поэзія суть изображенія одной и тойже вѣчной идеи прекраснаго въ образахъ, краскахъ, звукахъ, словахъ, — и нѣтъ, по мнѣнію Бахмана, никакого различія между идеями Ваятеля, Живописца, Музыканта и Поэта. Разскажете въ стихахъ Спрашный Судъ Микель Анджело: будетъ Поэма; изваяете Мадонну Рафаэля: будетъ статуя; перенесете на холстъ и раскрасите Аполлона Белведерскаго: вотъ вамъ картина; превратите Романъ В. Скоппа въ Драму и Драму Шекспира въ Романъ! По теоріи Бахмана, основанной на идеѣ единства, все это будетъ прекрасно, но на дѣлѣ дурно и есть святошество проповѣдь искусства, какъ его понимаютъ художникъ и кришникъ, Бахманъ не постигаетъ того, что идея, годная для Пластики, не годится для Живописи, и обратно; счастливое внушеніе Поэту можетъ быть несчастнымъ для Живописца и ш. д. (\*\*). Увлекаясь мыслію объ единствѣ, онъ стремится только къ тому, чтобы показати аналогическое сходство между разными родами искусства. Отсюда происходятъ всѣ

(\*) Спран. 41. § 31.

(\*\*) Художники Нѣмецкіе, увлекаясь ложными теоріями, часто забываютъ свойства своего искусства и идею помпическую принимаютъ за живописную. Такъ на пр. одинъ Нѣмецкій Живописецъ изобразилъ море и надъ нимъ орла: идея, прекрасная для пѣсы лирической, но въ живописи совершенно безплодная.

эпъ опредѣленія одного искусства посредствомъ другого: «Живопись есть субъективная Пластика, или Поэзія красокъ, Пластика есть объективная Живопись, Барельефъ переходъ отъ Пластики къ Живописи, вокальная Музыка поже чѣмъ нагое въ образовательныхъ искусствахъ» и проч. Такого рода подобія аналогическія доходящъ иногда до нелѣпости.

Между прочимъ, во всемъ, что касается до замѣчаній о частныхъ свойствахъ каждого искусства, Бахманъ обнаруживаетъ совершенное невѣжество. Приведу два примѣра.—Онъ говоритъ о Ваяніи, что оно дѣйствуетъ на зрѣніе и осязаніе (\*); но кто будетъ осязать мраморъ, тотъ уже не въ состояніи надлежащимъ образомъ наслаждаться искусствомъ; тотъ эстетическое наслажденіе превращаетъ въ плоское. Къ тому же, близко стоя возмъ спатуи, чтобы осязать ее, не лзя уже наслаждаться самимъ произведеніемъ.

«Рисунокъ манеренъ, говоритъ Бахманъ, когда индивидуальность художника слишкомъ въ немъ выступаетъ.» Но по рисунку, всякій опытный живописецъ и знающъ искусства узнаетъ картины Микель-Анджело, Рафаэля, Тиціана: такъ сильна ихъ индивидуальность. По этому ихъ произведенія манерны!

Относительно къ теоріи Поэзіи, должно замѣтить, что это искусство также потерялось совершенно въ однообразной безцвѣтности всего. При-

---

(\*) Сопран. 52. § 2.

ступая къ раздѣленію Поэзіи на роды, Бахманъ начинаешъ слѣдующимъ опвлеченнымъ умозрѣніемъ:

«Начало пройспва естъ великій законъ вселенной, по которому всѣ вещи созданы, какъ огромное, такъ и малое. Вездѣ мы находимъ два полюса, положительный и отрицательный, объективный и субъективный, и потомъ прешье, въ чемъ этъ полюсы взаимно уничтожаются и живо проникаютъ другъ друга. Но сія пожеспвенность не естъ позднѣйшее произведеніе обоихъ полюсовъ; напрошивъ, наука о природѣ научаешъ насъ, что вѣчное и безусловное пожеспво мысли и бытія естъ первоначальное, и противоположности изъ него уже развиваются въ видѣ особыхъ формъ, чтобы разоблачить вѣчное бытіе его. Если Поэзія естъ соединеніе Пластики и Музыки, то она необходимо существовала ранѣ сихъ обѣихъ искусствъ.... Какъ искусства вообще раздѣляются на три главные разряда, такъ и Поэзія въ свою очередь дѣлится на три особыя формы: эпическую, лирическую и драматическую, изъ которыхъ не Драма образуешъ пожеспво, ибо она позднѣйшаго образованія, но Эпосъ, какъ родъ первоначальный, изъ коего развились прочіе: Лирика же и Драма, какъ два главные полюса.»

Такимъ образомъ, явленія Поэзіи приведены Бахманомъ къ общему безразличію всѣхъ возможныхъ явленій міра: ибо, говоря словами Ж. Поля, чего въ міръ не лзя разбишь на полюсы и привесни къ безразличію?

Изагая теорію каждого частнаго рода Поэзіи, теоретикъ опправляетъ опъ такихъ опвлеченныхъ и общихъ началъ, которыя могутъ быть примѣнены рѣшительно ко всему безъ исключенія.

Спрямленіє сосредоточивъ всѣ искусства въ одномъ общемъ ихъ единствѣ, заставило Бахмана искать такого рода, въ которомъ бы всѣ искусства: Пластика, Музыка и Поэзія, сливались въ одно цѣлое. Онъ нашелъ это соединеніе въ *Оперѣ*, которая, по идее (*der Idee nach*), является ему совершеннѣйшимъ произведеніемъ художественнымъ, олицетвореніемъ того единаго и безусловнаго искусства (*absolute Kunst*), въ коемъ всѣ прочія какъ лучи сливаются. Такъ выходитъ по идее Бахмана; но на дѣлѣ, Рафаэль долженъ будетъ идти въ декораторы театра и Шекспиръ въ сочинители либретто, для того, чтобы идея безусловнаго искусства, по Бахману, олицетворилась.

Что касается до частности сочиненія, то Бахманъ, какъ эклектикъ, заимствовалъ многое у своихъ предшественниковъ, теоретически или эмпирически наблюдавшихъ искусство. Такъ, характерныя черты художественнаго произведенія (\*) взяты изъ Бушерека; объясненіе, въ какомъ смыслѣ разумѣли древніе подражаніе природѣ, заимствовано у Шеллинга (\*\*); опредѣленія фантазіи въ разныхъ степеняхъ, генія и таланта (\*\*\*), изъ Ж. Поля; характеристика Греціи (\*\*\*\*) изъ него же; древняго и новаго искусства (\*\*\*\*\*) изъ Шлегелей; опредѣленія высокаго и прекраснаго (\*\*\*\*\*) изъ Аста и Канша;

---

(\*) стран. 21. § 14.

(\*\*) стран. 26. § 18.

(\*\*\*) стран. 28. § 20.

(\*\*\*\*) стран. 31. § 23 и 24.

(\*\*\*\*\*) стран. 34. § 25, 26, 27.

(\*\*\*\*\*) стран. 40. § 30.



