Проф. Ал. М. Мироновъ.

ИСТОРІЯ
ЭСТЕТИЧЕСКИХЪ УЧЕНІЙ.

(Конспектъ лекцій, читанныхъ въ Императорскомъ Казанскомъ Университетѣ и на Казанскихъ Высшихъ Женскихъ Курсахъ въ $19^{12}/_{13}$ уч. году).

Пособіе по исторіи эстетическихъ ученій въ соотвѣтствіи съ программой испытат. комиссій.

КАЗАНЬ.
Изданіе книжнаго магазина М. А. Голубева.
1913.

1 В
2-й экз

Изъ 1931

К

ВН
21

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ
БИБЛІОТЕКА
Общественныхъ Наукъ
Академіи Наукъ СССР
723
62

ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ
ЦИК СССР
им. М. Горького
37-73343

Типо-литографія Императорскаго Университета.

Исторія эстетическихъ ученій.

ВВЕДЕНІЕ.

1) Предметъ, задачи и методы эстетики, какъ науки.

2) Важнѣйшія теченія въ изученіи эстетики по типичнымъ ихъ группамъ.

3) Непригодность догматическаго изложенія эстетики, какъ системы; преимущества историко-критическаго изложенія разнообразныхъ эстетическихъ ученій.

4) Соотношенія между исторіей эстетическихъ ученій и исторіею искусства.

5) Основанія критики эстетическихъ ученій предшествующихъ эпохъ.

Когда приступаютъ къ изученію какой-либо науки, обыкновено стараются прежде всего остального—представить *общее опредѣленіе внутренняго содержанія этой науки*; стараются разъяснить далѣе тѣ *задачи*, которыя поставляются изслѣдователю самымъ этимъ содержаніемъ науки; наконецъ, стремятся *установить и самый тотъ методъ*, при помощи котораго изслѣдованіе въ данной научной области можетъ быть ведено съ наибольшимъ успѣхомъ...

По отношенію къ изучаемой нами наукѣ,—къ эстетикѣ, рѣшеніе всѣхъ этихъ вопросовъ представляется въ высшей степени затруднительнымъ, и едва-ли въ какой-либо другой области положеніе изслѣдователя является болѣе неопредѣленнымъ, а рѣшеніе намѣченныхъ вопросовъ менѣе устойчивымъ, чѣмъ именно въ этой наукѣ.

Въ самомъ дѣлѣ. *Что такое представляетъ собою эстетика, какъ отдѣльная самостоятельная область научныхъ изслѣдованій.* Каково ея *содержаніе*; каковы ея *задачи* и самые *методы* изслѣдованія?..—Если внимательно прослѣдить всю многовѣковую исторію эстетическихъ ученій съ момента возникновенія ихъ до послѣдняго времени, то окажется, что въ отвѣтахъ, какіе давались различными изслѣдователями на всѣ такіе вопросы, господствовало *необыкновеннов разнообразіе*, которое необходимо останавливаетъ на себѣ вниманіе всякаго, кто занимался изученіемъ эстетики, какъ науки.

Знакомясь съ содержаніемъ всѣхъ этихъ эстетическихъ ученій и системъ, которыя успѣли смѣнить другъ друга за весь многовѣкововый періодъ ихъ историческаго существованія,—можно было бы подумать, что каждый изъ изслѣдователей, занимавшихся разрѣшеніемъ главнѣйшихъ вопросовъ эстетики, какъ будто умышленно старался взглянуть на предметъ своего изученія не такъ, какъ смотрѣли другіе,—старался подойти къ нему всегда иными путями, нежели предшественники его, давая такимъ образомъ начало такому разнообразію во взглядахъ на эстетику, на ея содержаніе, задачи, какъ и на отдѣльные вопросы эстетики, какого мы не наблюдаемъ, повидимому, ни въ какой другой области научныхъ изслѣдованій.

Въ цѣломъ рядѣ послѣдующихъ лекцій я буду имѣть возможность изложить передъ Вами со всѣми необходимыми подробностями богатое и интересное содержаніе важнѣйшихъ эстетическихъ ученій, созданныхъ въ различное время представителями и философіи, и искусства. Но уже сегодня въ качествѣ *обобщающаго введенія* я считаю необходимымъ предложить Вамъ *краткія характеристики* по крайней мѣрѣ *главнѣйшихъ историческихъ теченій въ пониманіи предмета и задачъ эстетики, какъ науки.* Я сдѣлаю это съ той цѣлью, чтобы, критически разсмотрѣвши ихъ всѣ въ существѣ и по методу, рѣшить наконецъ, *каковъ же на самомъ дѣлѣ предметъ и задачи эстетики...* При этомъ ради удобства ихъ разсмотрѣнія, я представлю такія характеристики разнообразныхъ эстетическихъ системъ и ученій *по*

нѣсколькимъ типичнымъ ихъ группамъ и содержаніе каждой изъ нихъ разсмотрю въ ихъ важнѣйшихъ основахъ [1]).

Я остановлю Ваше вниманіе прежде всего *на группѣ тѣхъ эстетиковъ, которые дали самое имя этой наукѣ.* Эти изслѣдователи съ ярко выраженною односторонностью учили, что *предметы эстетическаго изслѣдованія должно искать исключительно въ области тѣхъ ощущеній, которыя доставляются человѣку внѣшними его чувствами.* Производя самое *названіе эстетики*, какъ науки, отъ греческаго *αἰσθητικά*, подъ которымъ разумѣлось *все то, что воспринимается нашими внѣшними чувствами*, они утверждали, что *эстетика есть не что иное, какъ „наука о чувственныхъ воспріятіяхъ“* т. е. *наука объ ощущеніяхъ, получаемыхъ человѣкомъ черезъ посредство 5 внѣшнихъ чувствъ.* Такимъ образомъ, они не ограничивали для эстетики этихъ ощущеній только такими изъ нихъ, которыя сопровождаются для насъ чувствомъ своеобразнаго, такъ называемаго, *эстетическаго, художественнаго удовольствія, или неудовольствія.* Они включали въ область эстетики изслѣдованіе *всевозможныхъ чувственныхъ воспріятій*, какого бы рода они ни были и черезъ какіе бы органы внѣшнихъ чувствъ ни получались эти ощущенія,—все равно: черезъ зрѣніе и слухъ, или обоняніе, осязаніе или вкусъ...

Ясно, что въ такомъ пониманіи эстетики, какъ науки, *отождествлялись двѣ весьма различныя области: психофизіологіи* и *эстетики.* И конечно, такое пониманіе эстетики не могло удержаться надолго, потому что односторонность его (при кажущейся чрезмѣрною широтѣ) слишкомъ ярко бросалась въ глаза, какъ и спутанность представленій о предѣлахъ данной науки.

Въ чемъ же ошибки этихъ изслѣдователей... *Ошибки здѣсь двѣ.* Во-первыхъ, мы знаемъ, что далеко не всѣ ощущенія—эстетичны; вѣрнѣе сказать, эстетичны сравнительно лишь немногія; мы знаемъ, что существуетъ громадное ко-

---

[1]) Ср. краткія общія обозрѣнія эстетическихъ системъ у Schleiermacher: Vorlesungen über d. Aesthetik, S. 1—18.—C. Lemcke: populäre Aesthetik, гл. I, § 1—7.—Ad. Zeising: ästhetische Forschungen, S. 23—28, и др. Болѣе полныя и обстоятельныя исторіи эстетич. ученій будутъ указаны ниже.

личество такихъ ощущеній, которыя, хотя и получаются при помощи внѣшнихъ чувствъ, однако никакъ не могутъ быть включены въ область эстетическихъ ощущеній: таковы воспріятія обонянія, вкуса и осязанія. Такъ, напримѣръ, ощущенія, получаемыя отъ вкуснаго блюда, хорошаго вина, отъ запаха духовъ или ароматныхъ травъ и цвѣтовъ, или отъ ощупыванія мягкой или гладкой поверхности и т. п.,— отнюдь не могутъ быть признаны эстетическими и входящими въ область эстетики.

Такимъ образомъ, прежде всего слѣдуетъ *исключить изъ сферы эстетики* (почему, будетъ подробнѣе сказано позже) *ощущенія трехъ низшихъ чувствъ*: обонянія, вкуса и осязанія,—*необходимо область ея ограничить* только такими изъ ощущеній, которыя получаются человѣкомъ при помощи *двухъ высшихъ чувствъ—слуха и зрѣнія.*

Но этого мало. Нужно далѣе помнить: 1) что далеко не всѣ даже зрительныя и слуховыя впечатлѣнія—эстетичны, ибо многія—безразличны; 2) что даже и во всякомъ дѣйствительно эстетическомъ чувствованіи, полученномъ черезъ слухъ или зрѣніе,—то, что̀ называется *ощущеніемъ или чувственнымъ воспріятіемъ*, составляетъ только *одинъ первоначальный моментъ въ весьма сложномъ психическомъ актѣ.* Справедливо, что всякое эстетическое наслажденіе обусловливается въ самомъ началѣ непосредственнымъ воспріятіемъ черезъ внѣшнія чувства: слухъ или зрѣніе. Но не столько отъ самаго этого воспріятія, сколько отъ процессовъ послѣдующихъ, чисто психическихъ, перевоспроизведенныхъ въ нашемъ собственномъ духѣ, зависитъ большая часть эстетическаго наслажденія. Слѣдовательно, на эти-то послѣдующіе за воспріятіемъ внѣшнихъ чувствъ психическіе процессы и должно быть обращено особенное вниманіе изслѣдователей въ сферѣ эстетики.

Ясно отсюда, что сводя эстетику къ ученію о физіологическихъ воспріятіяхъ, среди которыхъ, только отчасти и изрѣдка попадаются и впечатлѣнія, дѣлающіяся затѣмъ эстетическими,—эти ученые и философы *относили въ своихъ выводахъ причину и самого прекраснаго, и эстетическаго наслажденія имъ всецѣло къ самимъ внѣшнимъ явленіямъ и къ*

нашимъ физическимъ органамъ, но не удѣляли нашему духу никакого самостоятельнаго значенія...—Въ этомъ и заключались важнѣйшія ихъ ошибки.

Въ иную крайность, столь-же одностороннюю, но совершенно противоположнаго характера, *впадали представители второй группы*,—тѣ ученые, которые *въ эстетикѣ усматривали не болѣе, чѣмъ „науку о вкусѣ“*. Если въ ученіи, выше приведенномъ, моментъ *субъективный*, повидимому, устраняется вовсе, не играя въ немъ никакой существенной роли, то въ ученіи объ эстетикѣ, какъ *„наукѣ о вкусѣ“*, этотъ моментъ получаетъ уже слишкомъ исключительное господство. Каковы же его основанія?—То основаніе, на которомъ покоится все это ученіе и въ которомъ лежитъ вмѣстѣ съ тѣмъ и причина его односторонности, заключается здѣсь въ слѣдующемъ положеніи, которое выставляли защитники этого ученія: *всякій предметъ самъ по себѣ не заключаетъ въ себѣ ни красоты, ни безобразія; но онъ можетъ казаться намъ прекраснымъ только тогда, когда намъ представляется, что въ немъ исполнены всѣ требованія нашей эстетической силы сужденія, всѣ требованія нашего собственнаго эстетическаго вкуса*, и наоборотъ, *онъ будетъ казаться некрасивымъ, когда не соотвѣтствуетъ нашему вкусу*.—Понятно, въ чемъ здѣсь коренится ошибка: *все значеніе, вся сила въ нашемъ познаваніи прекраснаго и въ эстетическомъ наслажденіи имъ приписывается тутъ исключительно собственному нашему вкусу*,—этому началу чисто субъективному, измѣнчивому, движущемуся, при чемъ вся та красота, какую мы замѣчаемъ въ явленіяхъ природы, какъ и искусства, здѣсь признается не какою-либо объективною, внутреннею принадлежностью самыхъ вещей, но лишь простою фикціей, созданіемъ нашего собственнаго духа, простымъ отраженіемъ въ вещахъ того прекраснаго, которое дѣйствительно будтобы содержится въ нашемъ только собственномъ „я“, въ нашемъ эстетическомъ вкусѣ. А между тѣмъ самая дѣйствительность является опроверженіемъ такого взгляда: своими фактами она показываетъ, что *эстетическій вкусъ каждаго не есть въ насъ что-либо прирожденное*, какъ не прирождены и вообще всѣ наши мысли и чувства. Подобно

этимъ послѣднимъ и *эстетическій вкусъ нашъ является необходимымъ результатомъ всѣхъ тѣхъ процессовъ, въ которыхъ существенно перерабатываются и усвояются нашему организму много—различные матеріалы, воспринимаемые нами изъ окружающей среды.* Стало быть, *эстетическій вкусъ нашъ не есть начало первичное въ насъ, не есть нѣчто прирожденное намъ*, не источникъ внутри насъ самихъ, изъ котораго могли бы вытекать во внѣшній міръ явленія прекраснаго; а напротивъ—*онъ самъ, т. е. нашъ эстетическій вкусъ, возникаетъ и вырабатывается изъ этого внѣшняго міра прекрасныхъ явленій*, отъ соприкосновенія съ которымъ, именно, эстетическій вкусъ каждаго и получаетъ свой особенный оттѣнокъ, свою особую внутреннюю окраску, смотря по тому, какія изъ этихъ явленій служили основой всему его внутреннему развитію.

Итакъ, вопреки вышеуказанному ученію, *не предметы природы и искусства дѣлаются прекрасными отъ того, что въ нихъ исполняются требованія нашего вкуса;* а напротивъ, *самый нашъ вкусъ получаетъ свой тонъ и окраску въ прямой зависимости отъ тѣхъ объектовъ прекраснаго, подъ вліяніемъ которыхъ мы эстетически развиваемся.*—Вмѣстѣ съ этимъ, слѣдовательно, въ дѣйствительности уничтожается и всякое значеніе тѣхъ пресловутыхъ „опредѣленій согласія предметовъ съ нашимъ вкусомъ, на необходимости которыхъ для полученія нами эстетическихъ наслажденій такъ настаиваютъ сторонники этого ученія объ эстетикѣ, какъ наукѣ о вкусѣ.

Любопытна особенно одна черта въ нашемъ пользованіи прекраснымъ, показывающая, насколько въ сущности неважную роль играетъ здѣсь „опредѣленіе внутренняго согласія самыхъ качествъ предмета съ требованіями нашего собственнаго вкуса".

Пониманіе прекраснаго или безобразнаго, которое опредѣляло бы наше отношеніе къ эстетическому явленію, какъ извѣстно, *довольно часто совсѣмъ не доходитъ до нашего сознанія*, оставаясь только простымъ непосредственнымъ чувствомъ; о какихъ бы то ни было нашихъ опредѣленіяхъ соотвѣтствія между собственнымъ нашимъ вкусомъ и эстетическими достоинствами вещи здѣсь не бываетъ и рѣчи,

а между тѣмъ такое *безсознательное эстетическое наслажденіе бываетъ все-таки глубоко и искренно*, не взирая на его безсознательность.—Мало того: *даже у самыхъ художниковъ наслажденіе прекраснымъ, которое впослѣдствіи они же сами воспроизводятъ въ искусствѣ, нерѣдко бываетъ такимъ-же безотчетнымъ, а между тѣмъ ихъ произведенія*, возсоздающія вновь эту-же, безотчетно воспринятую красоту, *являются прекрасными для цѣлой массы людей съ самыми разнообразными вкусами*. Ясно, что если предметъ кажется прекраснымъ для людей, съ самыми разнообразными вкусами, то онъ заключаетъ въ себѣ самомъ особый, самобытный источникъ прекраснаго, независимый отъ наблюдающаго его зрителя или слушателя. Таково значеніе этого субъективнаго момента,—значеніе, какъ видимъ, одностороннее и неважное. Такою же односторонностью страдаетъ здѣсь и самый *методъ* изученія, являющійся тутъ лишь *методомъ психическаго самонаблюденія*, потому что, устремляя изслѣдованіе всегда къ явленіямъ только личнаго вкуса, происходящимъ внутри насъ самихъ, онъ игнорируетъ объективныя свойства предмета эстетики, прекраснаго, лежащія внѣ насъ и существующія помимо нашего вкуса въ самыхъ вещахъ.

Существовала далѣе еще многочисленная группа эстетиковъ, которые видѣли въ своей наукѣ лишь *„метафизику прекраснаго“*. Что касается ихъ, то они удаляются уже совершенно въ *область абстракціи*. Они равно далеки отъ всякихъ началъ эмпирическихъ, будутъ-ли то упомянутыя выше наши чувственныя воспріятія, или личный эстетическій вкусъ каждаго. Чисто схоластически (какъ справедливо замѣчаетъ Lemcke: populäre Aesthetik, § 1), *эстетика отдѣлена у нихъ отъ всего чувственнаго реальнаго міра*, такъ что изслѣдованіе нашихъ эстетическихъ чувствованій, изученіе рода и способовъ нашихъ эстетическихъ сужденій, изученіе фактовъ искусства, и проч., оказывалось у нихъ занятіемъ вовсе ненужнымъ, ни къ чему не ведущимъ. Главнымъ, что вполнѣ и исключительно ихъ занимало, было *высшее ученіе объ идеяхъ, какъ источникѣ всякой красоты*, которое сводилось у нихъ къ такимъ основнымъ положе-

ніямъ: *прекрасное есть идея въ явленіи; всѣ тѣ ранообразнѣйшія явленія прекраснаго, которыя могутъ сдѣлаться намъ доступными, суть проявленія одной высочайшей идеи; въ основѣ всего разнообразнаго прекраснаго лежитъ одна высочайшая идея красоты. Изъ этой то идеи вытекаетъ все индивидуальное прекрасное отдѣльныхъ предметовъ въ природѣ, а потому это прекрасное дѣйствительно познается будто-бы только тогда, когда познается сама эта высочайшая идея прекраснаго:* послѣдствія становятся извѣстными только тогда, когда мы путемъ метафизическаго проникновенія обладаемъ познаніемъ общей причины ихъ всѣхъ. Итакъ, *прекрасное всегда и во всемъ*, по ихъ ученію, *всецѣло зависитъ, отъ единой идеи, отражающейся въ безконечной массѣ отдѣльныхъ явленій.* Но такъ какъ идея необходимо *духовна* по своему существу, то и нѣтъ ничего прекраснаго,—учатъ они,—такого, которое не было бы *въ своей сущности чисто духовнымъ*, тогда какъ *все это прекрасное, которое мы наблюдаемъ въ видимой природѣ и искусствѣ, на самомъ дѣлѣ есть только слабый отблескъ, отдаленный рефлексъ абсолютнаго духовно—прекраснаго*, несовершенный модусъ той субстанціи, которая внутренно пребываетъ только въ человѣческомъ духѣ и божественномъ разумѣ. Таковы основанія этой *метафизики прекраснаго*, согласно которой *красота отдѣльныхъ вещей и явленій во всемъ этомъ мірѣ измѣряется ихъ соотвѣтствіемъ съ абстрактной идеей прекраснаго*, существующей выше этого міра явленій, однако присущей и нашей душѣ. Но здѣсь то и заключается *коренная ошибка самого принципа:* психологія несомнѣнно уже доказала, что *высшія наши идеи въ томъ числѣ и идея прекраснаго, на самомъ дѣлѣ являются отнюдь не прирожденными человѣку*, и не существующими въ законченномъ видѣ: *онѣ образуются въ нашемъ разумѣ постепенно путемъ логической индукціи,*—образуются изъ всей той суммы впечатлѣній и представленій низшихъ родовъ и простѣйшихъ понятій, которая и составляетъ весь психическій матеріалъ для образованія этихъ высшихъ, болѣе сложныхъ и вмѣстѣ абстрактныхъ идей. Слѣдовательно, *наши высшія абстрактныя идеи* являются только уже *позднѣйшимъ пріобрѣтеніемъ нашего собственнаго духа пу-*

темъ логической выработки изъ низшихъ психическихъ элементовъ...

Понятно поэтому, что *всѣ наши высшія идеи* (въ томъ числѣ и идея красоты) составляютъ для насъ отнюдь *не первый начальный будто-бы моментъ, прирожденный нашему разуму, но послѣднюю его цѣль.* И мы должны въ противоположность этимъ ученымъ сказать, что не предметы искусства или природы слѣдуетъ признавать прекрасными или непрекрасными по соотвѣтствію ихъ съ абстрактною и неопредѣленный идеею красоты; но наоборотъ, *самую идею красоты необходимо выводить изъ сравнительнаго изученія многочисленныхъ отдѣльныхъ предметовъ*, существующихъ въ *природѣ*, съ одной стороны, и въ *искусствѣ*, съ другой.

Достойна отдѣльнаго разсмотрѣнія, наконецъ, и еще одна группа тѣхъ эстетиковъ, которые видѣли въ нашей наукѣ не иное что, какъ только *теорію изящныхъ искусствъ*, иначе говоря, *философію только искусства.* Но и такой взглядъ на эстетику при своихъ значительныхъ преимуществахъ передъ другими погрѣшаетъ своею *неполнотой,—односторонностью своей правды.* Въ самомъ дѣлѣ, къ чему сводились основы ученія ихъ...

Явленія реальной природы,—говорили они,—*даютъ намъ нерѣдко впечатлѣнія красоты*,—тѣшатъ наши взоры и слухъ и влекутъ къ себѣ наши эстетическія чувства. *Но было бы ошибочно*,—учили они,—*отыскивать истинно прекрасное въ этихъ явленіяхъ реальной природы*: ибо они даютъ только первый толчекъ, только поводъ къ такому отысканію истинно прекраснаго, но сами никогда не достигаютъ этой цѣли, потому что печальная ограниченность дѣйствительнаго существованія, какъ бы прекрасна она ни была, препятствуетъ этому.

Мало того, можно даже сказать, — учили они, что та *красота*, какую мы признаемъ сушествующею какъ-бы *въ самыхъ предметахъ природы*, есть на самомъ дѣлѣ только *наше же собственное чувство, наше стремленіе къ ней, которое само дополняетъ недостающее въ вещахъ прекрасное.* Но *гдѣ-же возможно познаніе красоты истинной* и каковъ

путь къ такому познанію.—Если въ цѣломъ рядѣ прекрасныхъ вещей, существующихъ въ природѣ,—отвѣчаютъ они,—человѣкъ не находитъ полнаго удовлетворенія своему стремленію къ красотѣ, то для достиженія его *онъ долженъ прибѣгнуть къ своей собственной творческой дѣятельности, къ перевоспроизведенію этого прекраснаго*, взятаго имъ изъ предметовъ и явленій окружающей природы, *въ своихъ собственныхъ созданіяхъ искусства.* Только тогда, *только въ этихъ произведеніяхъ искусства, создаваемыхъ человѣкомъ по своимъ собственнымъ идеаламъ, познаетъ онъ истинно прекрасное*,—ту красоту, которая является не призракомъ, быстро появляющимся и столь-же быстро исчезающимъ, какъ въ предметахъ природы, но свойствомъ постояннымъ, пребывающимъ и неизмѣннымъ въ созданіяхъ искусства. Вотъ почему,—увѣряютъ они,—*только произведенія искусства съ ихъ вѣчною нестарѣющейся красою, а отнюдь не измѣнчивыя явленія самой природы, должны быть исключительнымъ предметомъ достойнымъ разсмотрѣнія эстетики.*

Не трудно понять однако, что правда и здѣсь не полна: что, ограничивая область изслѣдованій эстетики предѣлами только искусства и прекраснаго, заключающагося только въ немъ, проповѣдники этого взгляда умышленно *суживаютъ границы эстетики*, быть можетъ, имѣя въ виду большую легкость изслѣдованій въ этихъ болѣе тѣсныхъ предѣлахъ. Но если въ дѣйствительности этимъ и достигается *большая легкость изслѣдованія*, то съ другой стороны, *эстетика подмѣняется здѣсь уже не теоріей, а исторіей искусства*, а самые *выводы*, получаемые отсюда, страдаютъ весьма замѣтной *неполнотою и существенной односторонностью*: въ нихъ *игнорируется*,—въ нихъ совершенно отбрасывается все то, *безконечное въ своемъ разнообразіи прекрасное, которымъ обладаютъ самые предметы реальной природы*,—природы безъискусственной, не создаваемой слабыми въ своей ограниченности человѣческими руками, но существующей по собственнымъ своимъ законамъ, вѣчнымъ и общимъ, и нерѣдко развертывающей передъ человѣкомъ картины, въ своей грандіозности до того величественныя и прекрасныя, что его собственныя созданія кажутся передъ ними сла-

быми и ничтожными, какъ-бы ни гордился самъ человѣкъ своею творческою въ нихъ дѣятельностью. Сверхъ того должно помнить и то, что *весьма многочисленныя изъ этихъ созданій искусства являются на самомъ дѣлѣ только подражаніемъ прекрасной и характерной дѣйствительности*, — подражаніемъ тому прекрасному, которое заключается въ самыхъ предметахъ природы и которое, будучи схвачено человѣкомъ въ его типичныхъ моментахъ, только повторяется въ созданіяхъ его искусства. Значитъ *въ самомъ искусствѣ* мы имѣемъ дѣло уже *съ красотой перевоспроизведенной*, и хотя она при переходѣ черезъ духъ человѣческій очищается и пріобрѣтаетъ нерѣдко гораздо большую выразительность, чѣмъ та, которая замѣчается въ самыхъ вещахъ реальнаго міра, но все-таки *эта красота черпается изъ тѣхъ же красотъ*, которыя уже раньше нашли себѣ мѣсто *въ самой природѣ*. Стало быть, это *прекрасное, существующее въ природѣ*, а не прекрасное, возсозданное впослѣдствіи въ искусствѣ, является тѣмъ *первоисточникомъ*, изъ котораго могутъ и должны быть почерпаемы первоначальныя наши познанія относительно красоты. *Искусство* же со всѣми его красотами является чрезвычайно важнымъ, но все-таки лишь *позднѣйшимъ средствомъ*, при помощи котораго съ большею ясностью и наглядностью могутъ быть *разъясняемы и доказываемы эстетическія положенія*, добытыя уже ранѣе изъ разсмотрѣнія прекраснаго въ самой природѣ. Вотъ въ чемъ погрѣшность этого взгляда на эстетику, какъ на теорію только изящныхъ искусствъ: *область эстетики здѣсь весьма сужена*, задачи теоріи подмѣняютъ задачи научной исторіи искусства, а *природа*, какъ первоисточникъ прекраснаго, здѣсь *игнорируется*.

Итакъ, если всѣ перечисленныя сейчасъ важнѣйшія группы ученій оказываются по существу своему *несостоятельными или односторонними;* если всѣ они охватываютъ лишь *отдѣльныя стороны* предмета, то *какое же*, (спрашивается) *опредѣленіе задачъ и сущности эстетики является исчерпывающимъ весь предметъ, — охватывающимъ всѣ его стороны и примиряющимъ всѣ указанныя одностороннія крайности*...—Опредѣленіе это должно быть таково: *эстетика*

есть прежде всего наука о прекрасномъ, но прекрасномъ во всей его всеобъемлющей общности, и со всѣми его многообразными оттѣнками, будетъ ли оно находиться въ самой природѣ,—этомъ первоисточникѣ красоты, или же въ искусствѣ,—въ этомъ мірѣ красоты, воспроизведенной самимъ человѣчествомъ. При этомъ, въ область эстетики входитъ не только прекрасное во всѣхъ его разновидностяхъ, воспринимаемое нашими высшими внѣшними чувствами, но и воспринимаемое нашимъ сердцемъ и разумомъ.

Этого мало: къ сферѣ эстетики относится не только *изслѣдованіе существа прекраснаго и его проявленій*, но и цѣлый рядъ другихъ не менѣе важныхъ *задачъ*.