опредѣленіе граціи (\*) изъ Лессинга; комическаго и сатишнаго, юмора, ироніи, оспроумія и глубоко-мыслия (\*\*) изъ Ж. Поля; подробности о Ваяніи изъ Винкельмана; о различіи Живописи опъ Поэзіи (\*\*\*) изъ Лессинга. — Теорія чашпныхъ видовъ Поэзіи изложена у Вахмана безъ всякаго историческаго порядка. Подробнѣе другихъ родовъ практована Драма, но всѣ подробности взяты изъ курса Августа Шлегеля. Типъ Эпоса снятъ съ Иліады, но нисколько не оцѣненъ. Эпосъ рапсодическій, первоначальный, опъ искусственной Эпопеи. Романъ несправедливо причисленъ къ Эпосу, и не указаны нисколько его разнообразныя спихи. Историческій Романъ названъ уродомъ искусства. Лирическая Поэзія изложена весьма неполно, особливо же всѣ роды ново-европейской Лирики. Все, заимствованное Бахманомъ у другихъ прудолубивыхъ изслѣдователей, потеряло свое значеніе: ибо предспааетъ намъ въ однихъ голыхъ, пустыхъ, мершвыхъ результатахъ, въ которыхъ слѣды живаго пруда и наблюденія ушрачены совершенно. Въ печеніи всей Эспешики, среди эпѣхъ нагихъ и безплошныхъ формулъ, вы не встрѣшите ни одного примѣра, который бы оживилъ сухую мысль и показалъ бы живое, свое наблюденіе въ теоретикѣ. Такіе результаты добыты усиліями великихъ Винкельмановъ, Лессинговъ

---

(\*) стран. 41. § 31.

(\*\*) стран. 42—47. § 32—36.

(\*\*\*) стран. 64. § 15. Но Вахманъ говоритъ объ эпосѣ, примѣнительно къ одной исторической Живописи, тогда какъ Лессингъ опредѣлялъ сіи границы вообще.

и Гердеровъ, а здѣсь они являются какимъ-то похищеннымъ сокровищемъ, собственностью непродолюбиваго умозрѣнія. Сии-то округляющіе результаты особенно вредно дѣйствуютъ у насъ на учащееся юношество: ибо опиводятъ его вниманіе отъ опытныхъ наблюдений надъ искусствомъ, заранее предлагая уму окончательныя формулы, поглощающія всякое новое, свѣжее изслѣдованіе.

И пакъ, Эстетрики Асша и Бахмана представляють не что иное, какъ приведеніе науки искусства къ общимъ законамъ Философіи, или Философію науки, гдѣ искусство теряетъ свое самобытное начало и какъ часть духовнаго міропворенія въ человѣкѣ, исчезаетъ въ его цѣломъ. Въ общей теоріи искусства, идея художественная не опличена ни отъ какой другой идеи; въ частной теоріи опидельныя идеи родовъ не опличены между собою. Единство наукъ выигрываетъ отсюда, но знаніе и жизнь проигрываютъ совершенно.

#### 4) Жанъ-Поль Рихтеръ

Жанъ-Поль, (\*) опправлявшійся отъ другой почки чѣмъ предыдущіе писатели, начинаетъ въ своихъ Предисловіяхъ (\*\*) насмѣшками на всѣ возможныя Эстетрики, какія произвела Германія. Его книга, на-

---

(\*) Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit, von Jean Paul. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. 1815. 3 тома.

(\*\*) Предисловіе къ первому изданію 1804 года и ко второму означеннаго года.

званная преддверіемъ къ сей наукѣ, кромѣ положительныхъ мыслей о Поэзіи, содержишь въ себѣ и Сапиру на безплодные Нѣмецкія теоріи. По мнѣнію его, удовлетворительнѣйшая и полезная теорія могла бы быти составлена добросовѣстнымъ выборомъ изъ всѣхъ эстетическихъ рецензій, какія помещаемы были въ либеральныхъ журналахъ Германіи. Богатѣйшіе матеріалы предложили для того Лессингъ, Гердеръ, Гёте, Виландъ и другіе Критики и Поэты. Особенно нападаетъ Жанъ Поль на такъ называемыя логическія вопросы, которыя начали слишкомъ часто являться въ его время.

«Опъ новыхъ трансцендентальныхъ Эстетиковъ, говоритъ Ж. Поль, Философъ, какъ и художникъ, получаетъ не болѣе какъ полу-ничто (*ein halbes Nichts*).»

Однимъ изъ путей къ эстетическому Ничто, Ж. Поль признаетъ спросъ такого рода теоретиковъ разрѣшать самыя существенныя предметы въ самыхъ неопредѣленныхъ терминахъ философскихъ, такъ на пр. опредѣлять Поэзію безразличіемъ объективнаго и субъективнаго полюса.

«Это столь же ложно, сколько и неинно, прибавляетъ Ж. Поль, ибо спрашивается: чего не лзя поляризовать и индифференцировать?»

Книга Ж. Поля, въ приложеніи своемъ, касается преимущественно Поэзіи: о прочихъ искусствахъ говоритъ онъ только сравнительно съ главнымъ своимъ предметомъ. Въ изложеніи, Ж. Поль, какъ собственный Поэтъ, не держится никакого наружнаго систематическаго порядка, хоня и дѣлитъ сочиненіе свое на параграфы, въ угоду Нѣмецкому сис-

мапизму. Онъ не терпимъ никакихъ точныхъ, строгихъ опредѣленій; онъ излагаетъ, какъ Поэтъ, оживляя свои мысли непрерывными примѣрами. Весьма часто, какимъ нибудь резкимъ сравненіемъ, Ж. Поль полнѣе намъ выскажетъ мысль теоретическую, нежели другой систематическій Эстетикъ въ своихъ философскихъ шерминахъ. Живыя изреченія Поэта въ насъ сильнѣе впечатлѣваются, нежели опвлеченныя умствованія безчувственнаго теоретика. Книга Жакъ-Поля есть *Поэзія Пимтики*: воптъ почему и употреблять ее можно, какъ поэтическое допдненіе къ выводамъ и положеніямъ науки.

Ж. Поль начинаетъ съ опредѣленій Поэзіи, изъ коихъ ни одно ему не нравится: лучшее, по его мнѣнію, есть древнее Аристотелево. Излагая двѣ противоположныя системы теоретиковъ, Ж. Поль прелѣдуетъ сначала *Идеалистовъ*, называя ихъ поэтическими *Нигилистами*, желающими создать искусство изъ ничего безъ участія природы, попомъ *Матеріалистовъ*, заключающихъ оное въ вещественномъ подражаніи природѣ. Такимъ образомъ, Ж. Поль въ лицѣ сихъ теоретиковъ прелѣдуетъ теорію Нивидель и Французовъ и самъ является примирителемъ обихъ системъ, равно допуская идеальное и реальное начало въ происхожденіи Поэзіи. Все это изложеніе оживлено сильными и резкими примѣрами изъ самаго искусства и біографій Поэтовъ.

Ко всеобщей Эстетикѣ относится вся психологическая часть его книги, отличающаяся необыкновеннымъ глубокомысліемъ и остроуміемъ. Особенно превосходны главы о мѣспвицѣ поэтическихъ силъ, о Геніѣ, котораго признаки Ж. Поль обозна-

чить превосходно, о Смыслии, и объ Остроуміи (Witz). Но и надъ сими спашьями еще возвышающіяся двѣ другія, а именно, объ Юморѣ, гдѣ Ж. Поль достигъ до самосознанія и опредѣлилъ превосходно ту способность, копорая въ немъ преобладала, и спашья объ *Характерахъ*, исполненная наблюдений драгоцѣнныхъ для Поэта и Крипника. Всѣ сии спашьи могутъ быть несомнѣнно приняты въ психологическую часть нормальной Эспешики.

Частная Эспешика Ж. Поля, касающаяся только родовъ Поэзіи, основана вся на мысли Лессинга: положиши границы родамъ и видамъ искусства и утвердиши особенныя свойства каждаго. Она не обширна, но въ немногомъ заключаешъ зародыши Частной Пипики. Изъ сихъ спашей, относящихся болѣе къ нашему предмету, равно и изъ спашьи объ *характерахъ*, я извлеку нѣкоторыя опрывки съ тою цѣлью, чпобы познакомиться съ образомъ изложенія Ж. Поля и оправдать мою мысль, копорую имѣю о употребленіи его книги при изложеніи Науки Поэзіи.

«Ничто такъ не рѣдко и не прудно въ Поэзіи, какъ истинныя характеры.

«Характеръ есть преломленіе, цвѣтъ, копорый принимаетъ лучъ *воли* въ чловѣкѣ; всѣ прочія духовныя дарованія, разумъ, остроуміе и проч. могутъ только усиливъ или ослабивъ цвѣтъ, но не создавъ его. Характеръ опредѣляется не однимъ свойствомъ, не многими, а ихъ степенью и взаимнымъ другъ ко другу отношеніемъ; но всему этому основаніемъ должна служить тайная, органическая почка души, около коей все зарождается.

«Въ каждомъ человѣкѣ присущи всѣ формы человѣчества, всѣ характеры онаго, а собственный характеръ есть непонятное избраніе особаго цвѣта при созданіи человѣка, неизбежное при переходѣ безконечной его свободы въ конечное явленіе. Если бы не такъ было, то мы не могли бы понять или опсгдашъ никакого инаго характера, кромѣ нашего собственного, повшореннаго въ другихъ. Вотъ почему Поэтъ умѣетъ въ искусствѣ создавашъ такіе характеры, которые въ жизни никогда ему не встрѣчались. Вотъ почему и чипашель находить ихъ схожими, не смотря на то, что не попадались ему оригиналы въ дѣйствительности. Сужденіе о сходствѣ предполагаетъ знаніе оригинала, и дѣйствительно это знаніе есть въ чипашелѣ, какъ въ Поэтѣ. Геній же оплпчается тѣмъ, что въ немъ міръ человѣческихъ силъ и явленій предспаешъ какъ высокое произведеніе среди свѣтлаго дня, тогда какъ въ другихъ онъ покоится безъ свѣта, въ глубинѣ духа. Въ Поэтѣ все человѣческое находить сознаніе и языкъ: вотъ почему онъ возбуждаешъ сіе сознаніе въ ближнихъ.... Другой, цѣлый внушрешній человѣкъ движется въ насъ при живомъ, нашемъ собственномъ....»

«Характеръ ропллся въ Поэтѣ какъ человѣкъ. Молнія зарождаетъ его. Всякая жизнь *ропдтся*, а не *дп-лается*. Все возможное знаніе міра и людей не создаешъ характера, кошорый жилъ бы и двигался самъ собою.

«Кпо изъ опдѣльныхъ, въ опытѣ лежащихъ косточекъ, по разнымъ кладбищамъ, думаешъ собрать себѣ скелетъ характера, сдѣпляетъ его и болѣе кроешъ и одѣваетъ, нежели воплощаешъ,—пошъ мучить себя и другихъ призракомъ жизни, кошорый долженъ онъ посредспвомъ проволоки приводить въ движеніе и заспавляшъ шагашъ. Великіе Поэты не были въ жизни великими

знаюками людей; еще менѣе послѣдніе были великими Поэтами. Гёте юноша создалъ Гёца.

«Опытъ и знаніе людей, конечно, неоцѣненны для Поэта, но для того: только, чтобы дать краску характеру, уже созданному и очерченному, который усваиваетъ себѣ и вбираетъ въ себя черпы, набранныя опытомъ; характеръ же снотъ мало создается ими, какъ человѣкъ ѣдою. Образъ богини, Минерва, прыгаетъ не въ голову Поэта, а изъ головы его, полная жизни и въ полномъ вооруженіи; но для такихъ живыхъ существъ, пускай опытъ дастъ ему мѣстные, приличные краски. Создалъ ли онъ Лану, какъ извѣстный намъ авторъ (\*), изъ самаго себя, то пускай выспрашиваетъ для нея въ обыкновенной жизни локоны, взоры, слова, ей приличные. Прозаикъ беретъ дѣйствительное существо изъ своего круга и хочетъ возвысить его до идеальнаго, поэтическими прибавками; Поэтъ, напротивъ, снабжаетъ свое идеальное созданіе индивидуальными дарами дѣйствительности (\*\*).»

*Разлітіе Драмы отъ Эпоса.* «Въ Драмѣ господствуетъ одинъ человѣкъ и приплетаетъ къ себѣ молнію изъ облаковъ; въ Эпосѣ владычествуетъ міръ и родъ человѣческій. Эпосъ проспиритъ передъ нами необъятное цѣлое и превращаетъ насъ въ боговъ, созерцающихъ міръ; Драма вырѣзываетъ жизнь одного человѣка изъ міра временъ и пространствъ; она напоминаетъ намъ объ насъ же, тогда какъ Эпосъ покрываетъ насъ своимъ міромъ. Драма есть бурный огонь, опъ котораго корабль взлетаетъ, или гроза, кою разрѣшается жаръ

(\*) Ж. Поль разумѣетъ себя и извѣстное лицо въ его романѣ: *Тыпакъ*.

(\*\*) Глубоки мысли Ж. Поля о нравственности характеровъ, объ индивидуальности ихъ слипой со всеобщностью и о техническомъ исполненіи.

кій день; Эпосъ — фейерверкъ, гдѣ являюся города, взлетающіе корабли, бури, сады, войны, герои: Драма можетъ войти въ Эпосъ какъ часъ (\*). Драма, будучи сплѣснана въ одномъ человѣкѣ, пошому болѣе связана отношеніями времени, мѣста и вымысла, такъ какъ и всѣхъ насъ связываетъ дѣйствительность. Для прагматическаго героя солнце восходитъ и заходитъ; для эпическаго въ одно и тоже время здѣсь вечеръ, тамъ утро. Эпосъ блуждаетъ надъ мірами и поколѣніями, — и если, по Шлегелю, онъ можетъ вездѣ быть прерванъ, то слѣдовательно вездѣ и продолжаться: ибо гдѣ же прекращается міръ, ш. е. всенсторія? — Въ Эпосѣ дѣйствуетъ судьба міра, въ Трагедіи участъ, жребій человѣка. Въ Эпосѣ міръ несетъ героя, въ Драмѣ Апласъ несетъ міръ, хопя подъ конецъ и погребается подъ нимъ. Эпосу необходимо чудо: ибо вселенная въ немъ господствуетъ, которая сама чудо, и въ ней все должно быть, а слѣд. и чудеса; на двойной его сценѣ, на небѣ и землѣ, все происходитъ можетъ.

«Эпосъ идетъ впередъ посредствомъ внѣшняго дѣйствія, Драма посредствомъ внутренняго; у Эпоса для того дѣла, у Драмы рѣчи. Эпическая рѣчь описываетъ ощущение, Драмапическая содержитъ его.

«Крапка и незначительна быва, или великолѣпное шествіе, замѣченное Драмашикомъ въ скобкахъ. Въ Эпосѣ, напрошивъ, это составляетъ матеріалъ описанія.