Таково въ ряду этихъ задачъ прежде всего изученіе существа, такъ называемыхъ, *эстетическихъ наслажденій*, какъ ближайшаго слѣдствія эстетическихъ воспріятій. Въ то время, какъ *большинство людей*, воспріимчивыхъ къ красотѣ, созерцая или слыша прекрасное, *наслаждается имъ безсознательно*,—изслѣдователи, разрабатывающіе область эстетики, какъ науки, должны устремлять свои усилія къ тому, чтобы *съ помощью методическаго научнаго изслѣдованія постигнуть*, если возможно, *самое существо такихъ эстетическихъ наслажденій*, а равно и *условій*, при какихъ эти наслажденія могутъ воздѣйствовать на нашъ организмъ съ наибольшею полнотою и силою. Такимъ образомъ, *эстетика какъ наука*, должна заключать въ себѣ *не только анализъ прекраснаго въ его существѣ и внѣшнихъ его проявленіяхъ*, въ природѣ какъ и въ искусствѣ; но и *анализъ воздѣйствія различныхъ явленій прекраснаго на самого человѣка*, обнаруживающихъ себя въ разнообразныхъ *эстетическихъ наслажденіяхъ*. И стремясь при этомъ дать знаніе того, *какія* именно *формы и явленія прекраснаго* и *при какихъ условіяхъ* способны пробуждать въ человѣкѣ *наиболѣе полныя, глубокія и цѣнныя эстетическія наслажденія*, эстетика создаетъ тѣмъ самымъ возможность и впредь совершенно *сознательно поставлять насъ самихъ въ такія условія, при которыхъ легче всего и притомъ съ наибольшею силой и яркостью возникаютъ подобныя наслажденія;* а *художникамъ, композиторамъ и поэтамъ даетъ драгоцѣнныя*

указанія, какими формами, техникою и какимъ содержаніемъ возможно пользованіе для нихъ въ цѣляхъ достиженія при помощи произведеній искусства *наибольшей суммы эстетическихъ наслажденій у зрителей или слушателей.*

Но всѣмъ, только что указаннымъ, еще не исчерпываются задачи эстетики. Изслѣдователь, работающій въ этой области, имѣетъ, кромѣ только что обозначенныхъ, еще и иныя, существенно важныя задачи, къ выполненію которыхъ онъ долженъ стремиться. Такъ для него является, напримѣръ, необходимостью—*изслѣдованіе тѣхъ самыхъ свойствъ человѣческаго организма,* которыя дѣлаютъ каждаго человѣка въ такой или иной, большей или меньшей степени *воспріимчивымъ къ проявленіямъ красоты;* другими словами, оказывается необходимымъ выяснить *условія образованія и развитія, такъ назыв., эстетическаго вкуса.* Требуется далѣе *раскрыть тѣ сложныя условія, при которыхъ совершаются самые процессы художественнаго творчества,* иначе говоря, разъяснить *процессы перевоспроизведенія самимъ человѣкомъ того прекраснаго,* которое существуетъ въ окружающей его природѣ и, воспринятое художникомъ изъ нея, возсоздается вновь человѣческимъ геніемъ при помощи произведеній искусства.... Необходимо отвѣтить и еще на цѣлый рядъ существенно важныхъ вопросовъ, которые требуютъ для себя разрѣшенія въ тѣсной связи другъ съ другомъ и съ подробнымъ разсмотрѣніемъ которыхъ въ исторической ихъ послѣдовательности я имѣю въ виду Васъ ознакомить въ дальнѣйшемъ своемъ изложеніи... И такое или иное *разрѣшеніе всѣхъ этихъ вопросовъ,* какъ узнаете Вы впослѣдствіи, *не оставалось часто только теоретическимъ,* далекимъ отъ всякаго вліянія на практическую дѣятельность художниковъ. Напротивъ того: въ *различныя эпохи* (и чѣмъ дальше, тѣмъ въ большей степени) оно *оказывалось однимъ изъ важнѣйшихъ факторовъ, непосредственно вліявшихъ въ томъ или другомъ направленіи на самую художественную практику въ разнообразныхъ отрасляхъ искусства,* на образованіе такого, а не иного теченія въ самой художественной дѣятельности.—Съ другой стороны *иныя эстетическія теоріи,* если не во всемъ своемъ цѣломъ,

то въ главнѣйшихъ своихъ частяхъ въ свою очередь *зарождались и развивались подъ прямымъ дѣйствіемъ, какое оказывали на нихъ господствующія теченія въ искусствѣ данной эпохи.*

Эстетика такимъ образомъ, преслѣдуетъ, какъ видите, *не одни только чисто теоретическіе интересы,*—не одни интересы отвлеченнаго философскаго знанія, *но и задачи практическія,*—и выполненіе этихъ послѣднихъ на ряду съ первыми сообщаетъ эстетикѣ особенно важное жизненное значеніе.

Если все вышеуказанное относительно предмета, границъ и задачъ эстетическаго изслѣдованія справедливо, то понятенъ и *самый методъ изслѣдованія,* которымъ должна пользоваться эстетика... *Методъ этотъ долженъ быть весьма сложнымъ,* потому что *прекрасное познается,* съ одной стороны, *въ предметахъ природы и произведеніяхъ искусства,* а съ другой—*внутри самого человѣка, во внутреннихъ тайникахъ его духа.*—Этимъ опредѣляется сложный характеръ самаго метода изученія въ сферѣ эстетики, какъ науки.

Подобно всякой наукѣ *эстетика* прежде всего предполагаетъ для себя извѣстное *собраніе фактическихъ, положительныхъ данныхъ,* представляющихъ собою тотъ *богатѣйшій и разнообразнѣйшій матеріалъ, изъ котораго могутъ быть выводимы ею самые законы прекраснаго.* Эстетика находитъ для себя этотъ матеріалъ *въ разсмотрѣніи явленій прекраснаго какъ въ самой природѣ,* такъ особенно *и въ исторически развивавшемся искусствѣ со всѣми богатствами его памятниковъ;* такимъ образомъ, *къ исторіи искуства эстетика должна относиться такъ, какъ, напр, философія исторіи относится къ самой исторіи:* она должна дѣлать общіе законообразные выводы изъ тѣхъ, эмпирически собранныхъ данныхъ, которыя сообщаетъ ей анализъ явленій и самыхъ памятниковъ искусства.

Но съ другой стороны *эстетика должна заниматься* какъ сказано раньше, *изслѣдованіемъ процессовъ художественнаго творчества, условій образованія и развитія эстетическаго вкуса, возникновенія эстетическихъ ощущеній* и съ ними своеобразныхъ *наслажденій,* т. п. И изслѣдованіе всего

этого, какъ относящагося къ области явленій *психическихъ* (или *психофизіологическихъ*) должно быть ведено при помощи тѣхъ же самыхъ методовъ, какими пользуется и, такъ называемая *опытная психологія* при разсмотрѣніи явленій, составляющихъ объектъ изученія этой науки: главнымъ образомъ, при помощи *опытовъ*, съ одной стороны, и *наблюденій* съ другой стороны, (—послѣднихъ по преимуществу въ сферѣ *самонаблюденій*).

Что касается, наконецъ *самого порядка*, въ которомъ должна быть *излагаема съ каѳедры эстетика, какъ наука во всемъ ея цѣломъ*, то относительно такового считаю необходимымъ замѣтить здѣсь слѣдующее.

Было время, когда въ западно-европейскихъ университетахъ каждый профессоръ эстетики излагалъ *догматически систему эстетики*. Однако за долгій періодъ своего примѣненія такой *догматическій пріемъ преподаванія эстетики обнаружилъ до очевидности всю его непригодность* для академическихъ чтеній, какъ и *несостоятельность* по своему существу. Каждый изъ этихъ представителей каѳедры обыкновенно старался убѣдить своихъ слушателей въ справедливости и достоинствахъ исключительно только своей собственной эстетической теоріи; каждый только себя считалъ пророкомъ и носителемъ эстетической истины; но при этомъ въ своемъ изложеніи или вовсе умалчивалъ о всемъ разнообразіи мнѣній по каждому изъ вопросовъ эстетики, существовавшихъ въ дѣйствительности; или громилъ своихъ противниковъ, стараясь разрушить ихъ эстетическія теоріи, лишенныя защиты ихъ авторовъ, и на развалинахъ этихъ разрушенныхъ имъ системъ старался построить свою собственную систему эстетики, новую и непохожую на другія...

Однако то самое, что продѣлывали такіе представители эстетики съ своими противниками,—тѣ въ свою очередь дѣлали со своихъ каѳедръ съ ними самими. И такимъ образомъ *слушателямъ приходилось знакомиться вмѣсто единой науки эстетики съ отдѣльными системами и субъективными теоріями разныхъ лекторовъ*. При этомъ въ результатѣ оказывалось, что ни одна изъ этихъ системъ не устояла

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
Общественных Наук
Академии Наук СССР



передъ критикою противниковъ въ своемъ цѣломъ, и одна за другою, опять таки съ точекъ зрѣнія философскихъ системъ этихъ противниковъ всѣ были разрушены... Таковы были печальные для науки послѣдствія примѣненія *догматическаго способа изложенія основаній эстетики*, который сводился на дѣлѣ къ исключительному *субъективизму, недозволительному въ наукѣ.*

Для насъ этотъ печальный опытъ прошедшаго является глубоко поучительнымъ и даетъ знаменательныя и ясныя указанія относительно того, какимъ въ настоящее время можетъ и долженъ быть способъ и порядокъ изложенія эстетики, какъ науки, съ академической каѳедры.

Эстетика сама имѣетъ за собою широкое прошлое,— продолжительное историческое существованіе, въ теченіе котораго разработка ея подвигалась все дальше и глубже во внутреннемъ своемъ развитіи. Эта *ея исторія* есть длинная и сложная *исторія тѣхъ изысканій, которыя производились величайшими философскими умами, равно какъ и лучшими изъ художниковъ въ области прекраснаго въ искусствѣ въ природѣ, въ процессахъ самаго творчества и т. д.* И эта исторія эстетики, всѣ моменты которой заключаются *въ послѣдовательной смѣнѣ однѣхъ эстетическихъ теорій другими*, —должна быть *болѣе всего и прежде всего предметомъ самаго глубокаго и серьезнаго изученія*, потому что именно въ ней раскрывается намъ яснѣйшимъ образомъ *внутреннее, духовное развитіе идеи прекраснаго, какъ умѣли ее понять избранные философскіе умы различныхъ эпохъ изъ среды культурныхъ народовъ*... Такимъ образомъ, въ настоящее время, въ виду вышеуказаннаго, при изложеніи съ каѳедры результатовъ изученія нашей науки, *исторія эстетическихъ ученій должна обязательно предшествовать созданію самой системы эстетики;* и появленіе этой послѣдней, какъ прочной научной системы, можетъ оказаться возможнымъ только послѣ того, какъ будутъ указаны и разсмотрѣны послѣдовательно всѣ важнѣйшія изъ тѣхъ разнообразныхъ ученій по вопросамъ эстетики, какія уже ранѣе были высказаны величайшими представительствами философскаго мышленія и самаго искусства въ различныя эпохи и у различныхъ народовъ.

Только такой порядокъ изложенія, въ силу котораго *исторія этой науки предшествуетъ самой системѣ ея,* дастъ возможность каждому новому изслѣдователю *избѣжать въ этой области многочисленныхъ повтореній* (вольныхъ или невольныхъ) того, что уже прежними изслѣдователями было высказано и принято, или напротивъ отвергнуто... *Только такой порядокъ предохранитъ его отъ односторонних увлеченій и ошибокъ,* подобныхъ тѣмъ, какія такъ часто показываетъ намъ въ прошломъ исторія эстетическихъ ученій...

Только такой порядокъ, наконецъ, *раскрываетъ передъ изслѣдователемъ* (и его слушателями) *все то, почти безконечное разнообразіе въ высшей степени интересныхъ и поучительныхъ фактическихъ данныхъ добытыхъ философскимъ анализомъ, наблюденіями и опытомъ,* которое своимъ появленіемъ обязано *многовѣковымъ усиліямъ человѣческой воли и разума* и которое, вмѣстѣ съ колоссальными пріобрѣтеніями въ области точныхъ наукъ и искусствъ, представляетъ собою драгоцѣнное достояніе культурнаго человѣчества...

Итакъ, въ виду всего сказаннаго, признавая несоотвѣтственнымъ современному положенію нашей науки догматическое изложеніе эстетики, какъ системы, раньше, чѣмъ будетъ представлена исторія важнѣйшихъ эстетическихъ ученій прошлаго времени,—*я имѣю въ виду посвятить свои послѣдующія лекціи здѣсь именно критическому изложенію главнѣйшихъ эстетическихъ ученій въ ихъ послѣдовательной исторической смѣнѣ отъ* древнѣйшихъ эпохъ.

Въ заключеніе нѣсколько словъ о тѣхъ *основаніяхъ критики,* какія представляется мнѣ возможнымъ и необходимымъ *примѣнять по отношенію къ различнымъ эстетическимъ теоріямъ, созданнымъ въ прошломъ.*

Было бы совсѣмъ не научно—пользоваться пріемомъ, которымъ къ сожалѣнію пользовались до настоящаго времени весьма многіе; а именно, критиковать разнообразныя эстетическія ученія даже самыхъ отдаленныхъ эпохъ, раздѣленныя отъ критика не только десятками лѣтъ, но и цѣлымъ рядомъ столѣтій,—*критиковать ихъ съ субъективной точки зрѣнія автора конца 19-го или начала 20-го вѣка.* Само собою понятно, что философы и художники прошлаго

времени, отдѣленные отъ насъ огромными періодами; имѣвшіе передъ собою лишь малую часть тѣхъ произведеній искусства, какія извѣстны намъ въ настоящее время въ такомъ изумительномъ разнообразіи направленій и содержанія,—естественно не могли учить объ искусствѣ,—о формахъ его, о внутреннихъ по существу направленіяхъ его и задачахъ, и проч., съ такой полнотой и въ томъ духѣ, въ какомъ они же сами могли бы высказываться теперь, еслибы жили и учили одновременно съ ихъ новыми критиками... То-же и по отношенію къ изслѣдованію самыхъ процессовъ художественнаго творчества, анализу эстетическихъ удовольствій, и т. д..—Не имѣя въ своемъ распоряженіи той массы драгоцѣнныхъ пріобрѣтеній, какія доставила за послѣднее время, такъ назыв., опытная научная психологія (вмѣстѣ съ физіологіей), философы и художники прежняго далекаго времени естественно не умѣли рѣшить многихъ вопросовъ, сюда относящихся, съ тою точностью, опредѣленностью, съ тою ясностью и устойчивостью, какія возможны только теперь, послѣ сдѣланныхъ точной наукой открытій... Итакъ, такой пріемъ критики непріемлемъ въ эстетикѣ, какъ наукѣ. *И я имѣю въ виду прилагать къ ней иные пріемы, на иныхъ основаніяхъ.*

Съ одной стороны, во всѣхъ случаяхъ, гдѣ возможно, *я буду стремиться къ тому, чтобы выяснить генетически появленіе каждаго опредѣленнаго эстетическаго ученія изъ цѣльной и связной системы того-же философа*, которому принадлежитъ и данное эстетическое ученіе, и притомъ въ *тѣсной связи* съ *господствующимъ міросозерцаніемъ той-же эпохи*...

Съ другой стороны, повсюду, гдѣ будетъ представляться возможность къ тому, *я буду дѣлать попытки—выяснить внутреннія соотношенія между данною эстетическою теоріей и самою творческой практикою того-же самаго времени*,—между *теоретическими взглядами* опредѣленнаго философа (или художника и ученаго) на искусство и *самыми произведеніями этого искусства*, которыя должны были быть извѣстны въ эпоху, когда жилъ и училъ этотъ

философъ, ученый или художникъ. И именно въ этомъ непосредственномъ отношеніи каждаго эстетическаго ученія къ дѣйствительному состоянію искусства въ данную соотвѣтствующую эпоху представляется мнѣ одинъ изъ лучшихъ критеріевъ для сужденія о достоинствахъ и недостаткахъ каждой эстетической теоріи, если не абсолютно, то по крайней мѣрѣ по отношенію къ эпохѣ ея возникновенія и къ ея автору.

Вотъ что хотѣлъ я выяснить вамъ ранѣе, чѣмъ приступить къ изложенію самой исторіи разнообразныхъ эстетическихъ ученій древняго и новаго времени.

Исторія эстетическихъ ученій классической древности.

I.

Эстетическія воззрѣнія, выраженныя въ произведеніяхъ Гомера, Гезіода и Пиндара.

Мы обращаемся теперь къ самой исторіи эстетическихъ ученій на первоначальныхъ ступеняхъ ея развитія въ классической древности, въ ихъ своеобразной, и наивной еще примитивной формѣ.

Какой моментъ можетъ быть признанъ началомъ этой исторіи?..—Въ отвѣтъ на это можно сказать слѣдующее. *Зачатки теоріи искусствъ, зачатки эстетики,*—(понимая это слово для разсматриваемой эпохи, лишь какъ совокупность отрывочныхъ пока мнѣній о происхожденіи, цѣли, содержаніи и дѣйствіи искусства на человѣка),—такіе зачатки эстетики могутъ быть указаны уже *въ отдаленнѣйшія времена классической древности.* Въ этомъ смыслѣ теорія искусствъ такъ-же стара, какъ старо и самое искусство. Въ этомъ же смыслѣ, *съ древнѣйшимъ поэтомъ классической древности, съ Гомеромъ, начинается и самая исторія эстетическихъ ученій.* [1]).

---

[1]) См. *Ed. Müller:* Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten стр. 7 и сл.

Гомеръ.

Перенесемся на время въ ту отдаленную эпоху, когда жили великіе греческіе поэты: Гомеръ, позднѣе Гезіодъ, Пиндаръ и другіе, въ эпоху съ своеобразнымъ, непохожимъ на всѣ послѣдующія, характеромъ міропониманія, въ которомъ всѣ взгляды проникнуты еще яркой *религіозной окраской*, и посмотримъ, каковы были *воззрѣнія Гомера прежде всего на самый источникъ его поэтическаго творчества.*— Какъ первую, такъ и вторую свою поэму поэтъ начинаетъ какъ извѣстно непосредственнымъ *обращеніемъ къ музамъ.* Въ Иліадѣ поэтъ говоритъ: Гнѣвъ, о богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына... Въ Одиссеѣ: „Назови мнѣ, Муза, того человѣка, который.... и т. д.—Вникните внимательно въ содержаніе этихъ призывовъ и вы увидите въ нихъ серьезный и важный эстетическій смыслъ. *Поэтъ отнюдь не считаетъ себя самого виновникомъ собственнаго своего пѣнія:* онъ какъ будто совсѣмъ устраняетъ отъ творчества свою собственную личность и помѣщаетъ всецѣло *первоисточникъ своего пѣснопѣнія въ уста самихъ божественныхъ музъ.* Самъ онъ—по его мнѣнію,—только простой передаточный органъ, сообщающій смертнымъ все то, что воспѣли уже для слуха поэта блаженныя музы. И это не простая скромность поэта, а его глубокое и искреннее религіозное убѣжденіе. Точно таковъ-же его взглядъ и на творчество всѣхъ остальныхъ поэтовъ, потому что и они всѣ,—по его убѣжденію,—*обязаны своимъ творчествомъ въ однихъ случаяхъ музамъ, въ другихъ Аполлону.* Онъ говоритъ, напримѣръ въ Одиссеѣ: „ἦσέγε Μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς παῖς ἦσέγ' Ἀπόλλων",—Одиссея (8,488): „или тебя научила Муза, Зевсово чадо, или тебя просвѣтилъ Аполлонъ".—Поэты,—увѣряетъ Гомеръ,—не нуждаются ни въ какомъ обученіи: они—*самоучки*, но не смотря на это, они способны передавать человѣчеству великія и глубокія истины, потому что *сами боги насаждаютъ эти истины въ ихъ сердцахъ.* Вотъ почему Фемій (Phemios), пѣвецъ жениховъ въ домѣ Одиссея, имѣлъ право сказать о себѣ (Одис. 22, 347): „я самоучка; но сами боги насадили въ душѣ моей многоразлич-

ные образы" (*αὐτοδίδακτος δ'εἰμί. θεὸς δέ μου ἐν φρεσὶν οἵμας παντοίας ἐνέφυσεν*).—Когда эти живые, производительные образы переполняютъ, наконецъ, сердце поэта, тогда онъ спѣшитъ излить ихъ въ своихъ пѣснопѣніяхъ, стараясь съ своей стороны подыскать для нихъ подходящія, наиболѣе изящныя формы,—облекая всѣ эти образы, которые переполняютъ его воображеніе, въ формы прекрасной размѣренной рѣчи, въ гармоничныя эпическія строфы. Что касается внутренняго содержанія этихъ пѣсенъ, то чаще всего божественныя музы, озаряя поэта внезапнымъ свѣтомъ вдохновенія, заставляютъ его *воспѣвать дѣянія самихъ боговъ и героевъ;* (Од. 8, 45) и эта пѣснь поэта преисполнена величайшей *правды*, потому что вѣдь сами богини являются виновницами ея. Въ силу этой-же помощи божественныхъ. Музъ, она, эта пѣснь поэта, съ такою же ясностью представляетъ далекое прошлое, съ какой проникаетъ и въ тайны грядущаго, сокрытыя отъ всѣхъ обыкновенныхъ смертныхъ. (Од. 8, 480). Таковы тѣ немногіе выводы, которые возможно сдѣлать относительно эстетическихъ воззрѣній Гомера по отрывочнымъ, какъ мы видимъ, скуднымъ матерьяламъ, находящимся въ собственномъ его эпосѣ.

Гезіодъ.

У другого изъ древнихъ эпическихъ поэтовъ, *у Гезіода*, мы находимъ воззрѣнія, чрезвычайно близко подходящія къ указаннымъ только что взглядамъ его великаго предшественника. Здѣсь—то же исчезновеніе всей личности поэта, то же поглощеніе ея великими силами божества, въ которыхъ поэтъ находитъ источникъ своего творчества, и на которыхъ зиждется все величіе его объективныхъ произведеній. Пожелавши объяснить всему міру, откуда почерпалъ онъ свое вдохновеніе, Гезіодъ дѣлаетъ это во введеніи къ своей „Θеогоніи" (Theogonie, 25 f. ed. Wolf.). Онъ говорилъ, что ему, который пасъ овецъ у подножія горы Геликона, неоднократно являлись музы и въ грубую гортань его, невѣжественнаго пастуха, влагали божественное пѣнье для того, чтобы онъ возвѣщалъ всѣмъ людямъ

прошедшее и будущее міра. Для того, чтобы ясно увидѣть всю глубину проникновенія древняго поэта въ процессы творчества, сравните эти слова съ содержаніемъ стихотворенія „Пророкъ", принадлежащаго великому русскому поэту, и вы найдете тамъ взглядъ сходный съ этимъ черезъ $2^1/_2$ тысячи лѣтъ въ его извѣстныхъ строфахъ.... „И вырвалъ грѣшный мой языкъ и празднословный и лукавый, и жало мудрыя змѣи въ уста замерзшія мои вложилъ десницею кровавой"... Разница только въ томъ, что у поэта 19 столѣтія мѣсто божественныхъ музъ занимаетъ шестикрылый серафимъ, являющійся поэту вмѣсто богинь, но мысль о преобразованіи обычнаго пошлаго языка въ яркій и сильный языкъ поэта подъ вліяніемъ вдохновенія,—эта мысль сходна и у Гезіода, и у Пушкина.... И поэтъ дѣйствительно выполняетъ свое призваніе самымъ послѣдовательнымъ образомъ. Въ своей *„Θеогоніи"* Гезіодъ дѣйствительно рисуетъ послѣдовательныя картины самаго далекаго прошлаго вселенной, съ одной стороны; а съ другой—картины отдаленнаго будущаго, которое должно случиться въ силу вѣчныхъ законовъ природы.—Такимъ образомъ, поэтъ проводитъ и въ практику своего творчества тотъ основной принципъ творчества, который былъ высказанъ у него во введеніи къ Θеогоніи.

Мы добавимъ здѣсь, въ дополненіе къ предыдущему еще только то обращеніе, съ какимъ отнеслись, въ томъ-же введеніи, сами музы къ поэту: „Мы умѣемъ,—вѣщаютъ онѣ,—(Theog. 27. 28.),—говорить весьма многое *вымышленное, которое по виду похоже на истинное;* но мы же умѣемъ, когда пожелаемъ, возвѣщать и *безусловное истинное*". —Въ этихъ немногихъ словахъ, въ этомъ короткомъ обращеніи заключается глубокая истина, впослѣдствіи разработанная эстетиками и, стало быть, еще смутно, но искренно чувствуемая древнимъ поэтомъ. Какъ будто устами божественныхъ Музъ, поэтъ раскрываетъ намъ въ этихъ словахъ собственный взглядъ свой на сущность поэзіи, который почти совпадаетъ съ позднѣйшими, подробно обоснованными взглядами изслѣдователей на тотъ-же пред-

метъ: поэтическое произведеніе не должно быть рабской, неукоснительной копіей съ дѣйствительно случившагося; но оно не должно также возпроизводить ничего такого, что можетъ показаться неправдоподобнымъ, хотя бы въ дѣйствительности это послѣднее было фактомъ; содержаніемъ истинно поэтическаго произведенія должно служить одно изъ двухъ: или, въ однихъ случаяхъ, *вымыселъ самого поэта*, но непремѣнно такой, чтобы все его содержаніе являлось абсолютно *правдоподобнымъ* т. е. чтобы вымышленное казалось всякому дѣйствительно происшедшимъ; или, въ другихъ случаяхъ, этимъ содержаніемъ является *истинное, въ дѣйствительности случившееся*, но тогда это истинное должно оказываться въ то же самое время *типичнымъ* и правдоподобнымъ для того, чтобы не только быть, но и казаться истиннымъ; другими словами, оно должно имѣть не только глубоко-правдивое содержаніе, но и типичную, часто встрѣчающуюся и потому правдоподобную внѣшнюю форму, для того чтобы даже съ внѣшней стороны не являлось сомнѣній въ полной истинности самаго содержанія.

Указывая на это, мы въ правѣ выразить свое удивленіе по отношенію къ этому поэту—самоучкѣ, который, единственно силою своего внутренняго поэтическаго чутья умѣлъ предугадать одну изъ тѣхъ глубокихъ эстетическихъ истинъ, къ которой пришли только много позднѣе ученые изслѣдователи при помощи анализа самыхъ произведеній поэзіи.

Есть у Гезіода еще одинъ пунктъ его эстетическаго пониманія, который заслуживаетъ того, чтобы его указать здѣсь отдѣльно: это его взглядъ на *практическое, чисто жизненное значеніе искусства.* Это жизненное значеніе искусства, по мнѣнію поэта—громадно: оно заставляетъ страдальца забывать о самыхъ глубокихъ страданіяхъ; оно даетъ успокоеніе наболѣвшему сердцу и, перенесши слушателя при помощи звуковъ въ область прекраснаго вымысла, тѣмъ самымъ уноситъ его изъ этого печальнаго міра дѣйствительности. „Если кто-нибудь,—говоритъ намъ поэтъ (Theog. 98),—нося въ своемъ истерзанномъ сердцѣ печаль, глубоко скорбитъ, то лишь только коснется его слуха

голосъ пѣвца, поющаго славу боговъ или предковъ, онъ тотчасъ забудетъ о всѣхъ своихъ скорбяхъ и уже не можетъ болѣе чувствовать печали". Трудно яснѣе признать практически важное и цѣнное въ жизни значеніе музыки и поэзіи...

Пиндаръ.

Такую же *религіозную окраску всѣхъ эстетическихъ воззрѣній*, какую мы только что видѣли у двухъ древнѣйшихъ *эпическихъ поэтовъ*, мы замѣчаемъ позднѣе и въ воззрѣніяхъ третьяго, уже *лирическаго поэта, Пиндара*. И онъ, какъ Гезіодъ и Гомеръ, обращается къ Музамъ: у нихъ, подобно тѣмъ, онъ ищетъ своего вдохновенія, и онѣ, дѣйствительно, являются для него источникомъ его творчества. Онъ обращается къ музѣ и говоритъ ей: „О блаженная Муза, исполни сердце мое твоимъ пѣніемъ; начни ты сама это пѣнье, а я постараюсь изукрасить его хорами и музыкой лиры".— (Nem. 3, 10).—Итакъ, роль Музъ тутъ та-же, какую признаютъ еще Гомеръ и Гезіодъ; но значеніе самого поэта уже выставляется съ большею силою, съ большею опредѣленностью. Поэтъ со всею своею личностью уже не совершенно исчезаетъ въ своемъ произведеніи, не поглощается высшими существами, но имѣетъ свои опредѣленныя задачи, которыхъ выполненіе онъ можетъ смѣло относить къ своей собственной, а не ко внѣшней божественной дѣятельности. *Блаженныя Музы даютъ ему главное: онѣ вдохновляютъ его такими или иными идеями, или образами*, сообщаютъ ему общее и цѣлое,—то, что становится содержаніемъ поэтическаго произведенія; но для него самого еще остается значительная работа: онъ долженъ уже самостоятельно подыскать подходящія *внѣшнія формы* для сообщенныхъ ему музами высокихъ идей; онъ же долженъ обставить ихъ всѣми второстепенными аксессуарами, въ видѣ *хоровъ и музыки*, для того, чтобы то прекрасное содержаніе, которое онъ получилъ, какъ даръ отъ богинь, явилось человѣчеству прекраснымъ и по внѣшней формѣ. Конечно, и въ этомъ послѣднемъ трудѣ поэта не оставляютъ безъ помощи тѣ же богини: онѣ помогаютъ ему,—какъ говоритъ самъ Пиндаръ,—„находимые имъ образы сплетать въ дорическіе ритмы". Но какъ мы видимъ, поэту остается, все еще не

мало серьезной работы, относящейся къ *выработкѣ самыхъ формъ поэтическаго произведенія*, и эту послѣднюю работу, онъ при всей своей скромности и глубокой религіозности имѣетъ полное право отнести за свой уже собственный счетъ. Вотъ эту-то именно сторону творческой дѣятельности поэта, эти труды его по обработкѣ внѣшней формы произведеній и разумѣетъ Пиндаръ, когда говоритъ о „сладкихъ заботахъ поэта“...

Указывая здѣсь такое отличіе взгляда Пиндара на источникъ поэтическаго творчества отъ взглядовъ двухъ предыдущихъ поэтовъ, мы еще одинъ разъ останавливаемъ вниманіе на томъ существенномъ пунктѣ его, въ которомъ мы видимъ *прогрессъ* его по сравненію съ прежними: оба древнѣйшіе эпическіе поэта не признаютъ за собой никакого значенія въ дѣлѣ созданія своихъ собственныхъ произведеній; они считаютъ себя только простыми передаточными органами между божествомъ и остальнымъ человѣчествомъ. Пиндаръ также признаетъ за первоисточникъ своего поэтическаго творчества тѣхъ-же божественныхъ Музъ; но его анализъ идетъ дальше и онъ убѣждается, что если необъяснимый, таинственный процессъ свѣтлаго творческаго одушевленія необходимо отыскивать въ какомъ то высшемъ наитіи, въ наитіи божества, то все же и на долю самого поэта съ его ограниченными силами слѣдуетъ отнести второстепенную, но ясно очерченную работу въ отношеніи сознательной обработки внѣшнихъ формъ поэтическаго произведенія. Таковъ прогрессъ субъективнаго начала въ эстетическихъ взглядахъ древнѣйшихъ классическихъ поэтовъ, который нашелъ себѣ еще дальнѣйшее развитіе въ позднѣйшихъ, уже философски обоснованныхъ эстетическихъ положеніяхъ.

Во всѣхъ остальныхъ отношеніяхъ взгляды Пиндара находятся въ полномъ согласіи съ воззрѣніями обоихъ его предшественниковъ. Мы видимъ и у него то-же высокое мнѣніе *о практической жизненной цѣнности искусства*; мы встрѣчаемся и здѣсь съ тою-же глубокою вѣрой поэта *въ пророческую силу своего слова*, воспринятаго имъ отъ божества. Величіе искусства для него несомнѣнно, какъ несомнѣнно и его высокое, очищающее страданія, дѣйствіе. Такъ,

напр., Въ своей 1-й Пиѳійской хвалебной пѣснѣ онъ рисуетъ намъ *силу и значеніе искусства для всего живущаго* въ слѣдующихъ прекрасныхъ выраженіяхъ: „небесные звуки киѳары смягчаютъ даже вѣчный огонь пламенныхъ молній, и дремлетъ подъ эти звуки грозный орелъ на Зевсовомъ скиптрѣ, распустивши свои широкія крылья, и сладкій сонъ смежаетъ его вѣки; и даже могучій Аресъ, богъ войны, услаждаетъ ими свое сердце, оставляя далеко въ сторонѣ свое боевое копье"...

Онъ также убѣжденъ *въ пророческой силѣ* своихъ пѣснопѣній и прямо называетъ себя пророкомъ Музъ (Pindar. Prosod, fragm. 3.), потому что онъ передаетъ обыкновеннымъ смертнымъ вѣщанія Музъ. „Пророчествуй мнѣ,—о богиня,—говоритъ онъ,—а я возвѣщу твои пророчества людямъ".—Вотъ почему поэтъ считаетъ себя въ правѣ сравнить себя съ божественною птицею Зевса, съ орломъ, и причислить себя, какъ поэта, къ особому—высшему и священному роду пѣвцовъ,—питомцевъ божественныхъ Музъ.

Мы подведемъ теперь краткій общій итогъ всему предыдущему,—сдѣлаемъ краткую общую характеристику эстетическихъ воззрѣній всѣхъ этихъ трехъ поэтовъ, представляющихъ собою самостоятельную, особую степень въ исторіи эстетическихъ ученій, и отыскивая у всѣхъ нихъ то общее, характерное для нихъ, что выдѣляетъ эти воззрѣнія въ самостоятельную группу, мы находимъ его въ слѣдующемъ. Ихъ эстетическія воззрѣнія, поскольку они выразились въ ихъ произведеніяхъ, являются прямымъ, необходимымъ послѣдствіемъ подчиненія ихъ тому міросозерцанію всего греческаго народа данной эпохи, которое характеризуется въ своемъ внутреннемъ содержаніи *элементами религіозными*, еще далекими и чуждыми характера строго эстетическаго.—И это вліяніе яснѣе всего сказалось во взглядахъ поэтовъ на причины и цѣли всякаго творчества. Причины явленія, въ данномъ случаѣ *причины или источники поэтическаго творчества*,—отыскивались ими пока еще не въ реальныхъ, естественныхъ силахъ природы и не въ самомъ человѣкѣ, а внѣ его, въ силахъ постороннихъ, лежащихъ выше всего человѣческаго,—въ самомъ божествѣ, ко-

торое являлось для нихъ всякій разъ дѣйствующимъ началомъ, и въ его божественной волѣ, а не въ распоряженіи и власти самого человѣка (поэта и художника), заключалась, по ихъ убѣжденію, возможность творческаго созиданія. Въ этомъ отнесеніи причинъ художественнаго творчества не къ художнику и поэту, а къ самимъ божествамъ—заключалась первая основная черта, характеризующая собою содержаніе этого примитивнаго *религіозно-эстетическаго міросозерцанія*.

Другимъ существеннымъ пунктомъ, въ которомъ проявляется то-же характерное направленіе, нужно признать ихъ воззрѣніе на *конечную цѣль поэтическаго творчества*. Поэтъ есть *служитель Музъ и ихъ пророкъ*; онъ передаетъ человѣчеству ихъ божественныя вѣщанія,—тѣ высокія истины, которыя, не будь поэта, остались-бы для всѣхъ неизвѣстными. Правда, они признаютъ, наблюдая дѣйствительность, что это божественное пѣніе, внушенное поэту Музами; это высокое содержаніе его, имѣющее божественный источникъ, порождаютъ въ душѣ человѣка глубокое и искреннее *наслажденіе, очищающее его отъ житейскихъ страданій*.—Однако не это собственно эстетическое наслажденіе служитъ по ихъ мнѣнію, конечною цѣлью поэзіи, а *знаніе тѣхъ божественныхъ истинъ*, которыя, какъ объявленіе божеской воли и разума, должны при помощи поэта сдѣлаться достояніемъ непросвѣтленнаго, невѣжественнаго человѣчества для руководства ими въ духовной жизни. Таковымъ оказывалось общее значеніе этихъ первыхъ своеобразныхъ попытокъ—дать разъясненіе сущности и задачъ поэтическаго творчества, представленныхъ самими поэтами въ соотвѣтствіи съ общими основами народнаго міросозерцанія разсмотрѣнной нами древнѣйшей эпохи.

II.

Эстетическія воззрѣнія Сократа.

Выдѣляя эстетическія воззрѣнія Сократа въ особую главу, я долженъ сдѣлать тутъ прежде, чѣмъ перейти къ ихъ разсмотрѣнію, одно замѣчаніе. Эстетическія воззрѣнія

Сократа, какимъ онъ былъ въ дѣйствительной жизни,—того *Сократа историческаго*, какимъ мы узнаемъ его преимущественно изъ сообщеній о немъ *Ксенофонта*,—эти воззрѣнія должно явственно отличать отъ воззрѣній того Сократа, котораго представляетъ намъ въ своихъ сочиненіяхъ *Платонъ*, передающій устами своего учителя по большей части лишь собственныя свои мысли, нерѣдко не имѣющія съ міросозерцаніемъ исторически существовавшаго Сократа ничего общаго. Сократъ, какъ лицо историческое,—проводившій свою жизнь и дѣятельность на площадяхъ и улицахъ среди народа аѳинскаго въ постоянныхъ изслѣдованіяхъ разнообразныхъ областей знанія въ борьбѣ съ сильнѣйшими софистами своего времени,—этотъ Сократъ (въ отличіе отъ того, съ воззрѣніями котораго мы познакомимся далѣе у Платона) въ области эстетики никогда не уходитъ въ сферу тѣхъ метафизическихъ отвлеченныхъ общихъ разсужденій, абстракцій, которыя такъ дороги для самого Платона. Въ разговорахъ со своими друзьями или соперниками по краснорѣчію, софистами, онъ ограничивается обыкновенно лишь краткими частными замѣчаніями относительно прекраснаго въ явленіяхъ, не восходя при этомъ отъ небольшихъ группъ существующихъ сходныхъ явленій и отъ эмпирическихъ обобщеній, касающихся этихъ послѣднихъ до тѣхъ высочайшихъ и всеобъемлющихъ метафизическихъ положеній, до которыхъ съумѣлъ возвыситься геніальный его ученикъ. Вотъ почему и самые выводы его не отличаются ни такою широтою, ни тѣмъ блескомъ изложенія и могучимъ полетомъ фантазіи, какими отличается рѣчь о прекрасномъ въ его существѣ у этого послѣдняго (Платона). Но за то они, какъ будетъ показано, и не разрушаются такъ легко, какъ у Платона, сохраняя цѣну во многомъ до нынѣ.

Обращаемся теперь къ разсмотрѣнію самаго содержанія изслѣдованій Сократа въ области прекраснаго [1])...—*Кс*е-

[1]) Выясненію эстетическихъ воззрѣній Сократа посвящены также у *M. Schasler*: Kritische Geschichte d. Aesthetik, S. 75—77; *C. Hermann*: die Aesthetik in ihrer Geschichte S. 17—25; *I. Walter*: die Geschichte der Aesthetik im Altertum, S. 149 f. и 121 f.

нофонтъ, который, какъ сказано, является главнѣйшимъ источникомъ по интересующимъ насъ вопросамъ, сообщаетъ намъ свѣдѣнія, дающія основаніе утверждать, что изслѣдованія эти были ведены Сократомъ болѣе въ области *прекраснаго въ смыслѣ нравственнаго, чѣмъ прекраснаго въ смыслѣ эстетическомъ*, и что своею важнѣйшею цѣлью они имѣли не раскрытіе существа прекраснаго самого въ себѣ, а *выясненіе взаимнаго соотношенія въ человѣкѣ между красотою наружною, тѣлесною, и красотою внутреннею, духовною*, между прекраснымъ въ его обнаруженіи во внѣшнихъ формахъ, съ одной стороны, и во внутреннемъ его содержаніи, съ другой.—„Сократъ,—говоритъ Ксенофонтъ (Oekonomik. VI, 13—1),—желалъ бы подробно и точно разсматривать и доброе, и прекрасное. Однако у него оставалось слишкомъ мало времени для разсмотрѣнія (наряду съ добрымъ) также и тѣхъ произведеній плотниковъ, кузнецовъ, скульпторовъ и живописцевъ, которыя признаются прекрасными,—оставалось слишкомъ мало времени потому, что въ своемъ изслѣдованіи онъ занятъ былъ по преимуществу разсмотрѣніемъ вопросовъ о томъ, *поскольку и какъ въ человѣкѣ соединяется прекрасное съ добрымъ*...

Такимъ образомъ, главнѣйшимъ предметомъ изслѣдованія Сократа являлось выясненіе истинаго содержанія общеизвѣстнаго понятія калокагатія (*καλοκ'αγαθία*), и потому именно съ изслѣдованія его въ этой области нравственно-эстетическаго содержанія естественнѣе всего начать наше изложеніе.

Идеаломъ древняго грека была такъ наз. калокагатія (*καλοκ'αγαθία*). Но что̀ такое она представляетъ по существу своему?.. Изслѣдуя это понятіе, которое въ общежитіи употреблялось въ силу своей неопредѣленности въ разнообразныхъ смыслахъ, Сократъ раздѣляетъ это сложное понятіе на двѣ простыя части, входящія въ составъ всего сложнаго цѣлаго, и опредѣливши внутреннее значеніе каждой изъ нихъ въ отдѣльности, старается установить ту взаимную связь, которая существуетъ между ними обѣи-

ми *).—Когда говорятъ относительно кого-либо, что онъ есть „καλὸς κ'αγαθός (калосъ кагатосъ),—*что онъ „добръ и прекрасенъ*",—то выраженіе это возможно понимать въ одномъ изъ двухъ соотношеній между обѣми составными частями его. Во первыхъ, такъ, что самая эта личность по *внутреннимъ* своимъ качествамъ оказывается „*доброю*", *т. е. способною* къ той или другой дѣятельности; тогда „*прекрасными*", т. е. *удачными или совершенными*, будутъ создаваемыя этимъ лицомъ произведенія. Во вторыхъ, такъ, что индивидуумъ является „*прекраснымъ*" по своей *наружности*, и тогда „*добрымъ*" онъ можетъ быть по своимъ *внутреннимъ, душевнымъ качествамъ*. Изъ двухъ этихъ возможныхъ комбинацій первая оказывается въ дѣйствительности вполнѣ естественной и почти постоянной, такъ какъ вполнѣ естественно, что произведенія хорошихъ, знающихъ свое дѣло и искусныхъ мастеровъ бываютъ обыкновенно прекрасными, совершенными по исполненію. Однако при существованіи такой комбинаціи каждый изъ этихъ искусныхъ мастеровъ не можетъ быть названъ *καλὸς κ'αγαθός*, ибо одна составная часть этого понятія агатосъ (*ἀγαθός*) прилагается *къ самому человѣку*, а другая—*къ создаваемымъ имъ произведеніямъ*. При существованіи второй изъ указанныхъ комбинацій обѣ составныя части разсматриваемаго понятія относятся къ самому человѣку, такъ какъ одинъ и тотъ же человѣкъ можетъ быть и прекраснымъ по наружности, и добрымъ по своему характеру, и способнымъ къ разнообразнымъ дѣятельностямъ; но *такое соединеніе, являющееся вполнѣ возможнымъ, оказывается однако вопреки общепринятому въ Греціи взгляду далеко не постояннымъ*, и такимъ образомъ *красота внѣшняя далеко не всегда служитъ признакомъ или условіемъ существованія красоты внутренней*, духовной, и обратно, *наружное безобразіе не есть признакъ внутренняго уродства духовнаго*, какъ полагали древніе греки обычно ранѣе Сократа и въ его эпоху. Итакъ, если исключить первую комбинацію, что такое представляетъ

*) Xenophont. Oekonom. гл. VI, 15 и сл. Ср. I. Walter: d. Geschichte d. Aesthetik im Alt. S. 121 и сл.

καλοκ'αγαθία, понимаемая въ смыслѣ послѣдняго изъ указанныхъ соотношеній?.. Принимая такое толкованіе, которое было бы соотвѣтствующимъ народному пониманію этого слова, пришлось бы разумѣть подъ *καλοκ'αγαθία гармоническое сочетаніе прекрасной внѣшней формы съ прекрасными свойствами самого духа даннаго человѣка, съ его разнообразными умственными, нравственными и въ частности спеціально политическими добродѣтелями.* Чтобы убѣдиться въ томъ, что именно таково было народное пониманіе *καλοκ'αγαθία*, стоитъ только по мнѣнію Сократа разсмотрѣть, какими отличительными чертами характеризуется какое-либо отдѣльное, существующее въ дѣйствительности лицо, которому по общему признанію всѣхъ гражданъ присуща такая *καλοκ'αγαθία*. И Сократъ поступаетъ именно такъ, избирая объектомъ разсмотрѣнія нѣкоего Исхомаха (Ischomachos), которому по обще-народному мнѣнію приписывалось названіе „*καλὸς κ'αγαθός*", и на почвѣ частнаго, исторически даннаго, анализируя критически содержаніе отличительныхъ свойствъ тѣла и духа разсматриваемаго лица, ради которыхъ народъ приписывалъ этому послѣднему указанное названіе, приходитъ къ заключенію о необходимости исправить въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ это пониманіе отъ заключающихся въ немъ недостатковъ и представить съ своей стороны иной болѣе высокій и философски болѣе строго продуманный образецъ такого сочетанія внутреннихъ и внѣшнихъ качествъ, ради котораго обладателя ихъ можно было бы назвать *καλὸς κ'αγαθός* въ лучшемъ и наиболѣе правильномъ смыслѣ этого слова.

Мы оставляемъ однако Сократа въ дальнѣйшемъ развитіи его пространныхъ и обстоятельныхъ разсужденій относительно недостаточно возвышеннаго и правильнаго пониманія *καλοκ'αγαθία* и о замѣнѣ его инымъ, лучшимъ и философски болѣе строго обоснованнымъ, ибо разсужденія эти имѣютъ слишкомъ мало общаго съ содержаніемъ эстетики, и обращаемся непосредственно къ воззрѣніямъ этого философа на *прекрасное, какъ объектъ изслѣдованія эстетическаго.*—Въ эту далекую эпоху, когда понятія о красотѣ съ ея оттѣнками были еще совершенно неясны и спутаны

въ теоретическихъ опредѣленіяхъ, *Сократъ впервые дѣлаетъ попытки выяснить себѣ и другимъ, если не самое существо красоты, то по крайней мѣрѣ важнѣйшіе ея признаки и условія.* И въ своихъ разговорахъ о красотѣ обычнымъ способомъ вопрошенія онъ въ значительной степени успѣваетъ достигнуть этого. Отыскивая однажды въ разговорѣ съ однимъ изъ своихъ собесѣдниковъ, нѣкіимъ Аристиппомъ (Memorab. III, 8, 4. 5. 6), ближайшее опредѣленіе *содержанія прекраснаго*, Сократъ прежде всего указываетъ на то обстоятельство, что если сравнить одни съ другими длинный рядъ *разнородныхъ предметовъ, считающихся прекрасными*, то покажется, что всѣ они представляются различными относительно другъ друга и тѣмъ не менѣе всѣ вполнѣ заслуженно носятъ названіе прекрасныхъ. Поэтому чтобы раскрыть, *въ чемъ именно заключается прекрасное*, должно сдѣлать это отнюдь не при помощи простого перечисленія прекрасныхъ вещей, хотя бы такое перечисленіе могло охватить даже всѣ эти вещи во всемъ ихъ существующемъ разнообразіи; нѣтъ: сдѣлать это должно посредствомъ указанія того *особеннаго качества, въ силу котораго всѣ эти разнообразныя вещи получаютъ названіе прекрасныхъ.* Въ чемъ, именно, состоитъ это качество,—обнаруживается изъ разсмотрѣнія каждой вещи спеціально въ тѣхъ отношеніяхъ, въ которыхъ она является прекрасной. Такое разсмотрѣніе всякій разъ показываетъ ему одно и то же, а именно, что *каждой предметъ оказывается прекраснымъ въ тѣхъ самыхъ отношеніяхъ, въ какихъ онъ является приспособленнымъ къ той цѣли, ради которой онъ созданъ*, и что, такимъ образомъ, *прекрасное во всѣхъ вещахъ есть не иное что, какъ пригодное, или полезное.* Въ этомъ отношеніи между прекраснымъ и добрымъ существуетъ внутреннее сродство, ибо и это послѣднее подобно первому можетъ быть названо полезнымъ. Но Сократъ продолжаетъ анализъ свой далѣе: если таково именно это качество, которое присуще всѣмъ предметамъ изслѣдуемой категоріи, то замѣчаетъ онъ, одна и та же вещь можетъ оказаться одновременно и прекрасной въ однихъ отношеніяхъ, и непрекрасной или безобразной въ другихъ. (Memorab. III, 8, 7) Такъ напр., человѣкъ можетъ быть прекраснымъ, поскольку онъ является приспособлен-

нымъ къ бѣганію, къ борьбѣ, или инымъ гимнастическимъ упражненіямъ и безобразнымъ въ другихъ отношеніяхъ, напр., какъ игрокъ на лирѣ, или какъ танцоръ, и т. п.— Всегда, такимъ образомъ, утверждаетъ Сократъ, *прекрасное* (какъ и безобразное) *не есть что-либо абсолютное*, но должно быть понимаемо только *относительно*,—въ смыслѣ *пригодности для чего-либо, для какого-либо опредѣленнаго назначенія* (πρός τι καλόν). Но эта *относительность красоты* и является источникомъ ея *неопредѣленности* и постоянныхъ споровъ о красотѣ, въ которыхъ въ виду неопредѣленности понятій о красотѣ можно доказывать все, что угодно. Весьма интересны тѣ примѣры, которые Сократъ въ иномъ мѣстѣ и при иныхъ обстоятельствахъ приводитъ въ поясненіе основной своей мысли объ *относительномъ значеніи прекраснаго и о неопредѣленности и шаткости самыхъ сужденій о красотѣ по признаку полезности*. (См. Symposion, V, 3—7).

Между Сократомъ, извѣстнымъ своимъ внѣшнимъ безобразіемъ, и извѣстнымъ красавцемъ того времени Критовуломъ ведется шуточный споръ относительно того, кто изъ нихъ обоихъ, т. е. Сократъ или Критовулъ, можетъ быть признанъ болѣе прекраснымъ. „Въ одномъ-ли только человѣкѣ признаешь ты красоту,—спрашиваетъ Сократъ своего собесѣдника,—или же и въ другихъ какихъ либо предметахъ?“—„Конечно,—отвѣчаетъ Критовулъ,—не въ одномъ человѣкѣ, ибо есть красота и въ различныхъ животныхъ, и во многихъ неодушевленныхъ предметахъ: существуютъ, напр., красивыя зданія, щиты, сосуды, мечи и другіе предметы.—„Тогда какимъ же образомъ,—спрашиваетъ Сократъ,—всѣ эти предметы, ничуть не похожіе другъ на друга, оказываются все-таки прекрасными?“ Критовулъ разрѣшаетъ этотъ вопросъ обычнымъ въ его время образомъ: *всѣ эти разнообразные предметы*,—говоритъ онъ,—*тогда считаются прекрасными, когда они полезны и хорошо приспособлены для той цѣли, ради которой мы пріобрѣтаемъ ихъ, или если они по самой своей природѣ хороши для того, для чего они созданы, или для чего мы употребляемъ ихъ*.—Сократъ соглашается по существу съ этою мыслью, которую онъ-же

самъ высказываетъ неоднократно при другихъ обстоятельствахъ. Однако съ цѣлью уже не выясненія истины, а достиженія побѣды въ своемъ состязаніи, и для показанія всей шаткости и неосновательности признака полезности или пригодности, красоты, онъ измѣняетъ далѣе серьезный тонъ на шутливый и обращается къ парадоксанъ, могущимъ доставить ему побѣду. Онъ показываетъ Критовулу, на основаніи высказаннаго имъ же опредѣленія, что въ такомъ случаѣ его, Сократа, необходимо признать гораздо болѣе прекраснымъ, чѣмъ самого Критовула по слѣд. причинамъ: если глаза, напр., созданы для того, чтобы видѣть, то глаза его (Сократа) красивѣе Критовуловыхъ, ибо у него самого глаза на выкатѣ и могутъ видѣть не только прямо передъ собою, но и по сторонамъ, тогда какъ Критовулъ видитъ только по прямымъ направленіямъ. Далѣе, что если носъ созданъ для воспріятія запаховъ, то носъ его, Сократа, лучше Критовула, ибо высокій прямой носъ Критовула не только раздваиваетъ зрѣніе, возвышаясь передъ глазами, но малыми ноздрями меньше можетъ воспринимать запахи, чѣмъ вздернутый кверху носъ Сократа съ его широкими ноздрями, который и не мѣшаетъ воспринимать со всѣхъ сторонъ запахи, и не препятствуетъ зрѣнію. Наконецъ, и ротъ Сократа долженъ быть, по его словамъ, признанъ болѣе прекраснымъ, чѣмъ у Критовула, ибо своимъ огромнымъ ртомъ съ толстыми губами Сократъ можетъ и съѣсть больше, и цѣловать мягче, чѣмъ Критовулъ съ его маленькимъ ртомъ и тонкими губами.

Смыслъ всего сказаннаго Сократомъ совершенно понятенъ и истолкованіе его именно въ томъ значеніи, какое было указано у насъ уже выше, не оставляетъ никакихъ сомнѣній въ его соотвѣтствіи съ подлинными воззрѣніями Сократа на прекрасное, а именно, что *все прекрасное—относительно, причемъ хотя оно и неопредѣленно, однако чаще всего совпадаетъ съ полезнымъ.* Оставаясь до конца послѣдовательнымъ, философъ, правда, приходитъ, какъ видимъ, къ необходимости признанія между прочимъ и такихъ положеній, которыя, благодаря ихъ парадоксальности, кажутся не болѣе, какъ ироніей въ устахъ говорящаго.—Тѣмъ не менѣе са-

мый эстетическій принципъ, выставленный имъ въ указанныхъ раньше положеніяхъ и подтвержденный здѣсь еще одинъ разъ въ началѣ бесѣды, для объясненія явленій прекраснаго, оказывается дѣйствительнымъ убѣжденіемъ философа.

Что касается воззрѣній Сократа на *искусство*, то они извѣстны намъ лишь въ весьма незначительной степени,— по тѣмъ отдѣльнымъ отрывочнымъ замѣчаніямъ, которыя онъ дѣлаетъ то одному, то другому художнику относительно творческой ихъ дѣятельности въ сферѣ искусства.

Сократъ исходитъ изъ того положенія, что *искусство является лишь подражаніемъ природѣ*. Понятно поэтому, что ни одно произведеніе искусства согласно его воззрѣнію не можетъ конкуррировать по своему внутреннему значенію съ произведеніями самой природы, особенно природы живой, обладающими дѣйствительной жизнью и движеніемъ, ибо этихъ послѣднихъ,—*жизни и движенія, ни одно произведеніе искусства возсоздать не способно*. (Memor. 1, 4, 3—4.). Въ этомъ отношеніи,—утверждаетъ Сократъ,—природа стоитъ гораздо выше искусства, и художникъ, особенно живописецъ, имѣетъ возможность только до нѣкоторой степени приблизиться къ твореніямъ живой природы, стараясь передать при посредствѣ наружныхъ видимыхъ чертъ внутреннія духовныя особенности изображаемаго существа. Если однако *искусство уступаетъ природѣ въ только что указанномъ отношеніи,—въ воспроизведеніи жизни и движенія*,—то взамѣнъ этого оно имѣетъ передъ природою большое *преимущество въ другомъ отношеніи*. Оно имѣетъ возможность—*многоразличныя черты прекраснаго, разбросанныя по частямъ въ отдѣльныхъ существующихъ предметахъ, собрать воедино и представить въ одномъ произведеніи во всей ихъ совокупности, какъ нераздѣльное цѣлое*, состоящее изъ соединенія многихъ прекраснѣйшихъ и типичнѣйшихъ чертъ. Отсюда является слѣдующее требованіе, выставляемое Сократомъ для художниковъ, какъ основной руководящій принципъ ихъ творческой дѣятельности: „такъ какъ при подражаніи (въ произведеніяхъ искусства) прекраснымъ человѣческимъ фигурамъ никогда не удается найти въ

одномъ человѣкѣ всѣ черты въ безупречномъ соединеніи, то должно у каждой изъ цѣлаго ряда прекрасныхъ фигуръ выбирать красивѣйшія части и изъ соединенія всѣхъ ихъ возсоздавать прекрасныя во всемъ своемъ цѣломъ тѣла". (Memorab. III, 10, 2.).