«Драма — эпическій рядъ лирическихъ моментовъ. Въ ней соединяется объективное съ лирическимъ. Поэтъ Драмапическій есть суфлеръ души. Присутствіе хора у древнихъ было живою, цѣльною лирическою стихіей.

---

(\*) Мысль Аристотеля.



У Пиллера, сентенции дѣйствующихъ лицъ можно называть маленькими хорами.

«Эпосъ дѣиенъ, Драма короща, пошому что Эпосъ совершаешся въ прошедшемъ и во внѣшнемъ мірѣ чловѣка, Драма же въ насшощемъ и во внутреннемъ его мірѣ.

«Въ Драмѣ дѣйствіе (das Werden), въ Эпосѣ бытіе (das Seyn).

«Въ Драмѣ одна господствующая спрасъ: она должна восходишь, падашь, лепишь, идиши, полько не останавливашь.

«Такъ какъ Драма дѣйствуетъ въ насшощемъ, по въ ней не такъ легко перескакивать черезъ время, какъ черезъ мѣсто. Другое время предполагаетъ другое сосшоеаніе духа, а въ шакомъ случаѣ скачокъ всегда бываетъ ошущишеленъ.

«Въ Эпосѣ, напротивъ, грѣхъ прошивъ времени прощаешся, но грѣхъ прошивъ мѣста нѣтъ: пошому что въ прошедшемъ время перяешъ длину, а проспрансиво сохраняешъ ее. Пустъ эпическій Поэтъ лепиши съ небесъ на землю, но онъ опиши намъ полешъ свой (Драмашикъ предославляешъ эпо машинишу) (\*).»

*О Романѣ.* Романъ естъ общая форма, въ кошорой всѣ формы поэшическія сливаюшся. Романъ можешъ бытъ эпическимъ (Вильгельмъ Мейшеръ), драматическимъ (Романы В. Скоппа), лирическимъ (Верперъ) (\*\*).

*Объ Лири.* «Въ Лирической Поэзіи живописецъ спановишся каршиною, пворецъ своимъ пвореніемъ.

(\*) Вотъ почему (можно здѣсь замѣишь), въ Энеидѣ Виргиліа, Меркурій, лешъ съ неба на землю, останавливается на горѣ Апласъ.

(\*\*) Это новое воззрѣніе на Романъ, по моему мнѣнію, естъ самое удовлетворительное.

«Эпосъ предспавляесть событіе, развивающееся изъ прошедшаго; Драма — событіе, идущее на встрѣчу будущему; Лира — чувствованіе, заключенное въ настоящемъ.

«Лира предшесвуесть всѣмъ формамъ Поэзіи, поелику чувствованіе естъ масть, зажигающая искра всякой Поэзіи, какъ безобразный Проміеєвъ огонь, копорый оживляесть всѣ образы.

«Историческое въ Эпосѣ рассказывается, въ Драмѣ предвидится или шворится, въ Лири чувствуется или проживаеся.

«Если чувствованіе можно принять за общее, за обращающуюся кровь во всей Поэзіи: то Лирические роды будутъ опрыточные, сами по себѣ живущіе члены обихъ исполнскихъ пѣлъ Поэзіи. И такъ, Ода, Диѳирамбъ, Элегія, Сонетъ будутъ унисонъ, вынужный изъ гармонической лѣспвицы Драмъ; Романъ, Сказка, Баллада, Легенда — рядъ звуковъ, вырванный изъ фуги Эпоса (\*).»

Такимъ образомъ, въ поэтическихъ мысляхъ своихъ о Поэзіи, Жанъ-Поль бросаесть великіе зародыши, изъ копорыхъ, посредспвомъ приложенія къ примѣрамъ, могла бы развиться частная теорія родовъ и видовъ. Ж. Полева книга, вся, естъ сильное предчувствіе Науки Поэзіи, ишедшее изъ сознанія самаго Поэта.

\* \*  
\*

---

(\*) Желательно бы было, чпобъ Эстетика Жанъ-Поля переведена была хотя въ извлеченіи на Русскій языкъ, но такой переводъ, по моему мнѣнію, долженъ быть искусною передѣлкою, легкою и помяною, но съ пѣми же поэтическими красками. Эта книга могла бы развить много основательныхъ идей о Поэзіи въ нашемъ юношесствѣ, копорому особенно должна бы понравиться такая Поэзія Гимнники.

Въ современной Германіи, наука искусства и Поэзіи принимаетъ историческое направленіе, производящее спроси къ ошлеченнымъ умозрительнымъ теоріямъ. Это можно видѣть по изобилію историческихъ сочиненій надъ теоретическими въ области нашей науки. Даже сіи послѣднія принимаютъ форму историческихъ построеній и въ развитіи постепенномъ разсматриваютъ явленія искусства и единство закона, ими управляющаго. Къ сему роду сочиненій можно отнести слѣдующія: *Хариномосъ или Теорія и Исторія изящныхъ искусствъ*, Карла Зейделя (\*); *О главныхъ періодахъ изящнаго искусства или Искусство представленное въ развитіи Исторіи міра*, Амедея Вендта (\*\*), и *Руководство ко Всеобщей Исторіи Поэзіи*, Карла Розенкранца (\*\*\*)

Зейдель, по основаніямъ своимъ, принадлежитъ къ числу Платониковъ-Шеллингянцевъ. Онъ полагаетъ, что вполне обнявъ искусство можно только исторически и что главнымъ предметомъ науки онаго должно быть послѣдовательное развитіе и проявленіе изящнаго въ различныя времена и у различныхъ народовъ. Во всемъ, что касается до изящнаго, какъ произведенія чловѣка, до изящнаго въ

(\*) Charinomos. Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste von Carl Seidel. 2 Theile. Magdeburg. 1825—1828.

(\*\*) Ueber die Hauptperioden der Schönen Kunst, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte dargestellt von Amadeus Wendt. Leipzig. 1831.

(\*\*\*) Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie von Dr. Karl Rosenkranz. Drei Theile. Halle. 1832—1835.

искусства, Менцель признаетъ историческій масштаб Зейделя совершенно вѣрнымъ и его самого лучшимъ современнымъ теоретикомъ Германіи. Въ этомъ мнѣніи ясно видно новое историческое направление, которое приняла теперь наука искусства. Но Менцель утверждаетъ, что такойже эмпирическій взглядъ слѣдуетъ обратишь и на другую сторону изящнаго въ природѣ; Криптикъ пребудетъ какой-то Естественной Исторіи красоты и ждетъ Натуралиста-Эстетика, который описалъ бы явленія прекраснаго въ природѣ и человекѣ, какъ созданія Божіихъ. Такимъ образомъ, Менцель признаетъ, какъ будто двѣ части Эстетики: естественную и художественную. Последней удовлетворяетъ Зейдель, своимъ историческимъ изложеніемъ, но первой еще не удовлетворилъ никто въ Германіи, по мнѣнію Менцеля. Не лѣзя не указывать однако на многіе матеріалы, изготовленные Гердеромъ для такой науки изящнаго въ природѣ (\*).

Книга Амедея Вендша представляетъ усиліе приложитъ Философское начало къ историческому построению искусства во всѣхъ его родахъ и видахъ. Замѣтно въ книгѣ малое изученіе фактовъ, особливо въ отношеніи къ древнему Греко-Римскому и новому Италіянскому искусству. Книга Розенкранца, ученика Гегеля, представляетъ опчаспи тоже стремленіе; но видно также, что Розенкранцъ, какъ эклектикъ, хотѣлъ совокупить результаты всѣхъ предшествовавшихъ сочиненій, и не столько изучалъ произведенія По-

---

(\*) Въ его Kalligone, какъ говорено было выше.