Существуетъ по мнѣнію Сократа и *еще одно преимущество произведеній искусства передъ произведеніями природы* въ тѣхъ случаяхъ, когда искусство воспроизводитъ не сложное общее (не идеалъ), *а отдѣльныхъ людей или отдѣльныя вещи*: въ отдѣльныхъ созданіяхъ самой *природы*, особенно въ существахъ одушевленныхъ и въ частности въ представителяхъ человѣчества, на ряду съ тѣми чертами, созерцаніе которыхъ доставляетъ зрителю наслажденіе, весьма нерѣдко встрѣчаются и *черты отталкивающія, внушающія къ себѣ отвращеніе*, и тѣмъ самымъ чрезвычайно умаляющія значеніе и красоту первыхъ. Напротивъ, *въ произведеніяхъ искусства художникъ воленъ изображать только то одно, что кажется ему привлекательнымъ*,— только тѣ черты, соединеніе которыхъ представляется ему наилучшимъ выраженіемъ прекраснаго внутренняго содержанія предмета или характера человѣка, разсматриваемаго съ его лучшихъ сторонъ. Отсюда другой совѣтъ или скорѣе требованіе, выставляемое Сократомъ въ руководство художникамъ,—главнымъ образомъ живописцамъ, при воспроизведеніи индивидуальныхъ образовъ,—чтобы они не брали отъ предметовъ всякія случайно попавшіяся черты, но старались бы выбирать для передачи въ создаваемыхъ ими образахъ по возможности только *такія черты, созерцаніе которыхъ доставляло бы зрителю наибольшее удовольствіе.* (Mem. III, 10, 5.).—Наконецъ даже *изображеніе разнообразныхъ человѣческихъ страстей*, какъ указывалъ Сократъ, является вполнѣ возможнымъ для произведенія искусства: *изображеніе чувствъ и страстей возможно не только въ поэзіи, но и скульптурѣ, и въ живописи.* Слѣдуетъ помнить однако, что въ то время, какъ въ произведеніяхъ поэтическихъ развитіе страсти можетъ быть представлено въ цѣломъ рядѣ послѣдовательныхъ моментовъ, въ каждомъ произведеніи скульптуры или живописи, на-

противъ, можетъ быть изображенъ только одинъ и притомъ наиболѣе яркій, характерный моментъ развитія страсти, или вообще душевнаго состоянія даннаго лица, каковой моментъ и долженъ быть указываемъ зрителю тѣми или иными вполнѣ опредѣленными и понятными для всякаго внѣшними чертами, въ которыхъ этотъ моментъ находитъ себѣ постоянное выраженіе,—поднятіемъ однихъ мускуловъ, опущеніемъ другихъ, постановкой фигуры, выраженіемъ лица и т. д. Такъ, напр., изображая нападающаго, художникъ долженъ придать ему (въ особенности глазамъ его) угрожающее выраженіе; изображая побѣдителя, онъ долженъ выразить въ его глазахъ побѣдоносную увѣренность и радостное чувство побѣдителя, и т. д.; именно, такую передачу внутреннихъ душевныхъ движеній при помощи характерныхъ для нихъ внѣшнихъ признаковъ и рекомендуетъ художникамъ Сократъ, говоря съ скульпторомъ Клитономъ о задачахъ искусства (Memorab. III, 10, 6—8). Что касается воззрѣній Сократа на другія искусства, то особенно интереснымъ является взглядъ его на *танцы и ихъ значеніе*.—Философъ указываетъ не только ихъ *эстетическое*, но и важное *гигіеническое значеніе* для человѣка во всѣхъ его возрастахъ,—другими словами, ихъ существенную и очевидную *пользу не только въ отношеніи увеличенія физической красоты, но и въ цѣляхъ укрѣпленія тѣлеснаго здоровья*. „Посмотрите,—говорилъ онъ своимъ собесѣдникамъ на пиру у Калліи (Xenoph. Sympos., II, 15 и сл.),—какъ этотъ красивый мальчикъ въ своихъ плавныхъ движеніяхъ въ танцахъ становится еще болѣе красивымъ. Посмотрите, какъ во время танцевъ ни одна часть организма его не остается безъ движенія и упражненія: шея, руки, ноги, корпусъ,—все одновременно въ плавномъ движеніи, —именно въ такомъ, въ какомъ должны быть всѣ органы у человѣка, желающаго имѣть равномѣрно и хорошо развитое тѣло. Вотъ почему,—прибавляетъ Сократъ,—я и самъ готовъ учиться такимъ тѣлодвиженіямъ,—готовъ учиться танцовать. И когда всѣ присутствующіе разсмѣялись въ отвѣтъ на это, Сократъ, принявши совершенно серьезный видъ, серьезно продолжалъ. Вы смѣетесь надо мной... Но неужели же можно смѣяться надъ тѣмъ, что занимаясь

такими танцами, я желаю пользоваться лучшимъ здоровьемъ, пріятнѣе ѣсть и спать. Неужели можно смѣяться надъ тѣмъ, что я желаю заниматься танцами для того, чтобы не быть похожимъ, напримѣръ, на кулачныхъ бойцовъ, которыя имѣютъ огромныя руки и плечи, но тонкія ноги; или на атлетовъ, упражняющихся всю жизнь только въ бѣганіи взапуски (въ долихѣ) и имѣющихъ, благодаря этому, крѣпкія ноги съ толстыми колѣнами, но тонкія руки и узкія плечи и т. д; но что хочу развивать свое тѣло равномѣрно, чтобы имѣть во всѣхъ частяхъ организма равновѣсіе. Можно-ли смѣяться надъ тѣмъ, что я хочу свой непомѣрно большой животъ сдѣлать меньшимъ, а все тѣло сдѣлать живымъ и болѣе эластичнымъ... Нѣтъ: все это заслуживаетъ отнюдь не осмѣянія, а одобренія, которое побуждало бы вообще каждаго человѣка къ занятію танцами. Вотъ почему,—заканчиваетъ Сократъ,—одинъ изъ присутствующихъ на нашемъ пиру (по имени Хармидъ) при посѣщеніи моего дома недавно дѣйствительно засталъ меня танцующимъ и, пріѣдя затѣмъ къ себѣ домой, и самъ сталъ учиться танцовать"...—Таково, по убѣжденію Сократа, это существенное значеніе танцевъ,—эстетическое съ одной стороны, и гигіеническое, съ другой, и таковы его воззрѣнія на всѣ другіе виды искусства, которыя высказывалъ онъ въ своихъ интересныхъ бесѣдахъ съ представителями художественной творческой дѣятельности, посѣщая ихъ мастерскія.—Вездѣ, какъ видите, у него, одинъ и тотъ же характеръ частныхъ эмпирическихъ обобщеній изъ наблюденій надъ отдѣльными фактами и явленіями, безъ стремленія къ обобщеніямъ всеобъемлющимъ, которыя охватывали бы въ своей отвлеченности все существующее, къ какимъ,—какъ увидимъ далѣе, стремился его великій ученикъ; но за то *эти частичныя эмпирическія его обобщенія всѣ отличаются жизненной правдой и тою много-вѣковою устойчивостью*, которыя всегда присущи выводамъ, обоснованнымъ не на отвлеченныхъ теоріяхъ и измышленіяхъ, а на живыхъ наблюденіяхъ надъ реальной дѣйствительностью, надъ самыми фактами художественнаго творчества въ произведеніяхъ искусства всѣхъ его видовъ.

III.

Эстетика Платона [1]).

Мы подошли теперь къ тому чрезвычайно важному моменту въ исторіи эстететическихъ ученій, который по всей справедливости можетъ быть названъ средоточіемъ и высшимъ расцвѣтомъ философской эстетики древняго міра въ метафизической системѣ Платона. Изслѣдуя разнообразнѣйшія области духовной и физической природы, величайшій философъ—идеалистъ классической древности, Платонъ, останавливаетъ свое философское вниманіе между прочими объектами изслѣдованія на области прекраснаго,—особенно на томъ богатомъ мірѣ искусства, красоты котораго, на ряду съ красотами природы, увлекаютъ за собой и его, являясь для него, какъ и для большинства его современниковъ, источникомъ высокихъ чистыхъ радостей, и въ то же самое время, требуютъ для себя не только эстетическаго созерцанія, но сверхъ оцѣнки, даваемой непосредственно чувствомъ, еще и философскаго разсмотрѣнія, критическаго анализа... И прямымъ, естественнымъ слѣдствіемъ такого интереса къ прекрасному мы видимъ, дѣйствительно, появленіе въ философской системѣ Платона эстетическаго ученія,—возвышеннаго, блестящаго и вмѣстѣ полнаго одушевленія,—дающаго отвѣты на всѣ важнѣйшіе запросы своего времени въ области эстетики.

Правда, всѣ данныя, находимыя нами по вопросамъ эстетики у Платона, еще не составляютъ у него единой цѣльной и полной теоріи: въ своихъ отдѣльныхъ діалогахъ то здѣсь, то тамъ онъ говоритъ о различныхъ прекрасныхъ предметахъ, о внутренней сущности прекраснаго, о происхожденіи и цѣли различныхъ искусствъ и т. д.; но сопос-

---

[1]) См. сочиненія *Платона* въ переводѣ Карпова. Т. I—IV. Изъ монографій, посвященныхъ эстетич. воззрѣніямъ Платона, см. Runge: die Platonische Aesthetik. Halle 1882. Кромѣ того эстетическимъ воззрѣніямъ Платона посвящены въ общихъ сочиненіяхъ по исторіи эстетич. ученій у *M. Schasler:* kritische Geschichte Aesthetik, S. 78—108; у *C. Hermann:* die Aesthetik, S. 27—50; у *Walter:* d. Geschichte d. Aesthetik im Altertum, S. 168—476, и др.

тавивши внутреннимъ образомъ всѣ эти разнообразныя его мысли, мы имѣемъ возможность представить себѣ ту совокупность эстетическихъ воззрѣній Платона, которая, входя органически въ его сложную философскую систему, составляетъ ея лучшую и интереснѣйшую часть.

Мы постараемся изложить въ послѣдующихъ лекціяхъ, по крайней мѣрѣ, важнѣйшіе изъ тѣхъ эстетическихъ взглядовъ Платона, какіе намъ удается извлечь изъ его философскихъ произведеній.—Задачей нашей при этомъ является возможно болѣе тѣсное внутреннее сближеніе всѣхъ этихъ звеньевъ идеалистической эстетики, которыя, какъ сказано, разбросаны въ различныхъ твореніяхъ великаго метафизика, причемъ этотъ послѣдній, должно замѣтить, влагая въ своихъ діалогахъ разнообразныя рѣчи въ уста учителя своего, Сократа, высказываетъ однако въ нихъ нерѣдко свои собственныя воззрѣнія, не имѣющія ничего общаго со взглядами Сократа историческаго.

Однимъ изъ первыхъ вопросовъ, разсматриваемыхъ Платономъ, является вопросъ о томъ, *какъ понимать сущность прекраснаго.* — „Скажи мнѣ, *что такое — прекрасное*?“... — Съ этимъ вопросомъ Платоновскій Сократъ обращается въ одномъ изъ діалоговъ (*Гиппіасъ старшій*, 287 Д) къ знаменитому оратору и софисту древности Гиппіасу, когда тотъ обѣщаетъ сказать прекрасную рѣчь о прекрасныхъ предметахъ. Какъ и можно было ожидать отъ оратора изъ софистовъ, отнюдь не пользующихся симпатіей автора, отвѣты Гиппіаса на этотъ вопросъ являются всѣ наивными и совсѣмъ непригодными. *Софистъ совсѣмъ не умѣетъ отличить прекрасныхъ отдѣльныхъ предметовъ отъ прекраснаго вообще. Онъ не въ силахъ подняться надъ индивидуальною красотой отдѣльныхъ вещей*, поражающихъ его своею внѣшностью, и *понять красоту въ ея общности*, поскольку она присуща всѣмъ прекраснымъ предметамъ. Поэтому въ отвѣтъ на вопросъ Сократа онъ замѣчаетъ, что то прекрасное, о которомъ онъ спрашиваетъ, есть не что иное, *прекрасная женщина.* Отвѣтъ, какъ видимъ, дѣтски наивный, опредѣлившій вмѣсто сущности прекраснаго лишь отдѣльный прекрасный предметъ,

хотя и обладающій высокою красотой; и Сократъ немедленно же обнаруживаетъ всю его несостоятельность. Вѣдь прекрасной, говоритъ онъ,—можетъ быть не только женщина, но и лошадь, и собака, и сосудъ, и щитъ, и громадное множество иныхъ предметовъ, различнѣйшихъ родовъ. Неужели-же и всякій такой—прекрасный предметъ можетъ быть тѣмъ прекраснымъ, о которомъ онъ спрашивалъ.—Конечно нѣтъ, потому что еслибы это было такъ, то красота такого предмета, будучи присвоена какому угодно другому предмету, дѣлалабы и его прекраснымъ; а между тѣмъ красота, напримѣръ, женщины, будучи присвоена другимъ предметамъ, отнюдь не сдѣлаетъ прекраснымъ всякій другой предметъ, какъ и обратно.—Итакъ, *нужно возвыситься надъ отдѣльными вещами, нужно принять во вниманіе одновременно цѣлую массу прекрасныхъ предметовъ разнообразнѣйшихъ видовъ и въ общей ихъ суммѣ уже постараться отыскать то прекрасное, отъ присоединенія котораго къ отдѣльной вещи всякая изъ нихъ дѣлается прекрасною.*

Отвергнувъ первую мысль, высказанную софистомъ относительно прекраснаго, Сократъ у Платона разбираетъ затѣмъ и другія мнѣнія на сущность его, господствовавшія въ то время въ обществѣ.—„*Прекрасное не есть-ли приличествующее, т. е. подходящее для чего-либо,—или украшающее* (τὸ πρέπον),—какъ утверждаютъ нѣкоторые,—спрашиваетъ онъ.—Нѣтъ, потому что такое приличествующее или украшающее есть нѣчто такое, что является къ вещи—*извнѣ*, что—только *внѣшнимъ образомъ украшаетъ ее* и такимъ путемъ заставляетъ предметъ казаться болѣе прекраснымъ, чѣмъ каковъ онъ есть въ самой своей сущности. Такъ, напр., красивыя одежды, удачно надѣтыя кѣмъ-либо, дѣлаютъ его гораздо болѣе красивымъ, чѣмъ какимъ онъ является безъ нихъ, или въ другихъ некрасивыхъ одеждахъ. Тоже и относительно красивой и безобразной прически волосъ, и т. п. Стало быть, *приличествующее оказывается здѣсь чѣмъ-то обманчивымъ относительно прекраснаго*, потому что способствуетъ тому, что-бы вещи, по своей сущности непрекрасныя, казались-бы прекрасными по своей внѣшности и черезъ то только вводятъ наблюдателя въ за-

блужденіе относительно истинной сущности вещи: прекрасна она, или нѣтъ.

Но, можетъ быть, *прекрасное есть все то, что полезно.* Люди называютъ, напр., прекрасными глаза, но глаза не слѣпые или испорченные, а такіе, которые хорошо могутъ видѣть, или руки и ноги—и другіе члены тѣла—считаютъ прекрасными не тогда, когда онѣ бываютъ кривы или изломаны, но когда онѣ вполнѣ оказываются способными къ исполненію своего назначенія. Такъ же точно и всѣ тѣла человѣческія и вообще животныя, а такъ же и всѣ предметы неодушевленные считаютъ *прекрасными, поскольку и именно въ тѣхъ отношеніяхъ, въ какихъ эти тѣла и предметы являются полезными.* Однако и это опредѣленіе прекраснаго не можетъ быть по мнѣнію Платоновскаго Сократа (въ отличіе отъ Сократа историческаго) приложено ко всѣмъ родамъ сушествующихъ предметовъ,—не можетъ по двумъ важнѣйшимъ причинамъ: 1) потому, что среди всей массы существующихъ прекрасныхъ предметовъ мы встрѣчаемъ не мало такихъ, для которыхъ мы не можемъ никакъ подыскать, въ какомъ отношеніи они способны быть полезными; а между тѣмъ они все-таки кажутся намъ прекрасными; 2) нерѣдко бываетъ, что та же самая вещь, которая оказывается полезной для однихъ предметовъ, или въ однихъ отношеніяхъ, въ то же самое время является весьма вредною для другихъ, и такимъ образомъ одна и та же вещь способна была бы казаться одновременно и прекрасною, и безобразною. Значитъ и не въ этомъ истина: *прекрасное нельзя отождествлять съ полезнымъ* [1]).

Но, можетъ быть, наконецъ, *прекраснымъ должно считать все то, что доставляетъ намъ удовольствіе?*—Нѣтъ, оказывается, что и это опредѣленіе прекраснаго, принимаемое многими, не будетъ всеобъемлющимъ. Прежде всего, самую *область удовольствій, получаемыхъ* нами, *должно*

---

[1]) Въ этомъ пунктѣ Сократъ, выставленный у Платона и передающій намъ воззрѣнія этого послѣдняго, существенно отличается по своему взгляду на прекрасное отъ Сократа, исторически существовавшаго, характеристика воззрѣній котораго, согласно Ксенофонту, была представлена нами выше.

ограничить только тѣми изъ нихъ, которыя получаются черезъ зрѣніе и слухъ; всѣ удовольствія, которыя воспринимаются нами черезъ другія внѣшнія чувства,—черезъ обоняніе, вкусъ и осязаніе, отсюда *исключаются*, какъ недостойныя имени прекрасныхъ, а только какъ пріятныя. Было бы странно, если-бы кто нибудь вкусное блюдо, или пріятный запахъ, или другія подобныя удовольствія называлъ прекрасными въ такомъ же смыслѣ, въ какомъ называютъ прекрасными произведенія ваянія, живописи, музыки и другихъ изящныхъ искусствъ, воспринимаемыхъ нами черезъ зрѣніе и слухъ. Но если бы въ виду этого мы даже и ограничили область удовольствій одними тѣми, которыя получаются нами черезъ высшія наши чувства—слухъ и зрѣніе, то и тогда *истинно прекраснымъ все-таки нельзя было бы признать то пріятное, которое получается черезъ ихъ посредство.* Нельзя по слѣдующей причинѣ: еслибы пріятное, заключающееся въ этихъ удовольствіяхъ, было дѣйствительно тѣмъ абсолютнымъ прекраснымъ, которое здѣсь отыскивается Сократомъ, то и всѣ эти удовольствія всегда были бы однимъ и тѣмъ же, какъ едино по своей сущности само прекрасное; а не были бы столь различны, какъ это мы видимъ въ дѣйствительности, когда одно и то же явленіе производитъ различное впечатлѣніе на разныхъ людей и въ различное время. Слѣдовательно, настоящій источникъ удовольствій нужно искать здѣсь не въ слухѣ и зрѣніи, которые по устройству различны, и не въ отдѣльныхъ удовольствіяхъ, получаемыхъ черезъ нихъ,—а въ чемъ-то иномъ, что *обще всѣмъ родамъ удовольствій.* И въ этомъ, именно, *общемъ, которое придаетъ пріятность однимъ предметамъ, полезность—другимъ, украшающее начало (приличествующее)—третьимъ, и красоту всѣмъ вообще, такъ называемымъ прекраснымъ предметамъ,—въ этомъ-то и должно отыскивать истинно прекрасное.*

Каково же должно быть по существу своему это прекрасное въ его всеобъемлющей общности... Въ діалогѣ *„Пиръ“* (211 А—212) Платонъ яркими красками рисуетъ намъ *общія его качества.*—Это прекрасное—говоритъ онъ,—существуетъ въ вѣчности: оно ни рождается, ни умираетъ, ни

увеличивается, ни оскудѣваетъ; оно не таково, чтобы однимъ и въ извѣстное время казалось бы прекраснымъ, а другимъ и въ иное время показывалось бы безобразнымъ; но всегда и для всѣхъ неизмѣнно можетъ быть только прекраснымъ. Далѣе, это прекрасное не должно представляться изслѣдователю, какъ какое-нибудь отдѣльное лицо, или отдѣльный предметъ на землѣ, или на небѣ, но какъ сущее само въ себѣ, общее для всѣхъ отдѣльныхъ прекрасныхъ предметовъ и всегда само съ собою тождественное. Всѣ существующія прекрасныя вещи являются таковыми только отъ общенія съ нимъ, и сколько бы ихъ ни рождалось и ни исчезало, само прекрасное черезъ это ничуть не страдаетъ, не дѣлается ни худшимъ, ни лучшимъ, ни большимъ, ни меньшимъ. Таково это прекрасное абсолютное. Вотъ почему—прибавляетъ Платонъ,—высоко счастливымъ можно почитать того, кому удается познать окончательно, что есть это абсолютно прекрасное: тогда-то жизнь его, познавшаго и созерцающаго эту абсолютную красоту, бываетъ безконечно болѣе счастливою, чѣмъ у всякаго изъ тѣхъ смертныхъ, которые обыкновенно считаются счастливыми за богатство, за почести, власть и т. д. И это потому, что само это истинно прекрасное, какъ безконечная и вѣчная идеальная сущность, неизмѣримо возвышается надъ всякими отдѣльными благами, какъ и надъ красотою отдѣльныхъ вещей, которая является лишь блѣднымъ и далекимъ ея отраженіемъ.

Итакъ, *эта безконечная и вѣчно—неизмѣнная сущность всего прекраснаго, эта высочайшая идея красоты,—гдѣ же она и какимъ путемъ человѣку возможно познать ее?..*— Превыше всего земного, мѣняющагося и тлѣннаго, превыше всего нашего видимаго міра, учитъ Платонъ, пребываетъ вѣчный и въ своей неизмѣнности безконечный міръ незримыхъ идей. Въ этомъ мірѣ идея красоты, наряду съ идеями добра и истины, занимаетъ важнѣйшее мѣсто; въ ней-то лежитъ источникъ и всякой земной красоты и отъ одного общенія съ нею, отъ слабаго даже ея отраженія вещи въ нашей природѣ становится сами прекрасными. Спрашивается, *какимъ-же путемъ эти незримыя для насъ идеи (и въ частности идея прекраснаго) становятся доступными для*

нашего познанія? Отвѣтъ на это мы находимъ въ одномъ изъ лучшихъ діалоговъ Платона, въ *Федрѣ*, гдѣ передъ нами развертывается цѣлая картина философско-поэтическаго характера.

Нѣкогда, — говоритъ тутъ Платонъ (Федръ, 249B—253C),—всѣ наши души были свободны и въ своемъ домірномъ существованіи еще не были заключены въ эту грубую тѣлесную оболочку, въ которой онѣ замкнуты нынѣ... Тогда-то носились онѣ, сами незримыя, въ невидимомъ мірѣ идей, и восхитительно было тогда для нихъ созерцать безсмертную красоту, когда, вмѣстѣ съ хоромъ духовъ, слѣдуя однѣ за Зевсомъ, а другія—за иными богами, онѣ наслаждались дивнымъ видѣніемъ и посвящаемы были въ тайну, блаженнѣе которой и называть невозможно,—когда онѣ праздновали ее, какъ непорочныя и чуждыя зла, ожидавшаго ихъ въ будущемъ. Допущенныя къ непорочнымъ простымъ и блаженнымъ видѣніямъ и созерцая ихъ въ чистомъ сіяніи, наши души оставались тогда и сами чистѣйшими и непорочными, и не погребены были еще въ этой оболочкѣ, которая называется теперь тѣломъ. Но это блаженное состояніе не могло продолжаться вѣчно: одна за другой, эти души ослабѣвали, теряли силы слѣдовать за богами и, отяжелѣвши, падали на землю и здѣсь заключались въ тѣла. Съ заключеніемъ души въ эту бренную оболочку тѣла все прежнее было совершенно забыто; только постепенно при видѣ разнообразныхъ предметовъ вселенной, служащихъ отдаленнымъ, блѣднымъ отраженіемъ міра идей, человѣкъ *вспоминаетъ о самыхъ идеяхъ*, и эти вспоминанія достигаютъ особенной живости и ясности тогда, когда человѣкъ пребываетъ въ состояніи *энтузіазма*, въ состояніи *вдохновенія, облегчающаго созерцаніе вѣчныхъ идей*. Въ такомъ состояніи,—(говоритъ Платонъ) находится тотъ, кто, видя здѣшнюю красоту и воспоминая о красотѣ истинной, вѣчной, какъ бы окрыляется духомъ и пламенно стремится вверхъ, въ божественномъ восторгѣ. Итакъ, всякая человѣческая душа, по природѣ своей созерцала нѣкогда сущее. Но вспоминать по здѣшнему о тамошнемъ, по земному о небесномъ, легко не для всякой: это не легко и для тѣхъ, которыхъ

созерцаніе тамъ было кратковременно, и для тѣхъ, которыя ниспавши на землю, подъ дурными вліяніями уклонились къ неправдѣ и позабыли о видѣнныхъ нѣкогда священныхъ предметахъ. Остается немного душъ, у которыхъ еще довольно памяти; да и тѣ, видя здѣсь какое-нибудь подобіе тамошней красоты, такъ поражаются имъ, что какъ-бы выходятъ изъ себя и, сами не понимаютъ, что значитъ ихъ страсть... А значитъ эта любовь и стремленіе къ красотѣ въ дѣйствительности слѣдующее: красота абсолютная неизмѣнно блистала, еще существуя тамъ, вмѣстѣ съ другими идеями, для всѣхъ нашихъ душъ; пришедши же сюда, мы и здѣсь замѣчаемъ нерѣдко живость ея блеска въ отдѣльныхъ прекрасныхъ предметахъ и лицахъ, и замѣчаемъ это яснѣйшимъ изъ нашихъ чувствъ—зрѣніемъ, которому свойственно созерцать прекрасное видимое, внѣшнюю красоту предметовъ, а черезъ нее вспоминать и доходить затѣмъ разумомъ до красоты идеальной, безсмертной. Это стремленіе къ красотѣ дѣйствуетъ возвышающимъ образомъ. Только непосвященный или развратный не сильно стремится отсюда туда,—къ красотѣ самой въ себѣ, когда на комъ-нибудь изъ людей онъ видитъ ея отпечатокъ: только онъ смотритъ на нее безъ должнаго уваженія и ищетъ только чувственнаго удовольствія; думая только о сладострастіи, онъ не боится проводить жизнь въ постыдныхъ плотскихъ наслажденіяхъ. Напротивъ того, человѣкъ посвященный, созерцавшій много тамошней небесной красоты, при взглядѣ на прекрасное лицо, хорошо отпечатлѣвшее на себѣ эту безсмертную красоту, сперва приходитъ въ трепетъ и объемлется какимъ-то страхомъ тамошняго; потомъ, присматриваясь, чтитъ его, какъ бога, и если бы не боялся прослыть безумнымъ и изступленнымъ, то приносилъ бы ему жертвы, какъ будто священному изваянію или богу. Таково это вѣчно прекрасное и таково его дѣйствіе на познающаго... Здѣсь, какъ видимъ, ученіе о красотѣ связывается съ ученіемъ о любви въ ея чистѣйшемъ и возвышенномъ пониманіи (такъ наз. платоническая любовь).

Если мы отъ этихъ общихъ основаній прекраснаго обратимся затѣмъ къ *отдѣльнымъ искусствамъ*, желая въ

нихъ прослѣдить, гдѣ находится *источникъ всякаго художественнаго творчества*, то увидимъ, что этотъ источникъ, согласно Платону, повсюду одинъ и тотъ же: повсюду—это *энтузіазмъ, вдохновеніе, порождаемое созерцаніемъ безсмертныхъ идей, которыя становятся доступными сперва для самого художника, а затѣмъ черезъ его произведенія и для всего человѣчества.*

Съ особенною ясностью раскрываетъ намъ это Платонъ въ отношеніи къ *творчеству поэтическому*. Въ своемъ діалогѣ „*Іонъ*“ (533Д—542), Платонъ достигаетъ этого, показывая намъ съ необыкновенною простотою, сущность безсознательнаго поэтическаго одушевленія, порождаемаго созерцаніемъ идей, въ отличіе отъ яснаго, отчетливаго анализа идей у философа.—Онъ удачно сравниваетъ источникъ такого безсознательнаго творческаго одушевленія поэта съ магнитомъ, а самого поэта—съ желѣзнымъ кольцомъ, которое само не знаетъ, почему влечется къ магниту; а самое это влеченіе не ограничивается только одними поэтами, но передается затѣмъ и поющимъ рапсодамъ, а вмѣстѣ съ нимъ и слушателямъ подобно тому, какъ сила магнита передается не только отъ магнита къ желѣзу, но и отъ одного намагниченнаго куска желѣза къ другому и т. д. Между Сократомъ и извѣстнымъ рапсодомъ Іономъ происходитъ интересный разговоръ о сущности поэтическаго творчества и его проявленіяхъ. „Вѣдь умѣнье твое хорошо исполнятъ Гомера,—пѣть его пѣсни,—замѣчаетъ Сократъ Іону, (533Д и слѣд.),—зависитъ отъ той божественной силы, которая находится въ тебѣ, какъ въ камнѣ, называющемся у Эврипида магнитомъ. Этотъ-то камень не только притягиваетъ желѣзныя кольца самъ по себѣ, но и сообщаетъ намагниченнымъ кольцамъ силу дѣлать въ свою очередь то же самое, что дѣлаетъ камень, т. е.—силу притягивать другія желѣзныя кольца, такъ что получается цѣлая цѣпь желѣзныхъ колецъ, притягивающихъ другъ друга; сила же всѣхъ ихъ зависитъ все таки вся отъ одного магнита. Такъ-то и *поэты сначала сами становятся вдохновенными, а черезъ нихъ потомъ составляется цѣлая цѣпь изъ другихъ вдохновенныхъ восторженниковъ*. Вѣдь всѣ хорошіе творцы

поэтическихъ произведеній,—продолжаетъ Платонъ,— пишутъ свои прекрасныя стихотворенія, водясь *не сознательнымъ искусствомъ, а вдохновеніемъ*, или особаго рода *одержаніемъ*. То же и добрые творцы всякой пѣсни: подобно тому, какъ корибанты пляшутъ въ особомъ изступленіи; такъ и творцы пѣсенъ создаютъ свои прекрасныя пѣсни въ какомъ-то одержаніи, и лишь только уснѣли напасть на гармонію и размѣръ, тотчасъ они начинаютъ вакханствовать и являются одержимыми, будто вакханки, которыя, когда одержимы, то утверждаютъ будто черпаютъ изъ рѣкъ молоко и медъ, пришедши-же въ себя, этого уже не могутъ и имъ это уже не кажется... Въ душѣ поэтовъ и въ самомъ дѣлѣ совершается то, что они намъ описываютъ; и говоря, что они летаютъ по садамъ музъ, собирая подобно пчеламъ ихъ пѣсни, они говорятъ правду о томъ, что имъ такъ кажется. Поэтъ, прибавляетъ Платонъ, есть нѣчто легкое, летучее и священное и онъ не прежде можетъ произвести что-либо, какъ сдѣлавшись вдохновеннымъ и изступленнымъ, когда въ немъ уже нѣтъ обыкновенно разсудка, такъ какъ пока разсудокъ въ немъ еще дѣйствуетъ (сильнѣе фантазіи и чувства), онъ совершенно безсиленъ въ истинномъ творчествѣ"... Такова та длинная цѣпь, по которой вдохновеніе передается отъ одного человѣка къ другому: отъ самого поэта, вдохновляющагося созерцаніемъ вѣчныхъ идей, къ рапсоду, распѣвающему прекрасныя произведенія поэта и, наконецъ, къ зрителю и слушателю, которые знакомятся, (черезъ рапсода или сами), съ этими произведеніямъ истиннаго творчества.

Таково своеобразное ученіе Платона о художественномъ творчествѣ. Если бы мы пожелали теперь опредѣлить тотъ *путь*, по которому философъ пришелъ къ этой идеалистической теоріи искусства и художественнаго творчества, то увидѣли бы здѣсь явленіе, достойное вниманія изслѣдователя. Нѣтъ сомнѣнія въ томъ, что теорія эта родилась у него подъ непосредственно близкимъ вліяніемъ идеальныхъ произведеній величайшаго изъ скульпторовъ древности, Фидія, творческая дѣятельность котораго закончилась еще задолго до Платона созданіемъ цѣлаго ряда такихъ

недосягаемо высокихъ образцовъ идеальной пластики, какъ Зевсъ Олимпійскій (около 448 г.), Аѳина-Дѣва (ок. 438 г.) и нѣкоторые другіе. Но въ то время, когда казалось бы вполнѣ естественнымъ ожидать, что теорія, создаваемая подъ непосредственнымъ вліяніемъ извѣстныхъ явленій дѣйствительности, должна была бы оказаться прямымъ результатомъ изученія этихъ послѣднихъ, — по отношенію къ идеалистической теоріи Платона мы замѣчаемъ на самомъ дѣлѣ совершенно иное. Для самого Платона существованіе идеальной пластики является скорѣе поводомъ, чѣмъ настоящимъ источникомъ созданныхъ и высказанныхъ имъ принциповъ идеализма въ области художественнаго творчества. Вмѣсто того чтобы тщательно изучить самыя произведенія идеальной пластики въ ихъ внутреннемъ содержаніи и внѣшнихъ формахъ, и такимъ путемъ прійти къ рѣшенію вопроса о происхожденіи и дѣйствительномъ содержаніи вообще произведеній идеальнаго искусства на основаніи самыхъ фактовъ его,—вмѣсто этого Платонъ идетъ по пути совершенно иному, который и приводитъ его къ неизбѣжной ошибкѣ. Его идеалистическая теорія искусства оказывается на самомъ дѣлѣ выводомъ не изъ самыхъ фактовъ идеалистическаго творчества, хотя они хорошо извѣстны ему, но изъ тѣхъ общихъ идеалистическихъ началъ, которыя лежали въ основѣ всей его метафизической системы. Отсюда и самое пониманіе идеализма въ искусствѣ получаетъ у Платона несоотвѣтствующую дѣйствительности окраску, въ силу которой пониманіе это должно быть признано по существу неправильнымъ. *Идеалъ въ искусствѣ*, —какъ это увидимъ ниже,—*на самомъ дѣлѣ не имѣетъ ничего общаго, по своему происхожденію, съ тѣми безмертными идеями*, находящимися превыше всего земнаго, внѣ самого человѣчества, и созданными помимо него и до него отъ вѣчности божественнымъ Разумомъ, о которыхъ говоритъ Платонъ, какъ объ источникѣ творческаго вдохновенія и истинномъ содержаніи идеальныхъ произведеній искусства. *Каждый идеалъ*, когда либо находившій себѣ воплощеніе въ искусствѣ, *слагался въ душѣ художника отнюдь не путемъ счастливаго созерцанія такихъ безсмертныхъ, въ неиз-*

мѣнной формѣ существующихъ идей, но путемъ сложнаго синтеза отдѣльныхъ чертъ, полученныхъ при помощи наблюденій надъ явленіями дѣйствительности, и при содѣйствіи творческой фантазіи, объединяющей результаты такихъ наблюденій. Отсюда разнообразіе внѣшнихъ формъ, даже для одного и того же идеальнаго содержанія, у различныхъ художниковъ... *Зевсъ Олимпійскій и Аѳина-Дѣва Фидія, само собою понятно, никогда не являлись для художника тѣми готовыми, законченными образами, которые онъ вдругъ почерпнулъ бы въ такомъ законченномъ видѣ изъ міра сверхчувственнаго, въ одинъ изъ моментовъ вдохновеннаго созерцанія.* Они оказались у него, какъ иные идеальные типы у другихъ художниковъ, на самомъ дѣлѣ *продуктомъ лишь продолжительной выработки, долговременнаго исканія тѣхъ пластическихъ формъ, которыя съ наибольшею ясностью передавали бы каждою своей чертою внутреннее содержаніе идеальнаго образа, составившееся у художника въ свою очередь путемъ изученія религіозно-нравственныхъ представленій народа въ мивѣ и поэзіи.*

Яркимъ примѣромъ такого именно процесса созданія идеальныхъ произведеній является, между другими, какъ разъ этотъ самый *Зевсъ Олимпійскій* у Фидія. Можно сказать, что нигдѣ въ языческомъ мірѣ идея божескаго всемогущества не была выражена столь полно и всесторонне, какъ въ этомъ, именно, геніальномъ произведеніи Фидія [1]). Разсмотримъ же, въ чемъ заключается сущность идеальнаго типа Олимпійскаго Зевса у Фидія?... Въ чемъ великій художникъ въ данномъ имъ идеальномъ образѣ божества различается отъ изображеній того же самаго Зевса у поэтовъ и въ миѳахъ народныхъ? Что новаго и нравственно—цѣннаго далъ Фидій греческому народу въ этомъ изваяніи царя всѣхъ боговъ? Если мы вспомнимъ все то, что сообщали народу относительно Зевса различныя описанія его у Гомера и другихъ эпическихъ поэтовъ древней Эллады, а равно и въ многочисленныхъ миѳахъ, то увидимъ явленіе достой-

[1]) См. изобр. Зевса въ атласѣ *Штейдина*: памятники античнаго искусства, табл. 20 фиг. 1, 2 и 5.

ное замѣчанія. Миѳъ и поэзія одновременно показывали его и могучимъ царемъ всѣхъ боговъ и богинь, безсмертнымъ властителемъ цѣлаго міра, и какимъ то искателемъ приключеній, который нерѣдко, возбуждая ревность законной супруги, увлекался прекрасными смертными женщинами [1]). И знакомясь съ этими миѳами и описаніями у поэтовъ, каждый изъ грековъ долженъ былъ выносить въ общемъ неясное и спутанное представленіе о божественной сущности Зевсова типа, потому что узнавалъ его тамъ столько же, какъ вседержителя міра, сколько и въ положеніяхъ, явно унижающихъ его божеское достоинство, иногда даже прямо безнравственныхъ. Отсюда, при полномъ смѣшеніи такихъ взаимно противоположныхъ сторонъ божества въ миѳахъ и у поэтовъ, являлось совершенное отсутствіе идеала въ созданномъ ими пониманіи Зевсова типа... *Фидій съумѣлъ очистить нравственный образъ его отъ всякихъ случайностей.* Онъ совершенно отбросилъ всѣ тѣ случайныя качества, приписываемыя ему поэтами, которыя только унижали достоинство бога, оказываясь по существу своему совсѣмъ чуждыми истинной природѣ божественной. *Онъ сохранилъ для пластическаго образа Зевса только высочайшія стороны природы его, особенно его царственное величіе и божеское всемогущество премудраго властителя вселенной.* Это былъ тотъ самый Зевсъ, отъ грознаго взора котораго потрясался даже Олимпъ, какъ представилъ его въ одной сценѣ Гомеръ въ своей Иліадѣ (I, 528—530):

„Рекъ, и во знаменье черными Зевсъ помаваетъ бровями;
Быстро власы благовонные вверхъ поднялись у Кронида
Окрестъ безсмертной главы... И потрясся Олимпъ многохолмный“...

И такого *могучаго владыку міра* представилъ Фидій въ своемъ колоссальномъ изваяніи Зевса, поставленномъ въ его Олимпійскомъ святилищѣ. Въ лицѣ этого Зевса онъ съ

[1]) См. Миѳы классической древности у Штоля, Зеемана и др., относящіеся къ Зевсу.

поразительной силой и ясностью выразилъ *высочайшее всемогущество царя всѣхъ боговъ одновременно съ спокойнымъ его величіемъ и благостью, какъ отца всѣхъ безсмертныхъ*. Онъ воспользовался приведенными выше стихами Гомера, чтобы взять изъ нихъ тѣ самыя яркія черты для скульптурнаго образа, въ которыхъ особенно наглядно выражалось его царственное могущество и величіе. Онъ придалъ своему Зевсу почти львиныя кудри, вздымающіяся вокругъ головы; далъ ему широкія грозныя брови и высокій выпуклый лобъ. Но въ то же самое время онъ умѣлъ и смягчить выраженіе лица Зевса едва уловимой, но ясной улыбкой и привѣтливымъ взоромъ, которые отмѣчали въ созданіи Фидія греческіе писатели, усматривая въ нихъ проявленіе отеческой благости Зевса. Такъ художникъ умѣлъ показать здѣсь разнообразныя и высшія стороны божественной сущности Зевса; но онъ не просто сопоставилъ ихъ тутъ внѣшнимъ образомъ при помощи аттрибутовъ и символовъ: онъ показалъ эти различныя стороны въ томъ ихъ внутреннемъ тѣснѣйшемъ взаимодѣйствіи, въ какомъ они давали цѣльный гармоническій образъ, подобно тому какъ и различные музыкальные тоны сочетаются въ одинъ стройный аккордъ..

Вотъ почему можно сказать, что никогда въ отдѣльномъ произведеніи художника *идеалъ* для цѣлаго народа не выразился такъ ярко и полно, какъ въ Зевсѣ Олимпійскомъ у Фидія. Здѣсь, въ его пластическомъ образѣ великій ваятель олицетворилъ идею высшаго эллинскаго божества, всемогущаго, мудраго и благостнаго міроправителя съ такимъ совершенствомъ, передъ которымъ невольно преклонялся всякій и которое создало *новую эру* въ самой религіи грековъ. Такимъ образомъ, мы видимъ ясно, насколько *далеки въ самой дѣйствительности процессы творческой работы художника-идеалиста отъ того вдохновеннаго созерцанія безсмертныхъ идей*, о которомъ говоритъ намъ Платонъ. Въ дѣйствительности это—долгая и трудная обдуманная работа художника по отысканію сначала идеальнаго внутренняго содержанія, а затѣмъ внѣшнихъ соотвѣтствующихъ ему формъ. Можно сказать даже болѣе. Для того чтобы оказалось возможнымъ самое появленіе такихъ художни-

ковъ-идеалистовъ, какъ Фидій, необходима была многовѣковая работа тѣхъ его предшественниковъ, которые, въ теченіе долгаго времени, трудились въ области религіозной пластики надъ созданіемъ, такъ называемыхъ, гіератическихъ образовъ,—тѣхъ кумировъ, отъ которыхъ только послѣдующіе художники постепенно возвысились до образовъ идеальныхъ. *Только путемъ долговременныхъ усилій художниковъ въ области техники и наблюденій надъ живою дѣйствительностью достигалось ими все большее и большее умѣнье—при помощи тѣхъ или другихъ внѣшнихъ формъ и выраженія—передавать внутреннее духовное содержаніе.* И лишь благодаря продолжительному изученію художниками древнѣйшаго (до-Фидіевскаго) періода того, какимъ образомъ и въ какихъ именно чертахъ лица и формахъ тѣла выражаются такія или иныя свойства самого духа,—художники-идеалисты V-го вѣка и послѣдующихъ могли достигнуть такого изумительнаго совершенства въ наглядной передачѣ идеальнаго содержанія при помощи прекраснѣйшихъ формъ. То же самое должно сказать и относительно процессовъ созданія всѣхъ остальныхъ идеальныхъ образовъ въ античномъ искусствѣ. *Повсюду для созданія каждаго изъ нихъ необходимо было и долговременное размышленіе художника* (вмѣсто мгновеннаго счастливаго порыва) *и тщательное изученіе какъ религіозно-нравственныхъ представленій народа, такъ и живой дѣйствительности, въ цѣляхъ отысканія внѣшнихъ формъ, наиболѣе соотвѣтствующихъ внутреннему содержанію каждаго идеала.*

Но особенно ясно раскрывается намъ эта работа художниковъ-идеалистовъ при сравнительномъ разсмотрѣніи тѣхъ идеальныхъ изображеній греческихъ *женскихъ божествъ*, которыя созданы были въ эпоху расцвѣта античнаго искусства величайшими его представителями. Идеальные образы *Аѳины-Дѣвы*, работы Фидія, *Геры Аргосской*, работы Поликлета, и *Аѳродиты Книдской*, работы Праксителя,—являются прежде всего образцами *высочайшей женской красоты* по внѣшнимъ своимъ формамъ Но художники, создавшіе ихъ, должны были въ то же самое время въ каждомъ изъ этихъ изваяній наглядно выразить то *своеобразное внут-*

реннее содержаніе всякаго изъ нихъ, которое налагаетъ на эти образы особенный, соотвѣтствующій такому содержанію, отпечатокъ,—*придаетъ красотѣ каждаго женскаго божества своеобразный нравственный смыслъ и выраженіе.*

Если мы разсмотримъ, съ этой точки зрѣнія, каждый изъ перечисленныхъ выше идеальныхъ типовъ греческихъ женскихъ божествъ, то увидимъ полное подтвержденіе всего, сейчасъ сказаннаго, въ анализѣ внутренняго содержанія и внѣшнихъ формъ каждаго изъ нихъ. *Какова должна быть внутренняя сущность идеальнаго типа Аѳины-Дѣвы.* Коротко говоря, *Аѳина-Дѣва является высшею представительницей всего чистаго, непорочнаго, дѣвственно-прекраснаго въ женской натурѣ*; но она соединяетъ въ себѣ всѣ эти качества въ высочайшей степени не въ силу отсутствія всякихъ опасныхъ искушеній извнѣ и не въ силу отсутствія страстныхъ желаній въ себѣ самой, но только вслѣдствіе глубокой нравственной силы своего цѣломудрія, дающей ей возможность и въ себѣ самой съ помощью воли и разума, и въ другихъ—съ помощью своего оружія—обуздывать всякіе порывы чувственной страсти. Это—богиня чистѣйшая и непорочная въ своемъ существѣ, и столько же побѣдоносная въ отношеніи внѣшнихъ враговъ, сколько властвующая надъ своими личными чувственными наклонностями.

Какъ же представилъ великій Фидій это сложное содержаніе идеальнаго типа въ пластическомъ образѣ? Какъ видимъ въ сохранившейся до насъ превосходной мраморной античной копіи парѳенонской Аѳины-Дѣвы Фидія (найденной въ Аѳинахъ на площади Varvakeion)[1]), богиня стояла въ спокойной и важной до строгости позѣ своего побѣдоноснаго величія: слегка только выдвинувши правую ногу впередъ, одѣтая въ длинный, доходящій до самой земли, хитонъ, съ эгидой на груди и шлемомъ на головѣ, она спокойно положила свою правую руку на прочную подставку, чтобы удобнѣе держать крылатую фигурку вѣстницы побѣды, Ники. Въ то же время ея лѣвая рука также спокойно придерживаетъ большой круглый щитъ и копье, подлѣ ко-

[1]) Изобр. въ атласѣ *Штейдарта*, табл. 19, фиг. 2 и 4.

торыхъ видна огромная змѣя,—эта постоянная спутница и помощница ея въ подвигахъ. Итакъ, все это знаменуетъ въ ней пока богиню могучую, сильную, воинственную, которая только что побѣдоносно закончила свою трудную дѣятельность на пользу великаго города аѳинянъ, состоявшаго подъ ея покровительствомъ, и теперь стоитъ, сложивши спокойно свое оружіе, но готовая снова помочь своему народу и увѣнчать всякую новую побѣду аѳинянъ... Но это только одна изъ сторонъ ея существа, и при томъ не самая важная: *эта мощная и побѣдоносная богиня была сверхъ того и вѣчно юною, непорочною, вѣчно чистою въ своемъ цѣломудріи Дѣвою;* и художникъ долженъ былъ выразить въ типѣ Аѳины-Парѳеносъ эту высшую сторону ея природы со всею возможною ясностью. Великій Фидій съумѣлъ превосходно достигнуть этого, соединивши въ одно стройное цѣлое побѣдоносное величіе Аѳины съ суровою строгостью формъ ея тѣла и самого выраженія. Ея формы—высоко прекрасны, но не роскошны; взамѣнъ чувственной роскоши тѣла въ ней видимъ благородное и строгое изящество: тѣ формы тѣла, въ которыхъ особенно ярко раскрываются полнота жизненности и нѣга женской натуры, у Аѳины значительно сокращены; а руки и ноги ея можно было бы назвать почти мужскими, еслибы съ силой и крѣпостью могучей воительницы онѣ не соединяли дѣвической красоты. При взглядѣ на эту Аѳину, ясно видишь, что сама она настолько мужественна, что ей уже трудно, даже невозможно отдаться чувственной страсти... Силою духа она окончательно побѣдила уже свои низшія природныя наклонности (впрочемъ, никогда не достигавшія у нея особенно сильнаго развитія), и эту разумную побѣду духа надъ чисто физическими побужденіями художникъ превосходно выразилъ въ ея прекрасномъ и вмѣстѣ строгомъ лицѣ. Ясный и высокій лобъ ея легко опускается къ тонко—очерченному прямому носу; строгое выраженіе ея усть и ланитъ довершается большимъ округленнымъ подбородкомъ; наконецъ, въ большихъ глазахъ ея, глядящихъ впередъ спокойнымъ и чистымъ цѣломудреннымъ взоромъ, ясно выражаются не застѣнчивость и стыдливость неопытной дѣвушки, а разумное и глу-

бокое сознаніе всего величія своей дѣвственной чистоты [1])..
Таковъ этотъ художественный идеалъ Аѳины-Дѣвы въ его высочайшемъ пластическомъ выраженіи у Фидія.

Инымъ характеромъ отличался идеальный типъ *Геры, супруги Зевса, царицы боговъ и людей.* Это былъ типъ столь же *возвышенной и царственно-величавой красоты женскаго божества,* какимъ среди мужскихъ божествъ являлся Фидіевъ типъ Олимпійскаго Зевса. И это понятно, потому что Гера была, какъ сказано, супругою Зевса и, значитъ, по праву—*царицей боговъ и людей.* Но въ то же самое время, согласно народнымъ о ней представленіямъ она являлась и *женщиной во всей полнотѣ того физическаго развитія, на которое только способна женская натура, уже нашедшая себѣ законное удовлетвореніе въ супружеской любви.* И именно соединеніе двухъ сторонъ ея природы—божескаго величія и царственной суровости съ полной жизненностью прекрасной, вполнѣ развившейся женщины,—это соединеніе и лежитъ въ основѣ ея художественнаго типа. Внѣшнія формы ея идеальнаго образа, созданнаго Поликлетомъ для храма Геры въ Аргосѣ (какъ можно судить по сообщеніямъ о немъ древнихъ авторовъ и по сохранившимся для насъ античнымъ изображеніямъ Геры, особенно изъ виллы Людовизи) вполнѣ соотвѣтствовали его внутреннему содержанію [2]). Болѣе широкій, чѣмъ высокій лобъ ея, гладкій и слегка закругляющійся книзу, указывалъ въ ней твердую волю и сильный характеръ; внизу этотъ лобъ очерчивался тонкою линіей прекрасныхъ густыхъ бровей, изогнутыхъ едва примѣтной дугою,—бровей, на которыхъ, по выраженію одного изъ писателей, покоилась гордость царицы боговъ. А подъ ними глубоко сидѣли тѣ большіе, широко открытые глаза, форма и величина которыхъ („волоокая Гера") высоко цѣнились у древнихъ. Въ этихъ глазахъ яснѣе всего отразилась природа богини. Въ нихъ не было того мягкаго, нѣжнаго и страстнаго выраженія, какимъ отличались глаза Афродиты;

---

[1]) Ср. Goethe: «Uber d. männliche und weibliche Form», etc., и Ѳ. И. Буслаева: »О женскихъ типахъ въ изваяніяхъ греческихъ богинь» (въ «Пропилеяхъ 1856 г. № 1).

[2]) Изобр. въ атласѣ *Штейдина* табл. 28 фиг. 1—6.

они не похожи были и на глаза Аѳины съ ихъ цѣломудренно—строгимъ дѣвическимъ взоромъ; они заключали въ себѣ выраженіе царственно величавое и чуждое страсти, спокойное, потому что въ самой природѣ ея нѣтъ уже страстности чувства *или неудовлетворенности женскихъ* инстинктовъ, присущихъ обѣимъ названнымъ богинямъ; а есть лишь спокойное чувство супруги царя всѣхъ боговъ, нашедшей себѣ полное удовлетвореніе въ супружеской жизни... Та же спокойная, строгая величавость царицы боговъ отразилась и на всѣхъ остальныхъ ея чертахъ: она видна и въ рѣзкомъ очертаніи слегка раскрытаго рта, и въ этой прямолинейности носа, и въ полномъ овалѣ лица, заканчивающагося энергично округленнымъ подбородкомъ. Только роскошное тѣло ея, съ пышною грудью, съ высокимъ стройнымъ станомъ и бѣломраморными руками, указываютъ въ этой величавой богинѣ еще и полную жизни женщину во всей красотѣ ея зрѣлой, законченной въ своемъ развитіи, натуры.

Опять иной характеръ имѣетъ идеальный образъ *Аѳродиты*. Уже въ древнѣйшихъ поэтическихъ сказаніяхъ эта богиня является *богиней всепобѣждающей и всеобъемлющей любви и красоты*. Такою же изобразилъ ее и Праксителъ въ своемъ знаменитомъ произведеніи, созданномъ имъ для острова Книда [1]). Онъ представилъ въ ней общечеловѣческій элементъ больше, чѣмъ это возможно было сдѣлать въ какомъ либо другомъ изваяніи греческихъ богинь, потому что и самое чувство любви, составляющее ея внутреннюю сущность, является чувствомъ по преимуществу человѣческимъ, а не божескимъ. Но *богиня красоты и любви есть въ то же самое время и прекраснѣйшая, вѣчно юная, неизмѣнно цвѣтущая женщина, живущая самою полною жизнью тѣла и духа, чувствующая и чувственная*. Соотвѣтственно такому именно содержанію ея идеальнаго типа, созданъ былъ и пластическій образъ ея у Праксителя, въ которомъ все олицетворяетъ одновременно и богиню, и прекраснѣйшую женщину съ ея завѣтнымъ чувствомъ любви. Праксителъ

[1]) Изобр. въ атласѣ *Штейдина* табл 32, фиг. 3 и табл. 35, фиг. 1.