эзіі, сколько книги, содержащія изученіе оныхъ. Впрочемъ его трудъ представляешъ замѣчательное усиліе: представилъ Исторію Поэзіи всѣхъ народовъ въ совокупной цѣлости.

Число теоретическія сочиненія по части искусства споль же рѣдко шеперь являюся въ Германіи, сколь прежде являлись часпо; но и шѣ находятъ неушомимаго гонителя въ Менцель, который защищаешъ историческое направленіе (\*). Вопшъ замѣчательныя слова его, въ коихъ сіе направленіе ясно выражается.

« Чистая Эстетика пускай предлагаешъ только факты изящнаго, какъ Естесшвенная Исторія — факты природы. Она должна быть зеркаломъ, всеобъемлющею памяшью изящнаго, какъ Естесшвенная Исторія естъ зеркало и памяшъ природы. Но она также приводитъ изящное въ сисшему, какъ Естесшвенная Философія при-

- (\*) Кромѣ кянты Штеклинга, и Эстетическаго Лексикона Гейнелеса, о которыхъ я уже упоминалъ, вышли еще въ Германіи: Die Aesthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen. Vorlesungen gehalten zu Bremen, von Prof. Dr. W. E. Weber. Zwei Abtheilungen. Leipzig und Darmstadt. 1834, 1835, и Freie Vorträge über Aesthetik, gehalten zu Zürich, von Dr. Ed. Bobrik, Prof. der Philosophie daselbst. Zürich. 1834. Книга Штеклинга замѣчательна историческимъ введеніемъ, которое подниметъ образомъ представляетъ развитіе Эстетики.
- Менцель порицаешъ Автора за стремленіе также оплечено опредѣлить изящное, какъ оно опредѣлялось прежде. Книгу Вебера хвалитъ онъ за религіозный духъ, которымъ она написана; но порицаешъ въ Авторѣ наклонность видѣть въ изящномъ одно божественное: ибо такой способъ позрѣнія, съ одной стороны ведетъ къ символизму въ искусствѣ, а съ другой къ обоготворенію предметовъ, того недостойныхъ. Книга Бобрика, кажеша, менѣе замѣчательна чѣмъ другія.

роду: ибо она собираетъ и сравниваетъ все изящное и располагаетъ его по закону сродства на роды и виды, которые сами собою срастаются въ естественную систему. Всеобъемлющій опытъ и собраніе, правильное сравненіе и расположеніе изящнаго: вошъ единственная задача Эстетики.»

Такимъ образомъ, опъ своихъ синтетическихъ теорій, Нѣмцы, какъ видно, возвращаются къ историческому созерцанію искусства, но возвращаются, богатые идеями глубокими. Опъ такого слиянія Философскаго направленія съ Историческимъ, должно ожидать благихъ плодовъ и для теоріи Поэзіи.

### Заключеніе.

Послѣ Германіи намъ слѣдовало бы разсмотрѣть развитіе теоріи въ нашемъ Отечествѣ; но мы должны скромно сознаться, что у насъ сія наука не сдѣлала никакихъ національныхъ приобрѣтеній. Сначала, робко и набожно мы слѣдовали теоріи Французской; потомъ, убѣжденные Нѣмцами, отказались опъ Французовъ, и теперь, съ такою же покорностію, слѣдуемъ теоріямъ Нѣмецкимъ. Но должно замѣтить къ сожалѣнію, что въ послѣднемъ нашемъ Германскомъ стремленіи, мы, увлекаясь болѣе умозрительными и безплодными теоріями нашихъ учителей, слишкомъ мало знакомились съ критическими трудами той же націи, и вовсе не слѣдовали ей примѣру въ живомъ и своенародномъ изученіи Поэзіи. Должно однако, къ чести нашей, сознаться, что мы, со времени Германскаго вліянія, спали глубже вникаемъ въ идею искусства и въ эпомъ отношенія

определили прочіе народы Европы, которые, держась крѣпко національныхъ предразсудковъ, до сихъ поръ недоспунны новому ученію Германцевъ объ искусствѣ. Вліяніе сей страны, повсюду въ Европѣ и особенно у насъ, сильнѣе ему подвергшихся, было полезно шѣмъ для практики Поэзіи, что возвратило ее къ національному направленію: Жуковскій, предшавитель у насъ Германскаго вліянія, былъ предшественникомъ Пушкину, начинашело направленія народнаго. Должно надѣяться, что и въ теоріи искусства, Германія, уже давшая намъ мысли болѣе вѣрныя, наведетъ насъ и на путь своенароднаго изученія.

Исторія всякой Науки есть лучшее и вѣрнѣйшее средство къ тому, чтобы, во *первыхъ*: полнѣйшимъ образомъ ознакомиться и собрать всѣ матеріалы, изготовленные для нея другими народами; во *вторыхъ*: оплечить въ ней истинное и всегдашнее опъ ложнаго и случайнаго; въ *третьихъ*: опредѣлить форму и направленіе, какія должна принять Наука соопвѣстивенно современнымъ потребностямъ. Такимъ образомъ, прошедшее Науки спановишся собственнымъ или предупредительнымъ урокомъ ея наспожнящаго, и опсюда вѣрнѣе опредѣляющія пути, которые имѣетъ она совершить въ будущемъ, для пополненія своихъ недоспашковъ: а въ этомъ и жизнь Науки, и порука ея неуспшной дѣятельности.

Исторія. Наукъ важна повсюду, но особенную имѣетъ важность въ нашемъ Опечествѣ, которое, заключая Европейское образованіе, должно предшавить и въ Наукахъ знаніе полное, всеспороннее, окончательное. Для того, чтобы какая нибудь Нау-

ка принялась корнемъ на нашей почвѣ и принесла въ послѣдствіи Русскій плодъ, необходимо, чтобы почва сія была удобрена историческимъ ея изученіемъ: ибо избраніе добраго и лучшаго въ Наукѣ, о чемъ мы должны пецись для нашего Опечеснства, и мѣспное примѣненіе оной къ нашимъ народнымъ свойспвамъ и поспребностямъ возможны только при сравнительномъ изученіи ея развитія у всѣхъ предшеспповавшихъ намъ народовъ. Испорія Науки только, можетъ служить прочнымъ основаніемъ для ея зданія и ручаться за его неколебимоспъ.

Обозримъ же теперъ путь, нами пройденный, и разспопримъ: какіе совѣспы и уроки предложитъ намъ Испорія нашей Науки, для того, чтобы вѣрнѣе насправить у насъ путь ея къ истинной цѣли?

Греція предспавила намъ спачала всѣ образцы Поэзіи, потомъ Теорію. Отсюда, не ясно ли слѣдуемъ, что и въ наукѣ знаніе образцевъ, Испорія Поэзіи, должна предшеспповатъ ея Теоріи; что настопица Теорія можетъ быть создана только въ слѣдспвіе исторического изученія Поэзіи, копорому можемъ мы предспслать предчувствіе Теоріи въ томъ же родѣ, какъ мы нашли оное въ поэпическихъ мнѣяхъ Греціи? Какъ было на дѣлѣ въ Испории, такъ должно быть и въ Наукѣ.