изобразилъ ее, въ отличіе отъ всѣхъ остальныхъ богинь, совершенно *обнаженною*, показавши удивленному міру всю красоту ея прекраснаго тѣла, котораго онъ не скрылъ ни малѣйшимъ покровомъ. Ея собственная красота,—не допускавшая низкой мысли у созерцавшаго ее, по словамъ одной древней эпиграмы,—служила ей вмѣсто покрова. Богиня представлена была только что вышедшей изъ воды послѣ купанья, когда одною рукой она поднимаетъ съ амфоры свою одежду, чтобы прикрыться ею, а другою—стыдливо спѣшитъ прикрыть свою грудь. Ея плечи и грудь—роскошны и исполнены жизненности; ея полныя бѣлыя руки, граціозныя ноги и весь плавный изящный контуръ, который образуется непрерывною линіей тѣла, слегка изогнувшагося при указанной постановкѣ; ея большіе страстные глаза съ поволокой,—съ тою особенною влажностью взора, на которую указывали еще древніе авторы и которая достигалась въ скульптурѣ особымъ очеркомъ глазъ;—все это (какъ видимъ и въ мюнхенской, и въ ватиканской копіяхъ книдской Венеры Праксителя) вполнѣ отвѣчало внутреннему характеру этого *идеальнаго типа Аѳродиты, какъ богини любви и красоты и прекраснѣйшей женщины.* И сила выраженія этого внутренняго характера во внѣшнихъ формахъ была настолько велика въ произведеніяхъ Праксителя, что древнимъ грекамъ казалось, будто сама богиня сошла съ Олимпа и воплотилась въ ея книдскомъ изваяніи, какъ гласитъ о ней между прочимъ слѣдующая древняя эпиграмма:

„Кто вложилъ душу въ этотъ мраморъ? Кто видѣлъ на землѣ богиню Киприду? Кто одарилъ этотъ мраморъ такою горячею страстью любви?.. Это—работа рукъ Праксителя и, благодаря ей, Олимпъ лишился богини красоты и любви, потому что она сошла съ Олимпа въ городъ книдянъ“...

Таково было это третье идеальное изваяніе женскаго божества, отличное по внутреннему характеру и внѣшнимъ формамъ отъ остальныхъ идеальныхъ типовъ богинь, уже выше разсмотрѣнныхъ—Аѳины-Дѣвы, Геры, и цѣлаго ряда другихъ, на разсмотрѣніи которыхъ мы не будемъ здѣсь останавливаться.

Представленныхъ сейчасъ примѣровъ совершенно достаточно для того, чтобы убѣдиться въ справедливости всего сказаннаго нами относительно творчества художниковъ идеалистовъ; чтобы видѣть, насколько мало общаго имѣетъ эта творческая работа съ вдохновеннымъ созерцаніемъ готовыхъ образовъ въ счастливые моменты экстаза, въ таинственной области какихъ-то внѣ міра пребывающихъ идей, и насколько оно, напротивъ, многосложно, обдуманно и близко къ реальной дѣйствительности въ своихъ процессахъ.

* * *

Должно отмѣтить однако, что *на ряду съ указаннымъ выше источникомъ, лежащимъ внѣ самого человѣка*, (т. е. воздѣйствіемъ на человѣка самыхъ идей въ моменты вдохновеннаго ихъ созерцанія), Платонъ указываетъ еще и *иное начало художественнаго творчества,—начало субъективное*, психологическое, пребывающее внутри самого человѣка. Платонъ находитъ его въ дѣйствіи той *всеобъемлющей и всесильной любви*, которою бывали и бываютъ одушевлены, по мнѣнію его, не только люди, но и самые боги, и которой многія произведенія искусства въ дѣйствительности обязаны были своимъ происхожденіемъ. Въ одномъ изъ своихъ діалоговъ (*Пиръ* 196е—197 с), олицетворяя эту *любовь* подъ видомъ *Эроса*, Платонъ раскрываетъ намъ ея значеніе для художественнаго творчества слѣдующимъ образомъ...— „*Эросъ*,—говоритъ онъ,—*есть такой мудрый поэтъ, что и другихъ легко дѣлаетъ поэтами*, потому что всякій, сколь-бы онъ ни былъ необразованъ прежде, непремѣнно дѣлается поэтомъ, коль скоро къ нему прикасается любовь. И въ этомъ доказательство, что *Эросъ самъ хорошій поэтъ*, ибо чего кто самъ не имѣетъ или не знаетъ, того не можетъ дать и другому.... А что касается *производительности искусствъ*, то развѣ мы не знаемъ, что *только тѣ, кому Эросъ былъ учителемъ, вышли въ искусствѣ извѣстными и славными*; тогда какъ тѣ, кого онъ не касался, всегда оставались во мракѣ и неизвѣстности. И это справедливо не только относительно людей, но и самыхъ боговъ. Вѣдь и Аполлонъ

свое искусство изобрѣлъ подъ руководствомъ любви, такъ что и онъ былъ ученикомъ Эроса. Подъ тѣмъ-же самымъ руководствомъ и Музы изобрѣли музыку, и Гефестъ-кузнечное искусство, Аѳина—ткацкое искусство, а Зевсъ—искусство управленія богами и людьми. Отъ того-то и могли устроиться дѣла самихъ боговъ, что былъ между ними Эросъ, богъ прекраснаго. Раньше появленія Эроса, какъ разсказываютъ поэты, даже съ богами случалось много ужаснаго, и это происходило тогда отъ владычества Ананки,—Необходимости; когда-же между богами явился Эросъ, тогда между ними установилось согласіе, и отъ любви къ прекрасному произошли тогда всѣ блага и для боговъ, и для людей"...—И въ этой *эстетико-психологической аллегоріи* мы усматриваемъ *глубокій жизненный смыслъ*. Можно сказать, что насколько противорѣчащей по отношенію къ дѣйствительной практикѣ творчества художниковъ идеалистовъ являлась у Платона его метафизическая теорія созерцанія вѣчныхъ идей, настолько же *правдивою, естественною и близкой къ самой дѣйствительности для множества произведеній искусства представляется эта теорія психологическая*, придающая въ явленіяхъ художественнаго творчества столь важное значеніе моменту субъективному,—тому *восторженному одушевленію, которое у многихъ поэтовъ, музыкантовъ и художниковъ бывало тѣснѣйшимъ образомъ связано съ чувствомъ любви*... Этотъ элементъ *любви къ прекрасному индивидуальному, къ живымъ отдѣльнымъ лицамъ*, существующимъ на землѣ, для цѣлой массы произведеній искусства, для цѣлыхъ видовъ поэзіи, музыки, скульптуры и живописи, гораздо ближе, проще и естественнѣе объясняетъ самое ихъ происхожденіе,—самые источники творчества въ этихъ областяхъ, чѣмъ метафизическое созерцаніе вѣчныхъ идей, находящихся превыше всего земного и индивидуальнаго. Такъ мы знаемъ, дѣйствительно, цѣлые обширные виды поэзіи,—широкую область *лирики*, гдѣ любовь являлась важнѣйшимъ мотивомъ для содержанія. Мы знаемъ, что и въ *романѣ*, и въ *драмѣ* любовь варіировалась въ ея безконечно разнообразныхъ проявленіяхъ, какъ главнѣйшая тема, вѣчная, какъ міръ, и въ то же время всегда новая и жизненная. Мы

знаемъ и особые разряды пѣвцовъ красоты и любви въ прошломъ поэзіи (трубадуровъ и миннезингеровъ), культивировавшихъ подобное же содержаніе, какъ драгоцѣннѣйшую святыню своей души. И этотъ же элементъ, несомнѣнно, никогда не изсякнетъ и въ будущей поэзіи цѣлаго міра, какъ одинъ изъ главнѣйшихъ и вѣчно живыхъ источниковъ, какъ бы ни измѣнялись господствующія теченія въ поэзіи; и можно съ увѣренностью сказать, что изъ такого источника безконечно долго еще поэты будутъ черпать и вдохновеніе для созданія многихъ произведеній своихъ, и самое содержаніе ихъ живое, привлекательное и интересное...

То-же и въ области *музыки*, гдѣ указанный элементъ далъ начало *лирической музыкѣ* въ огромномъ количествѣ произведеній ея, посвященныхъ разнообразнѣйшимъ темамъ, *вызываемымъ чувствомъ любви*. И должно замѣтить, что чѣмъ глубже и искреннѣе тѣ чувства, которыя заполняютъ сердце творящаго композитора, тѣмъ болѣе жизненной и прекрасной является самая музыка; тѣмъ болѣе понятна она и для каждаго слушателя, хотя бы онъ и не обладалъ никакими техническими музыкальными знаніями...

Наконецъ, и въ области *живописи и пластики* тому же самому элементу *любви* во многихъ случаяхъ, засвидѣтельствованныхъ исторіей, обязаны своимъ появленіемъ многочисленныя и превосходнѣйшія произведенія; причемъ эти послѣднія естественно наиболѣе часто связывались съ портретомъ (скульптурнымъ и живописнымъ), какъ съ такимъ видомъ изобразительнаго искусства, который ближе всѣхъ остальныхъ и совсѣмъ непосредственно связывается съ возсозданіемъ личности.—Такова роль указаннаго психическаго начала въ художественномъ творчествѣ и таково значеніе его для нѣкоторыхъ видовъ искусства.

***

Намъ остается ознакомиться теперь еще съ однимъ весьма любопытнымъ и для изучающаго Платона неожиданнымъ явленіемъ, которое давно уже обращало на себя вниманіе различныхъ толкователей Платона, возбуждало многочисленные оживленные споры и все-таки не приводи-

ло ни къ какимъ окончательнымъ результатамъ, оставаясь для всѣхъ очевиднымъ и несомнѣннымъ противорѣчіемъ въ его системѣ.—Вопреки высокимъ эстетическимъ положеніямъ, поставленнымъ имъ-же самимъ въ основу своей эстетической теоріи; вопреки всѣмъ тѣмъ многочисленнымъ, блестящимъ фактамъ въ области извѣстнаго ему идеалистическаго искусства, на которые онъ могъ-бы и долженъ былъ опираться,—вопреки всему этому Платонъ дѣлаетъ въ своемъ трактатѣ: „*Государство*“ цѣлый рядъ чрезвычайно рѣзкихъ и совершенно неожиданныхъ въ его устахъ замѣчаній, очевидно умышленно унижающихъ то самое искусство, которое имъ-же самимъ въ другихъ сочиненіяхъ было, (какъ мы видѣли раньше), превознесено на недосягаемую высоту, было поставлено выше всего, что только способенъ произвести человѣкъ, и что способна дать сама природа. Эти своеобразные взгляды свои, непохожіе на все предыдущее, Платонъ развиваетъ подробно въ названномъ сочиненіи. Подыскивая въ этомъ своемъ сочиненіи для своего образцоваго государства желательный для него составъ гражданъ, Платонъ нисходитъ тутъ съ высоты своего идеализма на почву *соціологіи и политики* и, въ цѣляхъ уже чисто *государственныхъ*, а равно и *педагогическихъ*, дѣлаетъ расцѣнку различнымъ видамъ возможной общественной дѣятельности. Набравши для этого государства и воиновъ, и мудрыхъ управителей, и ремесленниковъ, и т. п. гражданъ онъ обращается, между прочимъ, къ вопросу о томъ, *нужны ли будутъ въ идеальномъ государствѣ и представители искусствъ, а если нужны, то какіе, и въ чемъ должна состоять здѣсь ихъ роль?*—И вотъ тутъ-то, въ отвѣтахъ на эти вопросы Платонъ доходитъ до яркаго *противорѣчія съ собою самимъ*. Значеніе всякаго художника въ образцовомъ его государствѣ было-бы,—по мнѣнію Платона,—вовсе ничтожнымъ, потому что *вся роль его сводилась бы къ подражательному воспроизведенію того, что существовало въ природѣ уже ранѣе*, ибо *искусство*,—замѣчаетъ онъ здѣсь въ отличіе отъ своихъ взглядовъ въ предыдущихъ сочиненіяхъ,—*заключается въ простомъ подражаніи природѣ*. Для самостоятельной творческой дѣятельности художника

не оставляется никакого мѣста и, будетъ ли объектомъ его подражательнаго воспроизведенія служить какой-либо изъ видимыхъ предметовъ природы, или же нѣчто невидимое, духовное,—все равно и въ томъ, и въ другомъ случаѣ художникъ не создаетъ будто-бы ничего, въ строгомъ смыслѣ, новаго,—такого, что въ томъ или иномъ видѣ не существовало бы уже ранѣе во вселенной. На долю художника приходится только простое наблюденіе и сверхъ того заботы о техникѣ исполненія при передачѣ въ своихъ произведеніяхъ уже существующаго, вслѣдствіе чего и самая эта подражательная дѣятельность художника оказывается для него лишь простою забавой, а самое искусство, преслѣдующее такія пустыя, ничтожныя цѣли, какъ воспроизведеніе уже существующаго ради забавы, въ лучшемъ случаѣ можетъ претендовать на признаніе его украшеніемъ обезпеченной жизни, но отнюдь не можетъ быть признано необходимымъ и полезнымъ для образцоваго государства.

Но этого мало. Во многихъ случаяхъ искусство оказывается не только безполезнымъ, но и прямо-таки *вреднымъ и потому опаснымъ для государства*, и эта опасность со стороны искусства является для развитія государства настолько серьезною, что для предупрежденія грозящихъ дурныхъ послѣдствій рождается необходимость въ высшемъ контролѣ, въ цензурѣ государства какъ надъ самими художниками, такъ и надъ ихъ произведеніями.—Уже пластическія искусства,—скульптура и живопись,—могутъ представлять для государства нѣкоторую опасность, такъ какъ и первая, и вторая стремится къ обману человѣка,—скульптура посредствомъ формъ, живопись—при помощи красокъ и перспективы, стараясь показать въ своихъ произведеніяхъ (подражающихъ природѣ) безжизненное и въ дѣйствительности несуществующее и бездушное какъ-бы существующимъ и жизненнымъ. Уже одного этого достаточно для того, чтобы признать существованіе скульптуры и живописи въ образцовомъ государствѣ нежелательнымъ, а самихъ художниковъ, какъ обманщиковъ и людей безполезныхъ, исключить изъ числа гражданъ.—Но гораздо болѣе опасными для государства оказываются два другія

искусства—поэзія и музыка, ибо въ первой—слово, а во второй—мелодія являются въ высшей степени могущественными орудіями, при помощи которыхъ *поэтъ и музыкантъ могутъ дѣйствовать на человѣка въ любомъ, желательномъ имъ направленіи.* Въ виду этого Платонъ настаиваетъ на томъ, чтобы поэзія и музыка подвержены были особенно строгому контролю со стороны государства,—контролю и требованіямъ настолько суровымъ, что почти всѣ существовавшія въ его время поэтическія и музыкальныя произведенія должны были быть исключенными изъ числа тѣхъ воспитательныхъ средствъ, которыми можно было бы пользоваться въ его идеальномъ государствѣ; вмѣстѣ съ этимъ и большая часть поэтовъ и музыкантовъ, какъ распространителей элементовъ вредныхъ для жизни гражданской, должна была быть совсѣмъ изгнанной изъ государства.— Весьма интересенъ этотъ первый древнѣйшій проэктъ государственной цензуры. Какіе именно вредные элементы видѣлъ Платонъ прежде всего въ поэзіи и что именно считалъ въ ней недозволительнымъ для пользованія.—Больше всего,—говоритъ намъ Платонъ (см. „Государство, II, 375—383),—должно остерегаться тѣхъ разсказовъ поэтовъ, гдѣ сами *боги представляются въ свѣтѣ обманчивомъ, ложномъ;* гдѣ богамъ приписываются такія дѣла, которыя недостойны не только безсмертныхъ, но и каждаго просто порядочнаго человѣка; гдѣ имъ присваиваются качества самыя низкія, непристойныя божеской природѣ, унижающія ихъ достоинство и заставляющія думать о нихъ не съ благоговѣніемъ, какъ о небожителяхъ, стоящихъ выше всего человѣческаго, но какъ о существахъ, обладающихъ множествомъ тѣхъ же пороковъ, тѣхъ-же грубыхъ страстей и инстинктовъ, которые свойственны и самымъ порочнымъ изъ смертныхъ. А между тѣмъ такихъ унизительныхъ для божескаго достоинства разсказовъ у поэтовъ имѣется множество: таковы, напр., разсказы Гомера и Гезіода, въ которыхъ говорится, о враждѣ боговъ между собой и постыдной ихъ ненависти другъ къ другу и къ избраннымъ любимцамъ другихъ боговъ изъ среды человѣчества, если этимъ любимцамъ покровительствуютъ враждебные боги.

Еще хуже тѣ поэтическіе разсказы, въ которыхъ описываются взаимные обманы боговъ, или разсказывается объ обманахъ богами людей. Много и еще описываютъ поэты такихъ безобразныхъ дѣлъ боговъ Олимпійскихъ, которыя не захотѣлъ-бы приписать себѣ ни одинъ нравственно добрый человѣкъ; и вотъ этого-то всего должно тщательно избѣгать при изученіи поэтовъ и все это должно исключить изъ предметовъ изученія юношества въ образцовомъ государствѣ, потому что такіе разсказы способны только развращать юношей, ничему не научая. Равнымъ образомъ нужно, въ цѣляхъ уже развитія мужества въ гражданахъ, исключить изъ числа пригодныхъ для воспитанія тѣ разсказы поэтовъ, въ которыхъ передаются различные *ужасы преисподней и мученія загробной жизни.* Поэтому, нужно было бы просто вычеркнуть изъ сочиненій поэта Гомера такіе стихи, какъ, напр., слѣдующіе въ „Одиссеѣ", въ которыхъ говорится о душахъ умершихъ въ первые моменты послѣ смерти тѣлесной:

„Будто летучія мыши во мракѣ пещеры глубокой
Съ свистомъ порхаютъ, и только лишь въ ихъ вереницѣ
Съ камня упала одна, какъ и всѣ сцѣпившись упали:
Такъ тамъ и души умершихъ неслись съ скрежетаньемъ". (Одис. XXIV, 6 и сл.)

Или такіе, какъ, напр., слѣд. стихи Иліады:

„Тутъ-то подъ землю душа, какъ облако дыма,
съ воемъ ушла"... (Ил. XXII 100)

Или, какъ эти стихи, представляющіе царство Аида преисподнюю въ устрашающемъ видѣ:

„И жилищъ его не открылъ бы безсмертнымъ, и смертнымъ—
Мрачныхъ, ужасныхъ, которыхъ трепещутъ и самые боги"... (Ил. XX, 64.)

Таково же описаніе преисподней въ XI п. Одиссеи, особенно мрачное по характеру; подобныхъ стиховъ и цѣлыхъ разсказовъ въ поэзіи много, и всѣ они должны быть

исключены изъ пользованія при воспитаніи, потому что *они уничтожаютъ мужество* и не достигаютъ ничего иного, кромѣ того, что *развиваютъ сильный страхъ передъ смертью и преисподнею* и заставляютъ воиновъ бояться даже самой войны, гдѣ смерть возможна скорѣе всего.

Наконецъ необходимо исключить изъ твореній поэтовъ всѣ тѣ разсказы, въ которыхъ передаются въ подражательномъ воспроизведеніи различныя *обольстительныя сцены, гдѣ превозносятся наслажденія*, и притомъ чрезмѣрныя, различными пиршествами, виномъ и яствами, или дѣлами любовными и подобными же другими предметами. Всѣ эти разсказы и описанія, которыхъ особенно много напр., у Анакреона, только развиваютъ въ гражданахъ, особенно въ молодежи, желаніе самимъ получать возможность пользоваться подобными-же неумѣренными наслажденіями, какія описываютъ поэты; съ другой стороны, такія описанія усиливаютъ у нихъ недовольство своею судьбою, если всѣхъ этихъ наслажденій самая жизнь имъ не доставляетъ.—Что касается, наконецъ, *музыки*, то и ея содержаніе Платонъ подвергаетъ столь-же суровому контролю со стороны государства. Онъ отдаетъ ее всю на судъ и распоряженіе общественной власти для того, чтобы ни одна вредная мелодія, ни одинъ видъ музыки, способный оказать то или иное дурное вліяніе на членовъ общества, не были допущены въ это общество и не могли произвести своего дѣйствія. *Онъ исключаетъ изъ общественнаго пользованія цѣлый рядъ мелодій* то по однѣмъ, то по другимъ причинамъ: онъ не допускаетъ въ своемъ государствѣ мелодій слишкомъ *печальныхъ*, *плаксивыхъ*, (подобныхъ мольно-лидійскимъ мелодіямъ), потому что онѣ дѣлаютъ будто бы слезливыми, слишкомъ чувствительными и самихъ ихъ слушателей. Онъ не допускаетъ также *мелодій изнѣживающихъ*, подобныхъ іонійскимъ, потому что онѣ только разслабляютъ души гражданъ и т. д. *Допущены могутъ быть только тѣ мелодіи, которыя, подобно дорійскимъ, подражая напѣвамъ человѣка мужественнаго, содѣйствуютъ укрѣпленію мужества въ душѣ гражданъ* и, успокаивая ее, если она передъ тѣмъ была возмущена чѣмъ-либо, даютъ ей новую бодрость и силу

на новые подвиги. Допускаются и торжественные гимны богамъ, которые даютъ соотвѣтствующее торжественное настроеніе. Таковы суровыя требованія Платона и таковъ его суровый приговоръ по отношенію къ тому самому искусству, которое самъ же онъ ставилъ такъ недосягаемо высоко въ своихъ другихъ сочиненіяхъ. И единственнымъ болѣе или менѣе правдоподобнымъ объясненіемъ этой суровости здѣсь можетъ быть только то, что исходныя точки зрѣнія были различны въ этомъ сравнительно съ предыдущими его сочиненіями: тамъ Платонъ говорилъ, какъ философъ-идеалистъ, какъ метафизикъ; здѣсь онъ превращается въ устроителя образцоваго государства, въ педагога, политика и соціолога и судитъ искусства по ихъ чисто практическому — общественно-педагогическому значенію, по ихъ примѣненію къ системѣ образцоваго воспитанія, въ цѣляхъ государственныхъ. Вотъ почему и самые приговоры являются здѣсь и тамъ совершенно различными и по самому существу своему другъ съ другомъ рѣшительно непримиримыми.

Рѣзко до противорѣчія измѣняется въ „Государствѣ" Платона прежде всего самый взглядъ его на художественное творчество, на происхожденіе и задачи искусства. Платонъ является здѣсь уже не тѣмъ философомъ-идеалистомъ поставляющимъ искусство на недосягаемую высоту, какимъ мы видимъ его ранѣе, въ другихъ его сочиненіяхъ. Онъ смотритъ тутъ на искусство съ пренебреженіемъ, указывая, въ противорѣчіи съ самимъ же собою, источникъ его въ простомъ подраженіи тому, что видитъ, слышитъ, воспринимаетъ художникъ изъ окружающей его среды или духовнаго міра человѣческихъ представленій.

О вдохновенномъ созерцаніи художникомъ или поэтомъ вѣчныхъ идей въ счастливые моменты вдохновенія—здѣсь нѣтъ и рѣчи. И если въ другихъ своихъ сочиненіяхъ Платонъ придаетъ вдохновенному экстазу творящаго художника слишкомъ преувеличенное значеніе того элемента, который возвышаетъ духъ человѣческій въ эти моменты до вѣчнаго всюду сущаго; то здѣсь онъ унижаетъ самое вдохновеніе, отнимая у него даже тѣ реальныя свойства болѣе глубокаго проникновенія въ явленія жизни, которыя присущи въ

дѣйствительности творящему духу художника въ моменты проявленія повышенной его энергіи, называемой вдохновеніемъ, и вмѣсто того придаетъ ему ничтожное значеніе простого подражанія существующему, главнымъ образомъ внѣшнему.—Далѣе, съ преувеличенной осторожностью и чрезмѣрной строгостью относится Платонъ въ своемъ „Государствѣ“ и къ самой дѣятельности поэтовъ, художниковъ и музыкальныхъ композиторовъ. Правда, нельзя не признать въ мотивахъ такого строгаго отношенія значительной доли правды, реальной обоснованности. Потому что, дѣйствительно, искусство вообще, а поэзія и музыка по преимуществу способны оказывать на человѣка (а на воспріимчивую молодежь въ особенности) огромное воспитательное воздѣйствіе. И смотря потому, каковы будутъ самыя эти произведенія, которымъ подпадаетъ человѣкъ въ своей жизни, будутъ получаться и самые различные результаты: благотворные въ однихъ случаяхъ и разрушительные въ другихъ... Тѣмъ не менѣе ясно, что подчиняя искусство строжайшей цензурѣ со стороны государства, Платонъ въ явномъ противорѣчіи съ самимъ же собой, добивался уничтоженія той самой свободы въ искусствѣ, какая естественно вытекала изъ идеалистическаго его ученія, согласно которому никто и ничто не могло ограничить свободнаго творчества художника и поэта, поднимавшагося въ моменты своего вдохновенія превыше всего земного и ограниченнаго, условнаго.

Наконецъ, глубоко ошибочнымъ должно признать тотъ взглядъ философа на значеніе искусства для общества, который проводится въ „Государствѣ“ Платона. Не безполезною и ненужною роскошью для богатыхъ является искусство въ общественной жизни, и не изгонять его, какъ такую ненужную роскошь, или обманъ, должно изъ образцоваго государства, какъ и изъ государства реальнаго. Нѣтъ, необходимо, напротивъ того, культивировать, совершенствовать его, какъ послѣднюю и высшую цѣль культурнаго бытія въ благоустроенномъ государствѣ. Потому что въ тѣ лучшія времена государственной жизни, когда устроены будутъ, наконецъ, высшія формы ея, когда достигнуты бу-

дугъ и общее экономическое благосостояніе гражданъ, и справедливое распредѣленіе соціальныхъ благъ для всѣхъ классовъ народа и всѣхъ отдѣльныхъ его представителей, —тогда *искусство естественно и необходимо сдѣлается вѣнцомъ государственной жизни,—лучшимъ и драгоцѣннѣйшимъ элементомъ ея, безъ котораго полнота и счастье идеальнаго бытія были бы невозможны,* безъ котораго жизнь въ такомъ идеальномъ утопическомъ государствѣ была бы сытымъ, животнымъ, однообразнымъ и сѣрымъ, безрадостнымъ бытіемъ, безъ солнца, безъ свѣта духовнаго, безъ наслажденій высокихъ, чистѣйшихъ, волнующихъ и захватывающихъ всякаго человѣка съ живою душою.. Вотъ почему *государство, изъ котораго было бы изгнано искусство въ разнообразныхъ его проявленіяхъ, представлялось бы бездушнымъ государственнымъ механизмомъ,* а отнюдъ не идеаломъ государственнаго счастливаго бытія, въ кототомъ всѣ счастливые граждане составляютъ единый и цѣльный, совершенный въ своемъ устройствѣ живой организмъ...

IV.

Эстетика Аристотеля [1]).

Вы ознакомились въ твореніяхъ великаго Платона съ тѣмъ интереснымъ періодомъ въ исторіи древней эстетики, которой можетъ быть названъ эпохою высшаго расцвѣта эстетическаго идеализма на ряду съ таковымъ же и въ самой греческой пластикѣ. Эта эпоха была, (если характеризовать ея внутреннее общее направленіе), эпохой глубокаго идейнаго увлеченія, когда лучшіе представители философіи и искусства устремляли могучія силы своего генія не на одну только измѣнчивую внѣшность вѣчно движущихся явленій, но, какъ казалось тогда, на самую сущность вещей, въ которую одни старались проникнуть путемъ вдохновеннаго созерцанія, другіе—непосредственной силой мысли, третьи—путемъ

[1]) Объ эстетическихъ воззрѣніяхъ Аристотеля см. у *M. Schasler:* kritische Geschichte d. Aesthetik, S. 121—202; у *Walter:* d. Gesch. d. Aesthetik im Altertum, S. 477—735; у *Hermann* d. Aesthetik in iher Geschichte S. 50—65 и др.