Въ заключеніе развитія Поэзіи Греческой, мы увидѣли двѣ противоположныя Теоріи, изъ копорыхъ Платонова была теорією идеи, Аристотилева теорією формы, и обѣ соопвѣспствовали двумъ спихіямъ искусства. Мы заключили, что совершенспство Науки должно заключаться во взаимномъ примиреніи обѣихъ теорій, съ равными опгъ каждой успуками.



Теорія форми въ древности, какъ замѣтили мы, господствовала надъ теорією идеи: это былъ мѣстный ея характеръ, соотвѣтствующій характеру самого искусства.

Мы видѣли также, что Теорія Поэзіи вся сосредоточивалась у древнихъ въ теоріи Драмы, какъ рода господствовавшего надъ другими. Здѣсь ясно было намъ сочувствіе между Наукой и развитіемъ самого искусства.—Въ Исторіи же Науки почерпнули мы средство для объясненія искусственнаго шипа Эпической Поэмы у древнихъ и новыхъ народовъ.

Римъ, подтвердивъ намъ своимъ примѣромъ, что Теорія Поэзіи у древнихъ была преимущественно теорією Драмы, показалъ съ тѣмъ явнѣе, что во всякомъ позднѣйшемъ заимствованномъ образованіи, Теорія бываетъ современною полному развитію самого искусства, и будучи взята у другого народа, необходимо допускаетъ мѣстные измѣненія, согласныя съ направленіемъ той страны, куда она переносится.

Міръ новый Европы повторилъ тоже явленіе, какое видѣли мы въ Греціи, и еще сильнѣе подкрѣпилъ ту же истину, какую извлекли мы изъ эпического развитія сей страны, а именно: что факты должны и въ наукѣ предшествовать теоріи, какъ это было на дѣлѣ. Сильнѣе отсюда подкрѣпилась сія истина тѣмъ, что въ новомъ мірѣ Европы была извѣстна теорія, наслѣдованная отъ древнихъ, и не смотря на то, Поэзія новыхъ народовъ, во всѣхъ своихъ самородныхъ, оригинальныхъ образцахъ, развивалась независимо отъ вліянія оной.

Великую ошибку видѣли мы попомъ на всемъ Латинскомъ Западѣ Европы: односторонняя теорія древности, теорія формы была примѣнена къ образцамъ новой Поэзіи, и на основаніи чуждыхъ законовъ произнесенъ неправый судъ Поэзіи Христіанской, откуда произошелъ раздоръ средняго міра съ новымъ, вредный для каждаго народа въ его оригинальномъ развитіи.

Любопытное явленіе представили намъ разныя страны Латинской Европы, примѣнявшія начала Аристотеля къ своему искусству. Одна и таже теорія получила у разныхъ народовъ разные виды, согласные съ характеромъ художественнаго ихъ развитія: такимъ образомъ, одинъ и тотъ же Аристотель являлся Испанцемъ, Французомъ и Англичаниномъ до тѣхъ поръ, пока тѣмъ снова не возвратила его Греція безприспартная Германія. Въ Испаніи, древняя теорія Драмы примѣнена была къ Эпосѣ, соответственно мѣстному развитію искусства. Во Франціи, начало подражанія перешло въ начало поддѣлки подъ природу, и естественность замѣнена была фальшивостью, откуда произошелъ и ложный характеръ искусства. Франція, всѣхъ ревностнѣе принявшая теорію древнихъ и всѣхъ болѣе ее искажившая, въ послѣдствіи, когда развилась ея Поэзія, создала изъ національныхъ понятій свою собственную теорію вкуса, заключивъ его въ знаніи приличій общественныхъ. Изъ всѣхъ странъ Латинскаго Запада, Англія, вѣрнѣе другихъ, понимала древнее начало подражанія, и симъ она была обязана своему національному Генію, возвратившему искусство къ природѣ, Шекспиру. Кромѣ того, практическій и наблю-

дательный характеръ націи далъ теоріи правоучительное и психологическое направленіе.

Не смотря на то, что вся теорія Лаппинскаго Запада основана была на началѣ древнемъ, одностороннемъ и пошому ложномъ, мы все таки можемъ отъ каждой націи заимствовать для себя полезное. У Италіянцевъ, на примѣръ, мы находимъ зародышъ вѣрной мысли, что изящное въ искусствѣ должно быть его самостоятельнымъ цѣлю. Мы видѣли, что только самобытное развитіе искусства въ этомъ художественномъ народѣ, могло навести его на такую правильную, основную мысль Науки. Отъ Французовъ можемъ мы перенять ихъ національное умѣнье вникать въ отношенія, копорыя должны же существовать между Искусствомъ и общественною жизнью, и копорыя особенно важны въ Драмѣ, находящейся въ прямомъ сношеніи съ обществомъ. Никто такъ глубоко и тонко не вникалъ въ сія отношенія какъ Французы. У Англичанъ можемъ мы найти много здравыхъ мыслей о связи Искусства съ природою и почерпнуть въ источникъ эту психологическую часть Эстетики, копорую отъ нихъ заимствовали Нѣмцы.

Наконецъ, Германія представляетъ намъ начала настоящей новой теоріи Искусства и прѣмъ опять подтверждаетъ фактъ, въ Греціи нами замѣченный и въ новомъ мірѣ повторенный. Главный характеръ ея теоріи состоитъ въ примиреніи борьбы между двумя враждебными стихіями древняго и новаго міра, борьбы происшедшей отъ недоразумѣнія Лаппинскаго Запада. Сіе примиряющее начало, предложенное намъ Германіею, мы должны непременно усвоить

★

себѣ и положишь въ основаніе Науки. Теорія въ Германіи предспавляеиъ дѣйспвіе двухъ элеменповъ: Философскаго (умозришельнаго) и Кришическаго (опышнаго), изъ гармоническаго сліянія коихъ должна родишся полная и совершенная Наука. Воиъ второе положеніе, на коиоромъ имѣеиъ быиъ основана форма Науки у насъ въ Опечесствѣ,—и при нашей современной наклонности къ односпоронней умозришельной теоріи Нѣмецкой, не лѣзя не пожелаиъ того, чшобы эмпирическое изученіе искусствва взяло верхъ надъ философскимъ, коиорое у насъ равнозначительио поверхиосиному. Испирическое направленіе современной Европы насъ къ шому весьма кспалпи призываеиъ.

Въ Германской теоріи нашли мы еице господспиво идеальнаго начала надъ реальнымъ въ шомъ способѣ, какииъ Германцы объясняюиъ происхождение искусствва какъ исключительное твореніе духа чело-вѣческаго. Здѣсь мы видимъ преимущеспио теоріи идеи надъ теоріею формы: явленіе совершенно пропиво-положное шому, какое видѣли мы въ древнемъ мірѣ и соопвѣщасиствующее характеру новаго искусствва, шакъ какъ явилось оно изъ слипія начала Хрисііанскаго съ Германскимъ. Теорія Платона въ Германіи взяла верхъ надъ теоріею Аристотеля: въ шомъ случаѣ, мы не должны слѣдоваиъ Германцамъ, и примиреніе двухъ враждебныхъ теорій, изъ коиорыхъ одна господсповала въ древнемъ, другая господспвуеиъ шеперь въ новомъ мірѣ Европы, можетъ быиъ задачей Науки въ нашемъ Опечесствѣ.

## ПОЛОЖЕНІЯ.

I. Теорія искусства слѣдовала за искусствомъ, а не обратно. (спран. 1—3).

### A.

ТЕОРІЯ ПОЭЗІИ ВЪ ДРЕВНЕЙ ЕВРОПѢ.