творческой дѣятельности въ искусствѣ.. Но въ то же время это была эпоха, когда *восторженное стремленіе къ идеалу еще заслоняло собою спокойное изученіе, методическое изслѣдованіе по вопросамъ эстетики*, потому что такое изслѣдованіе, имѣющее въ виду познаніе прежде всего отдѣльныхъ вещей и индивидуумовъ съ ихъ особенностями, а не абсолютныхъ сущностей всѣхъ предметовъ, не казалось тогда главнѣйшею цѣлью, достойной философа... И эта эпоха со всѣми ея увлеченіями и со всѣми особенностями ея нашла себѣ, какъ Вы видѣли, полное и яснѣйшее выраженіе въ лицѣ великаго древняго представителя метафизической философіи, Платона.—Въ вопросахъ эстетики Вы слышали его голосъ, полный самаго искренняго увлеченія, доносившійся къ намъ изъ этой далекой древности. Голосъ этотъ чаще всего уносился въ недосягаемыя высоты метафизическаго идеализма, и тогда Вы слышали скорѣе пѣсню поэта, съ восторгомъ разсказывающаго о своихъ счастливыхъ и вдохновенныхъ видѣніяхъ, чѣмъ разсудочную и строго обоснованную рѣчь глубокомысленнаго философа... Но иногда этотъ голосъ внезапно обрывался: восторженная пѣснь его неожиданно умолкала, и вмѣсто поэта Вы видѣли вдругъ передъ собою суроваго философа, произносящаго приговоры необыкновенной строгости,—изгоняющаго изъ государства однихъ поэтовъ, музыкантовъ и художниковъ, другихъ подчиняющаго строжайшей цензурѣ, и неожиданно жертвующаго въ интересахъ соціальныхъ и педагогическихъ тѣмъ самымъ искусствомъ, въ честь котораго раньше онъ пѣлъ свои хвалебныя пѣсни...

Теперь Вы услышите иной голосъ, иныя рѣчи, выходящія изъ области *реальной дѣйствительности*. Вы познакомитесь съ образомъ мыслей философа трезво-холоднаго, который никогда не уносился за художественно-философскими идеалами въ тѣ сверхчувственныя сферы прекраснаго, которыя будто бы существуютъ превыше всего земного. Такимъ философомъ былъ Аристотель, великій ученикъ великаго метафизика, и въ то же время до противоположности на него не похожій въ своихъ эстетическихъ взглядахъ.

Въ противоположность Платону, Аристотель былъ рѣшительнымъ, убѣжденнымъ проповѣдникомъ господства разсудка надъ сердцемъ и поэтическою фантазіей у философовъ. И создавая свою эстетическую теорію, онъ никогда поэтому не оставлялъ міра вещей существующихъ,—міра реальнаго, который онъ подвергалъ самому тщательному и проницательному анализу. Естественно, что при этомъ аналитическомъ способѣ изслѣдованія Аристотеля рѣчи его никогда не возвышались до гимна прекрасному,—до такихъ восторженныхъ поэтическо-философскихъ пѣсенъ въ честь красоты и искусства, какія Вы слышали у Платона; но никогда за то они у него не доходили до того явнаго внутренняго противорѣчія сами съ собою и съ фактами самой дѣйствительности, какое Вы видѣли тамъ, въ системѣ великаго метафизика... Таковъ былъ этотъ представитель новаго направленія въ древней эстетикѣ, всегда остававшійся вѣрнымъ реальной дѣйствительности, не покидавшій для своихъ эстетическихъ выводовъ области фактовъ,—великій философъ, бѣдный поэтическою фантазіей и одушевленіемъ; но могучій по силѣ аналитическаго ума своего, непоколебимый и ясный въ своихъ обобщеніяхъ.

Мы обратимся теперь къ ближайшему разсмотрѣнію тѣхъ эстетическихъ положеній, какія находятся въ философскихъ трактатахъ у Аристотеля и главнымъ образомъ въ его знаменитой „*Поэтикѣ*“.—Ни одинъ изъ философовъ классической древности не оставилъ послѣ себя такого полнаго, такого систематическаго кодекса своихъ эстетическихъ взглядовъ, какіе въ свое время представилъ Аристотель въ своихъ разнообразныхъ трактатахъ, посвященныхъ вопросамъ эстетики. Существуетъ мнѣніе у изслѣдователей, занимавшихся разысканіемъ всѣхъ сочиненій этого великаго философа, что разрѣшенію различныхъ вопросовъ эстетики имъ посвящено было нѣсколько отдѣльныхъ трактатовъ. Какіе, именно, вопросы здѣсь разсматривались и какъ велики были эти трактаты,—ближе намъ неизвѣстно, потому что всѣ они, за исключеніемъ „Поэтики“, исчезли безслѣдно. Какъ бы то ни было, но мы можемъ лишь искренно пожалѣть объ этой утратѣ, потому что въ нихъ, въ этихъ ут-

раченныхъ сочиненіяхъ, мы несомнѣнно лишились множества замѣчаній ума глубокаго, наблюдательнаго и положительнаго, наиболѣе близко изъ всѣхъ подходящаго по существу, (какъ увидимъ), къ тому направленію, какое слѣдуетъ примѣнять въ изслѣдованіяхъ строго научныхъ, и результаты котораго являются наиболѣе цѣнными. Сохранившаяся для насъ „Поэтика" Аристотеля даетъ намъ ясное представленіе о томъ новомъ методѣ изслѣдованія эстетическихъ вопросовъ, который введенъ былъ впервые этимъ философомъ; а та глубина и тонкость анализа, которыя являются важнѣйшими достоинствами содержанія „Поэтики", дѣлаютъ этотъ трактатъ въ глазахъ всего ученаго міра драгоцѣннѣйшимъ изъ всѣхъ памятниковъ древности, посвященныхъ разсмотрѣнію и рѣшенію вопросовъ эстетики, несмотря на явную его конспективность, на очевидную необработанность формы и несовершенство его языка.

Принимая во вниманіе это громадное и неоспоримое значеніе названнаго трактата въ исторіи развитія эстетики, а также его существенное вліяніе на большую часть эстетическихъ теорій послѣдующихъ эпохъ вплоть до нашего времени, я считаю необходимымъ представить Вамъ по возможности полное и ясное изложеніе содержанія важнѣйшихъ частей Аристотелевой „Поэтики", чтобы затѣмъ уже перейти къ выясненію ея внутренняго значенія.

Поэтика Аристотеля [1]).

Однимъ изъ первыхъ вопросовъ, на которыхъ останавливается въ своей „Поэтикѣ" великій философъ, является вопросъ *о причинахъ и источникахъ, изъ которыхъ произошли вообще всѣ искусства и поэзія въ частности.* Такихъ причинъ, породившихъ искусства, имѣется двѣ: *первая заключается въ томъ, что человѣку прирождено* (отъ колыбели до старости) *подражать окружающимъ его дѣйствіямъ, звукамъ, явленіямъ* и т. д.; вторая—въ томъ, что *возсозданные подражаніемъ предметы доставляютъ удовольствіе,* какъ тѣмъ

[1]) На русскомъ языкѣ имѣется переводъ Поэтики, исполненный Аппельротомъ: *Аристотель.* Объ искусствѣ поэзіи. Москва. 1893 г.

кто удачно воспроизводитъ ихъ, такъ и тѣмъ, кто видитъ или слышитъ такія подражательныя воспроизведенія. Самое же это удовольствіе объясняется тѣмъ, что, созерцая воспроизведенный въ искусствѣ предметъ, мы познаемъ его въ подробностяхъ, а *всякое новое знаніе доставляетъ человѣку радость* при его пріобрѣтеніи. И благодаря такому удовольствію естественная способность и потребность подражанія еще усиливается у художниковъ, живописцевъ, скульпторовъ, архитекторовъ, поэтовъ, музыкантовъ актеровъ и прочихъ (Поэтика, гл. IV).

Такимъ образомъ, *всѣ вообще произведенія разнообразныхъ искусствъ*,—говоритъ Аристотель,—*представляютъ собою подражательныя воспроизведенія, которыя сдѣлались различными только отъ различія или вещества*, (т. е. матеріала воспроизводящаго), *или способа творчества, или предмета воспроизведенія* (см. Поэтику гл. I, II и III). Разсматривая въ виду этого всѣ искусства прежде всего по отношенію къ *различію вещества*, мы видимъ, что скульптура пользуется для воспроизведенія въ пластическихъ формахъ мраморомъ, бронзой и другими металлами, камнями и т. п. матеріалами; живопись употребляетъ для воспроизведенія краски, изображая все на поверхностяхъ; поэзія, музыка и танцовальное искусство имѣютъ для себя вещественными признаками: поэзія—совокупность слова, гармоніи и ритма; музыка—соединеніе гармоніи съ ритмомъ въ звукахъ безъ словъ, и танцовальное искусство—только одного ритма въ движеніяхъ тѣла, служащаго матеріаломъ воспроизведенія въ этомъ искусствѣ. Однако, прибавляетъ Аристотель, стихотворный размѣръ, такой или иной ритмъ въ поэзіи не имѣетъ первостепеннаго и рѣшающаго значенія настолько, что-бы за одинъ только стихотворный размѣръ какое-либо словесное произведеніе можно было признать произведеніемъ поэтическимъ, ибо это послѣднее, болѣе опредѣляется содержаніемъ, чѣмъ формою изложенія, такъ что одна стихотворная форма еще не дѣлаетъ произведенія поэтическимъ.— Далѣе, по отношенію *къ содержанію* произведеній во всѣхъ видахъ искусства различіе проистекаетъ отъ того, что художникъ представляетъ людей и ихъ дѣйствія и поступки

или лучшими, чѣмъ они суть на самомъ дѣлѣ; или худшими, чѣмъ они бываютъ; или же наконецъ такими, каковы они въ реальной дѣйствительности. Такъ напр. въ живописи Полигнотъ изображалъ людей лучшими, чѣмъ они бываютъ на самомъ дѣлѣ, т. е. показывалъ идеалы; Павзонъ напротивъ того—худшими, создавая каррикатуры; Діонисій же давалъ правдивыя изображенія людей, показывая ихъ такими, какими они они дѣйствительно существуютъ. Въ поэзіи Гомеръ представлялъ идеальную жизнь, Клеофонъ—реальную, а Игемонъ и Никомахъ—каррикатурную. Третье различіе происходитъ отъ *способа воспроизведенія*. Разсматривая въ этомъ отношеніи въ частности только произведенія поэтическія, Аристотель указываетъ, что *въ поэзіи вслѣдствіе различія въ способахъ воспроизведенія порождаются три вида ея*: 1) *эпосъ*, въ которомъ поэтъ разсказываетъ о различныхъ предметахъ и событіяхъ, отличныхъ отъ него самого, причемъ личность поэта совершенно теряется въ разсказѣ его; 2) *лирика*, въ произведеніяхъ которой поэтъ всѣ событія и явленія относитъ лично къ себѣ, передавая свои собственныя чувства и мысли по поводу ихъ; и 3) *драма*, гдѣ всѣ лица представляются дѣйствующими и какъ бы живущими передъ зрителями на сценѣ. Самое слово *δρᾶμα* произошло отъ глагола *δρᾶν* дѣйствовать, причемъ это слово дорическаго діалекта дало поводъ дорійцамъ приписывать себѣ изобрѣтеніе драмы вообще и *комедіи* въ частности, такъ какъ селенія, гдѣ игрались у нихъ издревле комедіи, доряне называли *комами*.

Въ дальнѣйшемъ изложеніи своей „Поэтики“ Аристотель говоритъ главнымъ образомъ только о *поэзіи драматической и эпической*, оставляя въ сторонѣ другія искусства, которымъ онъ посвятилъ въ свое время повидимому отдѣльные трактаты. И первымъ вопросомъ, который онъ здѣсь разрѣшаетъ, является вопросъ о *происхожденіи и первыхъ ступеняхъ развитія поэзіи драматической*. (см. Поэтику гл. IV).

Происхожденіе поэзіи объясняется такъ, что *въ силу свойства нашей души, по природѣ своей открытой для гармоніи и ритма, творить путемъ подражанія, уже въ пер-*

вобытныя времена люди, одаренные по преимуществу передъ другими такою способностью, начали импровизировать и тѣмъ породили поэзію, Обращаясь затѣмъ къ *исторіи постепеннаго развитія греческой трагедіи отъ простѣйшихъ формъ до наиболѣе сложныхъ,* Аристотель указываетъ, что сначала актеръ былъ одинъ кромѣ хора, Эсхилъ ввелъ второго актера и уменьшилъ значеніе хора, сосредоточивши дѣйствіе на главныхъ роляхъ актеровъ; у Софокла являются уже три актера и декораціи. Перемѣна произошла постепенно и въ формѣ: прежде драмы писались тетраметромъ впослѣдствіи же, когда онѣ измѣнили свой насмѣшливый, глумительный характеръ на болѣе серьезный, размѣръ измѣнился въ ямбическій, какъ наиболѣе подходящій къ обычной разговорной рѣчи. Вмѣстѣ съ тѣмъ увеличивалось постепенно и число вставныхъ эпизодовъ, расширявшихъ размѣры трагедіи.

Что касается *комедіи*, то по существу своему она является воспроизведеніемъ только такого порочнаго и дурного, которое возбуждаетъ смѣхъ, а не отвращеніе; смѣшнымъ же можетъ быть ошибка или безобразіе, не причиняющія никому большого вреда. (Поэтика, V). Показавши такимъ образомъ происхожденіе трагедіи и комедіи и постепенный ходъ развитія трагедіи въ исторіи, Аристотель обращается затѣмъ къ разсмотрѣнію *самаго существа и основныхъ задачъ трагедіи.*—На эту часть я обращаю особенно ваше вниманіе въ виду того, что (какъ увидимъ далѣе, вопросъ о пониманіи сущности трагедіи и задачъ ея Аристотелемъ возбуждалъ въ теченіе цѣлыхъ столѣтій разнорѣчивыя толкованія и ожесточенные споры.

По своей сущности, говоритъ онъ, (Поэтика гл. VI) *трагедія есть воспроизведеніе какого-либо единаго событія и притомъ событія цѣльнаго, важнаго, полнаго и достаточно продолжительнаго.—Она есть воспроизведеніе всего этого въ словѣ, проникнутомъ элементами изящнаго, выступающими ясно во всѣхъ частяхъ; свѣрхъ того самое воспроизведеніе событія ведется не въ разсказѣ, а въ дѣйствіи; наконецъ, воспроизведеніе это имѣетъ свое послѣднею цѣлью при помощи возбужденія въ зрителяхъ страха и состраданія даровать имъ нравственное очищеніе этихъ и другихъ страстей.* Въ

виду этого трагедія должна и заключать въ себѣ всѣ части соотвѣтствующія указаннымъ требованіямъ: *элементомъ изящнаго* будетъ служить слово, имѣющее ритмъ, въ сопровожденіи *музыки и пѣнія*; дѣйствующія лица должны имѣть свои *опредѣленные нравы и извѣстный образъ мыслей*,—но все это они должны выражать не только словами, но и дѣйствіями, составляющими въ совокупности событіе, которое должно устрашить зрителя и возбудить въ его душѣ состраданіе и благодаря потрясенію его этими чувствами, дать ему *нравственное очищеніе*. Отсюда въ трагедіи получаютъ существованіе слѣдующія 6 главныхъ частей: *фабула трагедіи, нравы и мысли дѣйств. лицъ, слово (рѣчи дѣйствующихъ лицъ) зрѣлище (декораціи) и музыка*. Изъ всѣхъ этихъ частей главнѣйшая есть фабула, потому что *трагедія есть воспроизведеніе не просто отдѣльныхъ личностей съ ихъ характерами, но самыхъ событій, жизни, счастья и несчастья героевъ* и цѣль трагедіи состоитъ въ томъ, чтобы показать извѣстныя дѣйствія, а не какія либо нравственныя истины другими словами, цѣлью трагедіи служитъ воспроизведеніе событій, которыя въ своей совокупности и составляютъ фабулу. *Безъ сильнаго дѣйствія нѣтъ трагедіи*, тогда какъ безъ опредѣленныхъ нравовъ онъ можетъ существовать; поэтому и бѣднѣйшая нравами, но богатая происшествіями трагедія будетъ имѣть большій успѣхъ, чѣмъ трагедія, пересыпанная нравственными тирадами и мыслями, но безъ всякаго дѣйствія. Наибольшую прелесть изъ всѣхъ элементовъ имѣетъ *музыка;* наконецъ *сценическая постановка* также имѣетъ значительное вліяніе на зрителя, но она есть уже дѣло не творца трагедіи, а того, кто ее поставляетъ на сценѣ.

Составъ происшествій, входящихъ въ трагедію, долженъ быть таковъ, чтобы въ результатѣ трагедія была *воспроизведеніемъ дѣйствія цѣльнаго, полнаго и имѣющаго достаточную продолжительность*. Будетъ же оно таковымъ тогда, если имѣетъ *естественное начало, средину и конецъ въ своемъ развитіи;* въ виду этого фабула не должна начинаться и оканчиваться, гдѣ угодно; но во всемъ должна согласоваться съ нашими выводами, сдѣланными по законамъ существованія. Для

полученія изящнаго недостаточно имѣть всѣ свои части въ соподчиненіи, а нужна еще неслучайная продолжительность или величина. Ибо прекраснымъ вобще не можетъ быть существо слишкомъ малое, такъ какъ оно было бы неяснымъ для нашихъ чувствъ, какъ воспринятое въ едва замѣтное время; но прекрасное не можетъ быть и слишкомъ большимъ, потому что нашъ взоръ не могъ бы обнять его въ цѣлости, а лишь по частямъ. Вообще, какъ предметы должны быть такой величины, какая необходима для легчайшаго воспріятія нашими глазами, такъ и фабула трагедіи должна быть настолько длинна, чтобы ее было легко удержать въ памяти. *Многіе изъ составителей трагедіи ограничиваютъ совершающееся дѣйствіе однѣми сутками; однако размѣры трагедіи должны болѣе всего обусловливаться не такимъ произвольнымъ срокомъ, а самою сущностью сюжета: этотъ размѣръ будетъ достаточенъ, когда въ его предѣлахъ помѣщается столько необходимыхъ и правоподобныхъ фактовъ, сколько ихъ нужно для уясненія того, какимъ образомъ человѣкъ могъ изъ счастливаго положенія ниспасть до крайняго несчастья*, или же наоборотъ изъ ничтожества поднятся на высоту величія (Поэтика, гл. VII).

Задача поэта, пишущаго трагедію, разъясняетъ далѣе Аристотель (Поэтика, гл. XI), состоитъ въ томъ, чтобы *говорить не столько о дѣйствительно случившемся со всѣми его подробностями, сколько о томъ что могло бы случиться при извѣстныхъ обстоятельствахъ съ извѣстными лицами.* Здѣсь Аристотель тонко проводитъ *различіе между историкомъ и поэтомъ.* Историкъ и поэтъ различаются между собою не тѣмъ, что одинъ пишетъ прозой, а другой стихами; нѣтъ, различіе важнѣе и глубже: историкъ повѣствуетъ о дѣйствительно случившемся и при томъ какъ разъ именно такъ, какъ оно произошло на самомъ дѣлѣ; а поэтъ говоритъ о возможномъ. Отсюда *поэзія оказывается болѣе глубокою, чѣмъ исторія, потому что поэзія имѣетъ дѣло съ общимъ а исторія—съ отдѣльнымъ, частнымъ*: въ поэзіи возникаетъ общее, потому что поэтъ заставляетъ лицо извѣстнаго характера говорить и дѣйствовать соотвѣтственно этому характеру, не отступая ни въ чемъ отъ вѣроятнаго и необхо-

димаго для него; если же поэтъ и даетъ такому характеру имя конкретнаго лица, то все-таки имѣетъ въ виду одно лишь общее, типическое. Въ исторіи, напротивъ всегда является частное, потому что говоря объ извѣстной личности, авторъ (историкъ) передаетъ только то, что дѣйствительно случилось съ этимъ лицомъ, даже случайное, несущественное. Тѣмъ не менѣе *въ трагедіи чаще всего придерживаются историческихъ именъ, для того чтобы придать больше вѣроятія событіямъ изъ жизни*, такъ какъ то, что занесено въ исторію, случилось и, слѣдовательно, возможно. Но и придерживаясь историческихъ именъ и даже вообще исторіи, авторъ хорошей трагедіи долженъ быть названъ поэтомъ (творцомъ) за изобрѣтеніе самой фабулы, которую онъ создаетъ, выбирая изъ дѣйствительно случившагося только то, что согласно съ законами вѣроятнаго и необходимаго. Вотъ почему худшія изъ трагедій суть тѣ, въ которыхъ фабулы—эпизодическія, т. е. такія, гдѣ событія смѣняются какъ бы чисто случайно, а не по требованіямъ законовъ вѣроятнаго и необходимаго. Онѣ хуже всѣхъ потому, что черезъ такую случайную смѣну нарушается естественный ходъ событій, а между тѣмъ *естественность и строгая послѣдовательность событій нужна для всякой трагедіи*, какъ имѣющей конечною цѣлью своей—породить страхъ и состраданіе, которые возможны только при правдоподобномъ или неоходимомъ теченіи событій и не имѣютъ силы при случайностяхъ.

Фабулы, избираемыя для трагедій говорилъ далѣе Аристотель (глава X) бываютъ *простыя и сложныя*, какъ и человѣческія дѣянія: *простыя* суть тѣ, которыя представляютъ дѣяніе, совершающееся безъ перерыва и не имѣющее въ своемъ рвзвитіи *ни перипетіи, ни узнанія*; *сложныя* же заключать въ себѣ и *узнаніе, и перипетію* отдѣльно или вмѣстѣ, причемъ узнаніе и перипетія должны вытекать изъ самой фабулы путемъ необходимости и вѣроятія. *Что же такое представляетъ собою эта перипетія и узнанія?..—Перипетія возникаетъ, когда событія внезапно принимаютъ теченіе, противоположное предыдущему*, и этотъ переворотъ долженъ возникнуть правдоподобно или по необходимости,

какъ напр. въ Эдипѣ. *Узнаніе есть переходъ отъ невѣдѣнія окружающихъ обстоятельствъ къ ихъ полному уразумѣнію.* Чаще всего узнаніе, порождая любовь или ненависть, производятъ собою въ то же время и перипетію, вмѣстѣ съ которою оно является причиною страха и состраданія. Кромѣ узнанія и перипетіи для возбужденія трагическаго служатъ еще страданія дѣйствующаго лица, нерѣдко кончающіяся его погибелью.—(Поэтика, гл. XI).

Съ внѣшней стороны трагедія раздѣляется на прологъ, эпизодъ, экзодъ и хоральную часть, распадающуюся на пѣніе при шествіи хора и пѣніе на мѣстѣ. Прологомъ называемыя начало трагедіи до появленія хора; эпизодомъ—часть трагедіи между первымъ и вторымъ появленіемъ хора; экзодъ есть финалъ трагедіи, гдѣ хоръ уже не является; пѣніе при шествіи составляютъ первыя слова хора, а конецъ (безъ анапестовъ и хореевъ) поется уже на мѣстѣ; кромѣ того бываетъ въ традедіи коммосъ, т. е общее, надрывающее душу, пѣніе совмѣстно и хора, и актеровъ, но оно имѣетъ мѣсто не во всѣхъ трагедіяхъ. (Поэтика гл. XII).

При составленіи фабулы трагедіи поэты должны однѣхъ вещей избѣгать, а къ другимъ стремиться. Они не должны въ своихъ трагедіяхъ, замѣчаетъ Аристотель (глава XIII) низвергать добродѣтельныхъ людей въ бездну несчастья, потому что это возбуждало бы не просто страхъ и состраданіе, а возмущеніе несправедливостью судьбы и уныніе. Они не должны и наоборотъ порокъ поднимать на верхъ счастья, такъ какъ это совсѣмъ было бы противно духу трагедіи и не возбуждало бы ни страха, ни состраданія, а только досаду и негодованіе. Наконецъ, не слѣдуетъ и злодѣя или въ высшей степени порочнаго человѣка представлять повергнутымъ изъ счастья въ несчастье, потому что онъ несъ бы только заслуженную кару, не возбуждая нашего состраданія... *Должно выбирать для трагедіи только среднее, а именно, нужно изображать такихъ героевъ, которые, не отличаясь высочайшею добродѣтелью, дѣлались бы несчастными не вслѣдствіе своей злости или порочности, а просто вслѣдствіе какой-нибудь роковой ошибки, будучи раньше въ общемъ почетѣ и въ ласкахъ у судьбы.* Такимъ былъ

напр., Эдипъ, у котораго переходъ отъ счастья къ несчастью былъ результатомъ только большой ошибки. *Въ трагедіяхъ наилучшее дѣйствіе для зрителей имѣетъ переходъ въ судьбѣ героевъ отъ счастья къ несчастью, а не обратный*, гдѣ герой поднимается изъ несчастнаго положенія къ счастливому, или такая двойная развязка, гдѣ добродѣтель награждается, а порокъ наказывается. У Эврипида тѣмъ-то трагедіи и эффектны по преимуществу, что развязка въ нихъ весьма печальна, несчастна. Кромѣ вышеуказаннаго при составленіи фабулы нужно всегда имѣть въ виду, чтобы страшное и трогательное были произведены не одними внѣшними театральными эффектами, но вытекали бы изъ самой сущности пьесы; т. е. фабула должна быть составлена такъ, чтобы уже при одномъ ея чтеніи даже безъ игры актеровъ она возбуждала страхъ и состраданіе, которые вытекали бы изъ своего источника. *Какое же стеченіе обстоятельствъ дѣлаетъ поступокъ страшнымъ и какое возбуждаетъ къ нему* состраданіе? Аристотель (въ XIV главѣ). Дѣлаетъ рядъ вѣрныхъ наблюденій по этому вопросу. Если врагъ убиваетъ врага, то самъ преступникъ не заслуживаетъ нашего состраданія, а только его жертва; почти то же самое бываетъ, если дѣйствующія лица чужды по духу и тѣлу другъ къ другу; напротивъ, если убиваютъ или вообще совершаютъ другъ противъ друга преступленіе лица, связанныя между собою узами родства или любви; тогда такое преступленіе производитъ потрясающее впечатлѣніе и возбуждаетъ страхъ и состраданіе не только къ жертвѣ преступленія, но и къ самому преступнику. Этого-то и должно искать для трагедіи и такія именно преступленія мы видимъ въ трагедіяхъ: Эдипъ, Медея и др.

Что касается *условій*, при которыхъ можетъ быть совершенно преступленіе, то ихъ можно раздѣлить на два разряда: въ однихъ случаяхъ оно совершается *при полномъ знаніи обстоятельства*, такъ напр., Медея сознательно убиваетъ своихъ дѣтей изъ ревности и мести къ Язону, бросившему ее; въ другихъ случаяхъ преступленіе совершается *по невѣдѣнію* и уже впослѣдствіи раскрывается его преступное значеніе, какъ напр., въ Эдипѣ. Бываютъ, наконецъ

случаи, когда кто нибудь по незнанію готовится совершить преступленіе, но передъ совершеніемъ вдругъ узнаетъ свою жертву, напр. въ Ифигеніи... Лучшій изъ всѣхъ способовъ по своему потрясающему дѣйствію на зрителя оказывается тотъ, гдѣ преступленіе дѣлается по незнанію, и только впослѣдствіи неожиданно раскрывается для самаго преступника и окружающихъ его. Поэты, узнавши по опыту эти способы разработки фабулъ, употребляютъ ихъ наиболѣе часто и съ наибольшимъ успѣхомъ.

Въ изображеніи характеровъ, говоритъ Аристотель (глава XV) должно искать всегда необходимаго или правдоподобнаго; кромѣ того характеры должны быть выдержаны послѣдовательно и безъ противорѣчія и должны быть благородны... Развязка пьесы должна вытекать изъ самой пьесы, а не являться результатомъ неожиданнаго вмѣшательства какого-либо высшаго существа, помощью котораго можно пользоваться только для разъясненія событій предшествовавшихъ пьесѣ или долженствующихъ наступить въ будущемъ. Въ ходѣ пьесы, вообще не должно быть ничего, что противорѣчило бы здравому смыслу. Наконецъ, такъ какъ трагедія есть воспроизведеніе людей сильнѣйшихъ, чѣмъ обыкновенные смертные, то и воспроизводимые въ ней характеры должны быть выражены наиболѣе яркіе, какъ наиболѣе типичныя выраженія такихъ или иныхъ своеобразныхъ особенностей для того, чтобы такимъ путемъ тѣмъ легче было понять изображаемые въ трагедіи характерные типы.