### I.

ТЕОРІЯ ПОЭЗІИ ВЪ ГРЕЦІИ. (спран. 4).

II. Теорія Поэзіи начинается собственно съ Греціи. Причина сему заключается въ гармоніи фантазіи Греческой съ прочими человѣческими способностями.

#### 1) Греческіе мифы

или

*поэтическая прелюдія къ теоріи Поэзіи.* (спран. 6).

III. Въ Греческихъ мифахъ и художественныхъ лицепвореніяхъ заключаются зародыши многихъ мыслей о красотѣ и Поэзіи.

2) *Ученіе Платона о прекрасномъ и Поэзии, извлеченное изъ его сочиненій.* (спран. 20).

IV. Въ Гиппій большомъ, Платонъ отвлекъ идею прекраснаго отъ прекрасныхъ предметовъ и отъ идей съ нею смежныхъ.

V. Въ Федръ, онъ опредѣлилъ прекрасное въ самомъ себѣ: оно, вмѣстѣ съ премудрымъ и благимъ,

заключається, по мнѣнію Платона, въ божественномъ. Совершенная краса полько въ идеѣ и Богѣ: на землѣ она воспоминаніе.

VI. Дѣйствіе прекраснаго — любовь и возвышеніе къ божеству: прекрасное само въ себѣ нравственно.

VII. Источникъ Поэзіи — божественное вдохновеніе. Чпобы судить о ней, надобно принявъ вдохновеніе опгъ Поэта.

VIII. Поэзія, по внѣшней формѣ изложенія, дѣлишся на Епосъ, Лиру и Драму; но внутреннее различіе родовъ основано на характерѣ вдохновенія поэпического.

IX. Платону принадлежишь мысль о Трагедіи, какъ главному родѣ Поэзіи, и о Гомерѣ, какъ родоначальникѣ Трагиковъ.

X. Поэзія въ обществѣ должна соопвѣтствовать его цѣли, а не дѣйствовать самоцѣльно. Эта мысль истекала изъ современнаго состоянія Поэзіи въ Афинахъ.

### 3) Ученіе Аристотеля о Поэзіи. (спр. 49).

XI. Аристотель, согласно съ своей системою Философіи, называетъ искусство подражаніемъ, но требуетъ непременно идеализаціи.

XII. Раздѣленіе Поэзіи по Аристотелю предспаляетъ полную схему раздѣленія Греческой Поэзіи, по двумъ сторонамъ жизни: прагматической и комической.

XIII. Теорія Поэзіи у Грековъ, представителницею которой является намъ Пипшика Аристотеля, состояла вся преимущественно въ теоріи Драмы,

какъ рода, копорый идеально олицетворяетъ для нихъ два главныя условія поэпического совершенства: *единство* и *полноту*, условія, въ коихъ выражается основная мысль всей Пипики Аристошеля.

Прим. 1. Слово *μίμησις*, подражаніе, первоначально относилось только къ Драмѣ и къ драматической сипихи Эпоса. Аристошель опъ Драмѣ перенесъ эпо и на всѣ роды искусства.

Прим. 2. Теорія Эпопеи совершенно подчинялась теоріи Драмѣ. Лирическая Поэзія едва ли имѣла свою теорію у древнихъ. Она считалась, какъ можно видѣть изъ Пипики Аристошеля, сипихією Трагедіи и переходнымъ родомъ опъ Эпоса къ Драмѣ.

#### 4. Параллель между ученіями

*Платона и Аристотеля.* (сипран. 78).

XIV. Ученія Платона и Аристошеля, не смотря на совершенную взаимную противоположность между ними, имѣютъ каждое, свою опносительную справедливость, пользу и вредъ. Первое смотритъ болѣе на идею, второе на форму искусства. Полнота и совершенство науки будутъ заключаться въ примиреніи Аристошеля съ Платономъ.

## II.

*Теорія поэзии въ Римѣ.* (сипран. 82).

XV. Въкъ теоріи и критики въ Александріи былъ полезенъ для образованія Римской Словесности.

XVI. Теорія Горация есть въ существѣ своемъ теорія Аристошеля, примѣненная къ Римской мѣспности.

**XVII.** Теорія Г. касається преимущественно Драмы и еще болѣе подтверждаетъ мысль, что вся теорія Поэзіи у древнихъ ограничивалась теорією Драмы.

**XVIII.** Условія изящнаго въ теоріи Г: единство и проспоша. Последняя имѣла мѣстное отношеніе къ Римской Поэзіи, которая отличалась сложностію стихій.

**XIX.** Ученіе о нравственной цѣли Поэзіи принадлежитъ Горацию и объясняется изъ практическаго стремленія Римскаго народа.

### III.

**эпизодъ о Лонгинѣ.** (спран. 101).

**XX.** Сочиненіе Лонгина о Высокомъ, открывая намъ новую спорную изящнаго въ древней Поэзіи, образуешь переходъ отъ теоріи древней, основанной на подражаніи природѣ, къ теоріи новой, основанной на дѣятельности духа.

### В.

**ТЕОРІЯ ПОЭЗИИ ВЪ НОВОЙ ЕВРОПѢ.**

### I.

**общіе овозвѣстія.** (спран. 114).

**XXI.** Исторія теоріи Поэзіи въ новомъ мірѣ, какъ и самаго искусства, представляетъ борьбу двухъ началъ: древняго съ новымъ. Въ главнѣйшій характеръ новаго развитія нашей Науки, изъ котораго происходятъ три главные періода оной: *первый* представляетъ свободное образованіе новой Поэзіи во всѣхъ оригинальныхъ образцахъ ея, при существо-



ваніи древней теоріи, до конца XVI и начала XVII вѣка; *второй*—спѣснительное вліяніе древней теоріи и образцевъ дурно понятыхъ, во Франціи и въ Англіи, въ послѣдней половинѣ XVII-го и въ XVIII столѣтіи; *третій* — освобожденіе отъ сего ига и открытіе началъ новой теоріи въ Германіи, въ концѣ XVIII и въ началѣ XIX вѣка.

## II.

**ТЕОРІЯ ПОЭЗІИ ВЪ ИТАЛІИ** (сбран. 125).

XXII. Въ Италіи были предчувствія началъ новой теоріи Поэзіи: о цѣли изящнаго и Поэзіи въ нихъ самихъ.

XXIII. Общій характеръ теоріи Тасса, какъ и его Поэмы, заключается въ гармоніи теоріи древней съ духомъ новаго искусства; частный въ томъ, что Тассъ применилъ теорію Аристоксела къ Эпосѣ, какъ роду господствовавшему въ Италіи.

## III.

**ТЕОРІЯ ПОЭЗІИ ВО ФРАНЦІИ** (сбран. 138).

XXIV Раннее явленіе теоріи у Французовъ происходило изъ ихъ національнаго дидактическаго направленія.

1) Буало. (сбран. 139).

XXV. Три главныя черты теоріи Буало объясняются изъ мѣстныхъ условій Франціи: 1) Господство здраваго смысла надъ фантазіей изъ умственнаго характера народа; 2) Отчужденіе отъ средняго міра и прислращіе къ древнимъ изъ характера новыхъ формъ общественной жизни, обра-

зовавшейся при Людовикъ XIV; 3) Спилиспика изъ вліянія придворнаго вкуса на Литературу.

2) *Баттѣ*. (схран. 154).

XXVI. Теорія Баттѣ представляесть необходимый результатъ всеобщаго стремленія Французовъ подражать древнимъ и естъ такое же искаженное понятіе теоріи Аристотеля, какъ самая Поэзія Франціи естъ искаженіе Поэзіи древней, въ отношеніи къ главному началу сей теоріи, а именно къ подражанію природѣ.

3) *Мармонтель*. (схран. 172).

XXVII. Національную, собственно Французскую теорію вкуса создалъ Вольтеръ, а выразилъ Мармонтель въ своемъ Опытѣ о Вкусѣ. Основаніемъ оной служило слѣдующее начало, испекшее изъ общественной жизни Франціи: «Чувство прекраснаго въ искусствѣ заключается въ чувствѣ общественнаго приличія и всегда подчинено ему.»

4) *Лагарпъ*. (схран. 181).

XXVIII. Лагарпъ примѣнилъ національную теорію вкуса ко всемъ произведеніямъ Поэзіи Франціи, и на этомъ основаніи отдалъ преимущество своей націи передъ древними: почему и былъ главнымъ предшавителемъ національной, но вмѣстѣ и односпоронней Крипики въ Европѣ.

IV,

ТЕОРІЯ ПОЭЗІИ ВЪ АНГЛІИ. (схран. 200).

XXIX. Шекспиръ наводилъ Англичанъ на вѣрнѣйшія понятія объ отношеніи искусства къ природѣ.

Крипика въ Англіи брала верхъ надъ Теорією, которая подверглась подъ конецъ излишнему Французскому вліянію, въ Блеръ. Нравоучительное направленіе Крипики происпекало изъ характера націи.

## V.

**ТЕОРІЯ ПОЭЗІИ ВЪ ГЕРМАНИИ** (спран. 219).

XXX. Германія естъ испинная создашельница пеооріи искуссва въ новой Европѣ.

XXXI. Два элеменпа дѣйсвовали въ развитіи науки искуссва въ Германіи: 1) Философскій, умозрительный, и 2) Крипическій, опытный. Пошому Испорію науки искуссва въ сей спранѣ объемяють при часпи: 1) Опношеніе Философіи къ Теоріи, 2) Испорія Крипики и 3) собспвенно Испорія Теоріи.

1) *Отношеніе между Философією и Теорією искуссва въ Германіи.* (спран. 221).

XXXII. По мѣрѣ того, какъ самое искуссво и эмпирическое изученіе его факповъ распроспранялись въ Германіи, Философы вносили изслѣдованія объ началахъ онаго въ обласпъ своихъ умозрѣній. Вольфъ, Кантъ, Шеллингъ предспавляють посшепенноспш сихъ покушеній. Шеллингъ наконецъ, даеъ мѣсто наукъ искуссва въ обласпи Философіи и основываеъ начала новой Теоріи, соопвѣспвенно характеру новаго Христіянскаго искуссва и развитію его въ Германіи.

2) *Испорія Критики и Поэзіи въ Германіи.* (спран. 234).

XXXIII. Крипики Германскіе эмпирически изучали искуссво въ явленіяхъ, гошовили машеріалы для

теоріи, но сами не посягали на созданіе оной и находились во враждебномъ отношеніи съ умозрительнымъ ученіемъ Философовъ.

XXXIV. *Лессингъ* (спран. 238) соединилъ всѣ народныя направленія Литературы Германской подъ начало національное, которое выразилось въ критическомъ стремленіи; первый началъ примиреніе міра древняго съ новымъ; первый приступилъ къ разрѣшенію главной задачи въ частной Теоріи искусства, указавъ на разграниченіе родовъ и видовъ онаго въ своемъ Лаокоонѣ; положилъ конецъ господству Французскаго вкуса и теоріи въ своей Драмабургіи и въ настоящемъ свѣтѣ поставилъ Аристотелеву Теорію Драмы.

XXXV. *Гердеръ* (спран. 266) совершилъ окончательное примиреніе древняго міра съ новымъ, которое начато было Лессингомъ; универсальный эклектизмъ, съ самаго начала характеризовавшій Литературу Германіи, достигъ въ гуманизмъ Гердера высшаго критическаго сознанія; Гердеръ представлялъ равновѣсіе силъ критической и творческой.

XXXVI. *Шиллеръ* (спран. 276) и *Гёте* (спран. 285), предшавители Поэзіи Германской, суть вмѣстѣ и предшавители двухъ элементовъ, дѣйствовавшихъ въ нашей наукѣ: Шиллеръ, какъ воспитанникъ школы философской, умозрительной; Гёте, какъ воспитанникъ школы критической, опытной.

XXXVII. *Фридрихъ и Августъ Шлегели* (спран. 292) дали Германской Критикѣ стройное историческое направленіе.

3) *Исторія теорій въ Германіи* (спран. 306).

XXXVIII. Германія, указавъ на истинное начало Теоріи и приготовивъ много для нея матеріаловъ, не имѣетъ еще однако теоріи совершенной, копорая представила бы равновѣсіе элеменпа философскаго и крипическаго, составляющее главное условіе сего совершенства.

XXXIX. Три разряда теорій слѣдовали другъ за другомъ въ Германіи: 1) теорія пехническая, 2) психологическая, 3) метафизическая, изъ коихъ вшорая была порождена часпію вліяніемъ Англичанъ, часпію ученіями Вольфа и Канша; послѣдняя же ведетъ свое начало опъ ученія Шеллинга. Недостатки метафизической теоріи, у насъ господствующей, заключаюпся въ стремленіи уничтожитъ самобытное начало науки и привести всъ роды и виды искусства къ философскому единству.

XI. *Бутервекъ* (спран. 324) есть представитель теоретика психолога; *Астъ* (спран. 338) и *Бахманъ* (спран. 345) — представители теоріи метафизической; *Жанъ Поль Рихтеръ* (спран. 354), первый, начинаетъ крипико-философское направленіе, выразившееся въ формѣ поэтической.

**ЗАКЛЮЧЕНІЕ** (спран. 366).

XII. Исторія Науки, мною изложенная, имѣетъ цѣлю служить основаніемъ и руководствомъ для начертанія Теоріи Поэзіи въ нашемъ Опечествѣ.

## ПОГРѢШНОСТИ.

<i>Напечатано:</i>	<i>Читайте:</i>
стр. 69. строк. 16. прекраснаго	красопы
стр. 80. строк. 11. на генія	на геній
стр. 259. въ примѣч. строк. 3. какъ сочиненія, такъ и люди.	сочиненія, какъ и люди.

О исправленіи прочихъ погрѣшностей прошу благосклонныхъ читателей. Мѣстоименіе указательное: *этотъ, эта, это*, въ слѣдующихъ падежахъ: *этимъ, эти, этимъ, этими*, я рѣшился писать черезъ ѣ: ибо думаю, что оно должно слѣдовать *тѣмъ* мѣстоименіямъ: *тотъ*. Потому прошу счищать погрѣшностями всѣ пѣ мѣста, гдѣ правило, мною принятое, не соблюдено, особливо въ первой половинѣ книги, гдѣ я слѣдовалъ прежнему ореографическому преданію.















This book should be returned to  
the Library on or before the last date  
stamped below.

A fine is incurred by retaining it  
beyond the specified time.

Please return promptly.

~~MAY 3 1974~~

JAN 7 1974 ILL  
4375005