Всякій поэтъ, пишущій трагедіи или комедіи долженъ, при составленіи фабулы и обработкѣ языка, *какъ можно чаще становиться на мѣсто зрителя:* черезъ это поэтъ, какъ бы присутствуя самъ при представленіи его трагедіи, легко можетъ видѣть и ея достоинства, и недостатки, имѣя возможность избавить пьесу отъ этихъ послѣднихъ. Кромѣ того *поэтъ долженъ переноситься мыслью и чувствомъ и въ положенія дѣйствующихъ лицъ для того, чтобы сообщить имъ большую силу и искренность,* потому что природа устроила насъ такимъ образомъ, что мы съ своимъ сочувствіемъ становимся на сторону только человѣка, говорящаго

со страстью и дѣйствующаго по убѣжденію. Вотъ почему поэзія есть по преимуществу сфера генія, способнаго къ творчеству, или энтузіаста, способнаго къ экзальтаціи *). (Поэтика глава XVII).

Эпическая поэзія.

Покончивши съ трагедіей, Аристотель переходитъ затѣмъ къ расмотрѣнію произведеній *поэзіи эпической*. Эпическая поэзія, говоритъ онъ (Поэтика гл. XXIII—XXIV) подобно трагедіи должна имѣть *фабулу, полную жизни и движенія*; она должна сверхъ того концентрироваться около *единаго дѣйствія* и притомъ дѣйствія *цѣльнаго и законченнаго*, которое имѣло бы свое естественное начало, средину и конецъ, сообщая читателю такою цѣльностью особенное удовольствіе, которое доставляется знакомствомъ вообще со всякою жизнью, всецѣло направленною на осуществленіе единой цѣли. *Эпосъ не долженъ быть похожимъ на исторію*, которая перечисляетъ самыя различныя событія, случившіяся съ однимъ или нѣсколькими лицами и не стоящія между собою въ тѣсной внутренней связи; но онъ долженъ раскрывать какое либо *единое дѣйствіе*, хотя бы въ немъ и участвовали многіе. Гомеръ въ своихъ великихъ произведеніяхъ, Иліадѣ и Одиссеѣ, поступилъ именно такъ, какъ и слѣдовало поступить истинному поэту: въ его планъ не входило представить всю Троянскую войну, хотя она имѣла и начало, и конецъ, и середину, потому-что такое ея описаніе было бы необозримо; но онъ выбралъ изъ нея для первой, какъ и для второй своей поэмы, единое дѣйствіе (гнѣвъ Ахиллеса для Иліады, и возвращеніе Одиссея для Одиссеи), съ его подробностями и описалъ его внося въ свои поэмы разнообразіе различными эпизодами. *Виды эпоса таковы же, какъ и трагедіи*: онъ бываетъ

*) Мы опускаемъ здѣсь дальнѣйшія главы XVIII—XXII, трактующія *о словесномъ выраженіи въ области мыслей* ибо, какъ замѣчаетъ самъ Аристотель, это относится не къ эстетикѣ, а *къ риторикѣ*.

и *простымъ* (безъ узнаній и перипетій), и *съ трагическими конфликтами*; бываетъ и *нравоописательнымъ, и патетическимъ*: напр. Иліада—поэма простая и патетическая; Одиссея—поэма нравоописательная и съ трагическими конфликтами. *Составныя части эпоса тѣ же, что и въ трагедіи; нѣтъ только сценировки и хоровъ*; кромѣ того подобно трагедіи большей части эпическихъ произведеній нужны *перипетіи и узнанія*, а также *страданія героевъ*; а по внѣшности,—по языку, эпосъ долженъ подобно трагедіи отличаться также *изящной отдѣлкой*. Таково его сходство съ трагедіей. *Отличается же эпосъ отъ трагедіи по своему объему и по стихотворному метру;* а именно: эпосъ отличается чрезвычайной растяжимостью, ибо, если въ трагедіи нельзя представлять одновременно совершающимися нѣсколько разнородныхъ событій во всей полнотѣ, а только тѣ части ихъ, которыя принимаетъ сцена и которыя выполняются игрою актеровъ,—то *эпосъ, какъ разсказъ о событіяхъ*, напротивъ *можетъ представить намъ сразу множество событій, совершающихся одновременно въ различныхъ мѣстахъ* [1]). Что касается метра, то *въ эпосѣ употребляется исключительно метръ героическій (гекзаметръ)*, отличающійся передъ всѣми другими своею величественностью и полнотою, и способный вбирать въ себя слова и выраженія наиболѣе изысканныя, сообщающія языку особенное изящество.—Въ эпосѣ поэтъ долженъ меньше всего говорить о самомъ себѣ; такъ именно и дѣлаетъ Гомеръ, хотя многіе другіе поэты чаще говорятъ о себѣ, чѣмъ о событіяхъ. Далѣе, какъ трагедія не можетъ обходиться безъ удивительнаго, такъ и эпосъ; причемъ *въ эпосѣ это удивительное можно доводить до высшаго предѣла*, такъ какъ мы не видимъ дѣйствующихъ лицъ, а только представляемъ ихъ себѣ въ фантазіи. Нужно же это удивительное потому, что оно доставляетъ намъ *удовольствіе*. Впрочемъ при выборѣ изображаемыхъ событій даже не случившееся, но правдоподоб-

---

[1]) Кромѣ того каждый изъ позднѣйшихъ рапсодовъ имѣетъ возможность прибавить отъ себя новыя сцены не уничтожая цѣльности поэмы.

ное, нужно предпочитать даже случившемуся, но не правдоподобному; а все нелогичное не должно вовсе имѣть мѣста въ эпосѣ, какъ и въ трагедіи, за исключеніемъ тѣхъ рѣдкихъ случаевъ, когда пьеса отъ какого-либо парадоксальнаго допущенія на самомъ дѣлѣ только выигрываетъ въ смыслѣ.

Критика по отношенію ко всѣмъ вообще произведеніямъ поэзіи возбуждаетъ нѣсколько вопросовъ. Во первыхъ, по отношенію къ *содержанію*. Всякій поэтъ, какъ и художникъ, можетъ воспроизводить, какъ было указано раньше, только одно изъ слѣдующихъ трехъ: *или реальную жизнь, или религіозныя вѣрованія съ мивами и народными повѣрьями, или, наконецъ, идеалы, облекая ихъ въ соотвѣтствующія изящныя формы.* Поэтому, если критики будутъ ставить поэту въ упрекъ, что онъ, напримѣръ, изображаетъ идеальные характеры, онъ можетъ сказать вмѣстѣ съ Софокломъ, что онъ рисуетъ героевъ такими, какими они должны быть; если наоборотъ будутъ упрекать его за отсутствіе всякой идеализаціи въ изображеніи, то поэтъ можетъ сказать, что онъ подобно Эврипиду рисуетъ людей такими, каковы они суть въ дѣйствительности; наконецъ, если поэта критикуютъ за то, что онъ не далъ въ своемъ изображеніи ни реальной, ни идеальной жизни, передавая только изукрашенныя народныя преданія, то онъ можетъ оправдываться желаніемъ—остаться вѣрнымъ миѳологіи. Во вторыхъ—*ошибки дѣйствительныя*, за которыя критика можетъ упрекать поэтовъ, бываютъ двухъ родовъ: однѣ—будутъ ошибки самого поэта, возникающія благодаря его собственному незнанію того, что онъ берется изобразить въ своемъ произведеніи, другія—суть ошибки наносныя и случайныя, имѣющія мѣсто тогда, когда художникъ или поэтъ дѣлаетъ ошибку, повторяя только мнѣніе какой-либо другой науки (напр., медицины и т. д.). Ошибки могутъ быть извинительны, если онѣ вводятся умышленно, чтобы достигнуть какой либо опредѣленной цѣли въ произведеніи искусства. Въ третьихъ, для оцѣнки *нравственнаго значенія извѣстнаго поступка или выраженія* критика должна обращать вниманіе не только на самый поступокъ или выраженіе, но и на

тотъ объектъ, на который они направлены, а также причину и особенно цѣль ихъ, такъ какъ иногда дурной поступокъ, если онъ направленъ къ достиженію большой нравственной пользы, перестаетъ быть дурнымъ. Но критика должна будетъ поставить въ вину поэту, если онъ станетъ выводить на сцену безнравственное, не мотивируя его такою высокою цѣлью. Наконецъ, относительно *невозможнаго и противорѣчиваго* критика должна имѣть въ виду слѣдующее: то невозможное, которое на видъ будетъ правдоподобно и убѣдить въ томъ, въ чемъ желаетъ убѣдить поэтъ, нужно считать болѣе желательнымъ въ произведеніи, чѣмъ возможное, но неправдоподобное. Что касается противорѣчиваго, то оцѣнивать его и узнавать можно простымъ здравымъ смысломъ, который всегда осуждаетъ противорѣчивое и нелогичное, если только оно не имѣло въ виду достиженія желаемаго поэтомъ эффекта.

Послѣднимъ вопросомъ, который рѣшаетъ Аристотель въ своей „Поэтикѣ", является вопросъ о томъ, *какому виду поэзіи должно отдать предпочтеніе: эпосу или драмѣ?*— Защитники эпоса, говоритъ Аристотель,—разсуждаютъ такимъ образомъ: такъ какъ образованная публика отдаетъ предпочтеніе исполненію изящному, безъ преувеличенія и грубости, то понятно, что искусство, воспроизводящее,— какъ драма,—все видимое до осязательности, можетъ показаться подавленнымъ подъ тяжестью своей ноши и не понравиться наиболѣе развитому вкусу, тѣмъ болѣе, что актеры часто многое прибавляютъ отъ себя, и притомъ прибавляютъ чаще всего неудачно, нерѣдко даже фиглярничаютъ, какъ балаганные плясуны; поэтому драма, говорятъ они, вообще предназначена для черни, тогда какъ эпосъ, нуждающійся въ мимикѣ,—для образованной публики. Можно однако этимъ защитникамъ—эпоса замѣчаетъ Аристотель (Поэтика, гл. XXIV).—возразить слѣдующее. Во 1-хъ, критика ихъ направлена не противъ поэтическаго творчества, а противъ игры актеровъ; но вѣдь не умѣлая излишняя жестикуляція можетъ быть и у рапсода, передающаго слушателямъ эпическія произведенія, и наоборотъ не быть у хорошаго актера. Во 2-хъ, хорошая трагедія производитъ на читателя свое дѣйствіе

даже безъ игры актеровъ при одномъ ея чтеніи. Кромѣ того трагедія имѣетъ передъ эпосомъ и другія преимущества: она имѣетъ сверхъ того, что имѣетъ эпосъ, еще музыку и сценическую постановку, которыхъ нѣтъ въ эпосѣ и которыя доставляютъ зрителямъ высшее наслажденіе. Въ ней существуютъ сверхъ того еще узнанія и трагическія потрясающія перипетіи, которыя придаютъ ей особенную живость, будучи сосредоточены на короткомъ пространствѣ и времени. Ибо эпическія произведенія, даже лучшія, не представляютъ никогда такого тѣснаго единства, какъ трагедія; они не такъ сосредоточены около одного центра, какъ трагедія, и потому не могутъ произвести такого сильнаго убѣждающаго и очищающаго дѣйствія на человѣка, какое производитъ трагедія. Вотъ почему *предпочтеніе по всей справедливости, заключаетъ Аристотель, нужно отдать трагедіи, а не эпосу.*

Таково содержаніе этого драгоцѣннаго трактата Аристотеля, важнѣйшаго изъ всѣхъ дошедшихъ до насъ трактатовъ классической древности, относящихся къ теоріи искусства вообще и теоріи поэзіи по преимуществу.

* * *

Историческія судьбы „Поэтики“ Аристотеля.— Оцѣнка „Поэтики“ Аристотеля въ отношеніи метода изслѣдованія и по содержанію.—Разсмотрѣніе важнѣйшихъ частныхъ вопросовъ, затронутыхъ въ „Поэтикѣ“: о трагическомъ очищеніи, о трехъ единствахъ и др..

Поэтика Аристотеля имѣетъ за собою долгое и блестящее существованіе втеченіе больше двухъ тысячъ лѣтъ. *Исторія этого существованія была сплошною исторіей ея необыкновенныхъ успѣховъ*, ея духовнаго могущества, захватывавшаго постепенно все болѣе и болѣе широкій кругъ народовъ. Одинъ народъ за другимъ, въ лицѣ своихъ лучшихъ представителей, добровольно подчинялся его воззрѣніямъ на поэзію и художественное творчество и старался усвоить себѣ ясныя, твердыя правила, данныя великимъ

философомъ, чтобы тамъ, гдѣ возможно, перенести эти правила въ сферу практической дѣятельности, въ область реальнаго поэтическаго творчества. Теоретическое изученіе ея, начавшись съ самаго момента появленія, идетъ впослѣдствіи втеченіе цѣлаго ряда вѣковъ вплоть до настоящаго времени.

Уже Горацій въ своемъ извѣстномъ произведеніи: de arte poëtica „какъ будетъ показано ниже, въ главѣ о Горація, облекаетъ важнѣйшія положенія Аристотелевой „Поэтики" въ прекрасную стихотворную форму, и это блестящее у него возложеніе глубокихъ мыслей великаго философа особенно много содѣйствовало, широкому распространенію ихъ въ римскомъ обществѣ, а затѣмъ въ средневѣковой христіанской Европѣ. Въ V столѣтіи „Поэтика" Аристотеля была уже переведена на сирійскій языкъ, потому что въ эту эпоху, именно, сирійцы были представителями высшей образованности. Вскорѣ затѣмъ появились ея переводы на персидскій языкъ и арабскій; трактатъ комментировался ученѣйшими арабскими и другими мыслителями, а въ самыхъ идеяхъ, высказанныхъ въ Аристотелевой „Поэтикѣ" усмотрѣно было такое полное и существенное соотвѣтствіе съ дѣйствительнымъ характеромъ и положеніемъ арабской поэзіи, что въ нѣкоторыхъ ея изданіяхъ сочли возможнымъ, составивши теорію его по существу неизмѣнной во всей ея цѣлости, замѣнить большую часть примѣровъ, заимствованныхъ Аристотелемъ изъ поэзіи греческой другими примѣрами изъ литературы арабской, видя въ этой послѣдней воплощеніи тѣхъ же идей, тѣхъ же практическихъ положеній, какія Аристотелю давало изученіе созданій греческаго генія. Съ тѣхъ поръ проходятъ вѣка и *„Поэтика" Аристотеля, переведенная почти на всѣ новые языки культурныхъ народовъ, пріобрѣтаетъ у всѣхъ право несомнѣннаго гражданства, а ея правила становятся какъ бы кодексомъ эстетическихъ законовъ для всѣхъ, кто занимался изученіемъ теоріи поэзіи.*

Гдѣ же причина такого постояннаго блестящаго и прочнаго успѣха этого произведенія, пережившаго болѣе двадцати столѣтій, невредимо прошедшаго глубокую бездну

средневѣковаго невѣжества, и вмѣсто забвенія, создавшаго себѣ такую громкую славу и такое громадное число послѣдователей? Если многочисленныя, блестящія по изложенію и, казалось, глубокія по содержанію эстетическія системы другихъ философовъ древняго и новаго міра не рѣдко рушились уже въ ближайшее время послѣ своего появленія, сохраняя значеніе лишь въ немногихъ своихъ положеніяхъ,—*почему простая, необработанная по формѣ „Поэтика" Аристотеля, представляющая собою скорѣе конспектъ, чѣмъ связную и полную систему, умѣла побѣдить въ борьбѣ съ вѣками и постоянно мѣнявшимися человѣческими мнѣніями и такъ всецѣло, такъ полно войти даже въ лучшія эстетическія теоріи новаго времени?..* Потому, отвѣтимъ мы, что *отысканъ былъ тотъ правильный путь, по которому должно направляться всякое эстетическое изслѣдованіе;* потому, что найдена была та настоящая исходная точка, съ которой должны смотрѣть на предметъ всѣ, кто желаетъ достигнуть устойчивыхъ, положительныхъ результатовъ изслѣдованія. *И этотъ путь, по которому впервые совершенно сознательно шелъ Аристотель, есть путь индуктивнаго опытнаго изслѣдованія.*—Чтобы сдѣлать какой либо опредѣленный *выводъ*, который могъ бы найти себѣ мѣсто въ его эстетической теоріи, *Аристотель внимательно изучаетъ уже существующія въ дѣйствительности произведенія поэзіи греческаго народа,*—признаваемыя лучшими знатоками того времени за прекраснѣйшія по формѣ и содержанію. Онъ читаетъ самъ и смотритъ въ игрѣ лучшихъ актеровъ на сценѣ геніальныя произведенія греческой драмы; внимательно *наблюдаетъ ихъ дѣйствіе на себя самомъ и другихъ*, и затѣмъ уже, только послѣ тщательныхъ и долгихъ наблюденій,—*изучивши все, что было создано лучшаго къ тому времени въ области поэзіи, рѣшается, наконецъ, дѣлать выводы о сущности ея, о задачахъ и процессахъ поэтическаго творчества*, и т. д. Дальше того, что даетъ ему изученіе самой художественной практики своего и прошедшаго времени, онъ не идетъ:—оставаясь всегда въ тѣсныхъ границахъ наблюденія и строгаго опыта онъ никогда не уходитъ на шаткую почву различныхъ гадательныхъ соображеній.

Въ этомъ—разгадка его величія; въ этомъ—причина неувядаемаго значенія его эстетической теоріи... *Каковы же были принципіальныя основы Аристотелевой эстетики? Каково было вмѣсто съ этимъ ея значеніе для своего времени?..* Въ сравненіи съ воззрѣніями Платона *въ ученіи Аристотеля мы видимъ явный прогрессъ.* Расходясь со своимъ великимъ учителемъ въ самомъ существенномъ, Аристотель прежде всего рѣшительно отвергаетъ то внѣ-мірное бытіе божественныхъ вѣчныхъ идей, которое Платонъ полагаетъ въ основу всего существующаго въ природѣ, Аристотель переноситъ ихъ внутрь самыхъ вещей, и эти идеи становятся у него какъ бы совокупностью сушественныхъ и прирожденныхъ свойствъ предмета. Съ этимъ вмѣстѣ у Аристотеля вводится и новое, чисто эмпирическое начало изслѣдованія, потому что, *если идеи находятся внутри самихъ вещей, составляя пребывающую въ нихъ сущность, то для познанія ихъ необходимо и изучать эти самыя вещи при помощи непосредственныхъ наблюденій и опыта,* а не ждать случайнаго момента вдохновеннаго созерцанія ихъ.—Дальнѣйшее существенное различіе между Платономъ и Аристотелемъ находится въ тѣсной связи съ этимъ различіемъ въ самыхъ основахъ и становится особенно яснымъ въ воззрѣніи на самыя *причины художественнаго творчества и задачи его.* Въ системѣ Платона, какъ было показано вамъ въ свое время объясненіе самыхъ *причинъ художественнаго творчества* было найдено чисто *метафизическое*: сама по себѣ формообразующая сила идей являетъ будто бы художнику въ его вдохновенномъ созерцаніи міра идей уже готовые ясные образы, высокіе художественные идеалы. Мысль Платона о томъ, что *искусство обязано своимъ происхожденіемъ подражанію человѣка окружающей природѣ,* мысль, заимствованная Платономъ у своего учителя, Сократа, эта мысль, высказанная философомъ въ его „Государствѣ", не стоитъ какъ мы видѣли, ни въ какой связи со всей его метафизической системой. Аристотель воспользовался ею наилучшимъ образомъ и, положивши ее въ основу своей эстетической теоріи, сумѣлъ сдѣлать изъ нея, при помощи примѣненнаго имъ метода, цѣлый рядъ въ высшей степени цѣнныхъ и

интересныхъ выводовъ. Отыскивая общія причины художественной творческой дѣятельности, онъ умышленно избѣгаетъ чистаго умозрѣнія, *обращаясь непосредственно къ помощи наблюденій и опыта*, и это приводитъ его къ тѣмъ положительнымъ выводамъ, поражающимъ насъ глубиною и тонкостью своего анализа, которые мы видѣли въ его „Поэтикѣ".—Съ самыхъ первыхъ лѣтъ своей жизни, (показывали ему эти наблюденія), —человѣкъ старается подражать всему, что онъ слышитъ и видитъ,—сначала дѣйствіямъ и звукамъ, потомъ предметамъ, причемъ пытается вторично воспроизвести наиболѣе интересное изъ всего, что на его глазахъ совершалось въ средѣ, его окружающей; человѣкъ стало быть, по существу своему оказывается животнымъ, любящимъ подражаніе и всегда стремящимся къ нему. Отсюда прямо слѣдовало, что и причины, порождающія творчество художника, должны на самомъ дѣлѣ быть *причинами вполнѣ естественными*: не созерцаніе идей, о которыхъ говорятъ метафизики, но *природная склонность человѣка къ подражанію*,—склонность несомнѣнная и доказываемая ежедневнымъ опытомъ,—*заставляетъ человѣка творить, являясь внутренней побуждающей къ этому силой*...

И подчиняясь этой потребности, художникъ чаще всего *подражаетъ отдѣльнымъ предметамъ и лицамъ или простѣйшимъ дѣйствіямъ*, возсоздавая ихъ въ своихъ произведеніяхъ (такъ рождаются различные виды реалистическаго искусства, смотря по тому, какимъ способомъ и въ какихъ матеріалахъ мы подражаемъ: въ словѣ, дѣйствіяхъ, вещественномъ матеріалѣ и т. д.), а затѣмъ *научается подражательно воспроизводить и болѣе общее*. Лучшимъ изъ всѣхъ видовъ творчества, конечно, является тотъ, гдѣ художникъ подражаетъ отнюдь не всему, что случайно возникаетъ въ томъ или другомъ индивидуумѣ, но лишь видовому или родовому, типичному, именно тому, что характерно для многихъ подобныхъ предметовъ или дѣйствій и что встрѣчается часто. Вотъ почему, говоря о содержаніи, которое должно быть избираемо для лучшихъ произведеній поэзіи, Аристотель настойчиво требуетъ, чтобы всѣ изображаемыя въ нихъ событія непремѣнно имѣли характеръ *правдоподобія*,

достигая его подражаніемъ именно типичнымъ лицамъ со столь-же типичными дѣйствіями, чтобы часто встрѣчая ихъ въ жизни, никто не усумнился въ самой возможности существованія ихъ.

Такое-же различіе во взглядахъ двухъ философовъ, какое только что мы видѣли по отношенію къ указаннымъ выше вопросамъ, имѣло мѣсто и въ дальнѣйшемъ истолкованіи *конечныхъ цѣлей творчества въ связи съ его источникомъ. Для чего создаются и должны создаваться всѣ эти многочисленныя произведенія искусствъ*, о постоянномъ пополненіи которыхъ такъ заботится человѣчество?,.—Цѣль этихъ произведеній искусства, говорилъ намъ раньше Платонъ,—заключается въ болѣе или менѣе совершенномъ раскрытіи въ нихъ того существа вѣчныхъ идей, которое доставляется человѣку созерцаніемъ вѣчныхъ идей въ моменты творческаго одушевленія у художниковъ, отчего такія созданія искусства и дѣлаются болѣе близкими по своему выраженію къ самымъ идеямъ, чѣмъ даже произведенія самой природы. Таково объясненіе великаго метафизика, въ которомъ конечная цѣль всякая творчества,—эстетическое наслажденіе,—замѣняется чѣмъ то абстрактнымъ, надуманнымъ, мало доступнымъ для пониманія обыкновенныхъ людей, не стоящихъ близко къ метафизической философіи.

Аристотель смотрѣлъ на дѣло иначе. Художественныя произведенія,—думаетъ онъ,—возбуждаютъ въ человѣкѣ прежде всего естественное чувство искренняго *удовольствія*, но удовольствіе это не абстрактное, а чисто эмоціонное, возникающее само собою всякій разъ, когда удовлетворяется у человѣка какая либо склонность, вложенная въ него самой природой.—Въ данномъ же случаѣ удовлетворяется естественная прирожденная наклонность человѣка—съ одной стороны, у художника — склонность возсоздавать путемъ подражанія все видѣнное имъ и слышанное; съ другой стороны у зрителя—учиться,—познавать сущность вещей по ихъ существеннымъ признакамъ. Ибо художественныя произведенія указываютъ именно эти признаки и мы, зрители и слушатели, радуемся, когда видимъ подражательное воспроизведеніе ихъ въ искусствѣ. (Поэтика, гл. VI). Кромѣ того,

въ задачи художественной творческой дѣятельности входитъ, по мнѣнію Аристотеля, и *доставленіе пользы*, и цѣль эта несомнѣнно достигается искусствомъ, потому что всякій разъ, когда человѣкъ по произведеніямъ искусства узнаетъ новыя вещи, ихъ роды и виды, онъ получаетъ при этомъ не только удовольствіе, которое порождается удовлетвореніемъ его жажды познанія, но и непосредственную для себя пользу, потому что запасъ его свѣдѣній увеличивается всякій разъ новыми знаніями, доставляемыми ему искусствомъ. Таковы тѣ общія основанія эстетической теоріи Аристотеля, изъ которыхъ ясно для Васъ, какое значеніе имѣла она для древняго міра.

Мы обратимся теперь къ важнѣйшимъ изъ *частныхъ вопросовъ*, разрѣшенныхъ Аристотелемъ въ „Поэтикѣ", и прежде всего къ вопросу о тѣхъ *трехъ единствахъ: дѣйствія, мѣста и времени*, защиту которыхъ такъ часто ложно приписывали Аристотелю и которыя были положены въ основаніе, такъ называемой, *ложноклассической драмы*.

Въ своей теоріи поэзіи,—говорили проповѣдники драмы ложно-классическаго направленія, — Аристотель будто бы безусловно требовалъ, чтобы во-первыхъ вся трагедія была развитіемъ всегда единой какой-либо страсти, которая сообщаетъ *единство дѣйствію*; во-вторыхъ, самое дѣйствіе всей трагедіи должно было совершаться цѣликомъ непремѣнно *въ одномъ какомъ-либо мѣстѣ*, и въ третьихъ оно должно было совершаться обязательно *въ теченіи единыхъ сутокъ*. Таковы эти три единства, которыя ради священнаго уваженія къ авторитету Аристотеля примѣнялись во всей строгости къ произведеніямъ ложноклассической драмы и породили въ ней много нелѣпаго, напыщеннаго и уродливаго, и все это вслѣдствіе невѣрнаго пониманія разумныхъ требованій великаго философа

Посмотримъ, *что же именно говоритъ Аристотель въ дѣйствительности*...?—„Трагедія, —утверждаетъ онъ,—есть воспроизведеніе дѣйствія цѣльнаго, полнаго, имѣющаго достаточную продолжительность. Подобно тому, какъ во всѣхъ остальныхъ искусствахъ всякое произведеніе есть возсозданіе единаго сюжета, такъ точно и фабула трагедіи должна

быть воспроизведеніемъ единаго дѣйствія и притомъ еще цѣльнаго. Это значитъ, что всѣ его части, состоящія сами изъ отдѣльныхъ происшествій, должны быть между собою такъ прочно спаяны, что съ перемѣщеніемъ или уничтоженіемъ одной изъ нихъ разрывалось бы и самое цѣлое"... (Поэтика глава VIII). Такимъ, образомъ, Аристотоль дѣйствительно требуетъ для драмы *единства сюжета или дѣйствія* и ничего болѣе и, выставляя такое требованіе, какъ общее для всѣхъ драматическихъ произведеній, онъ держится на почвѣ фактовъ, ибо правило это выводитъ изъ разсмотрѣнія прекраснѣйшихъ произведеній греческой поэзіи. Во всѣхъ этихъ произведеніяхъ, и въ самомъ дѣлѣ, соблюдалось единство сюжета или дѣйствія, производившее впечатлѣніе цѣльности и неразрывности всѣхъ частей трагедіи; но это единство достигалось не выставленіемъ жизни какого-либо *одного героя трагедіи со всѣми ея случайностями*, и не изображеніемъ единой какой-либо страсти или порока, объединяющаго всѣ его дѣйствія, (какъ это дѣлали нерѣдко плохіе авторы и древняго, и новаго времени), но лишь *такимъ изображеніемъ жизни, гдѣ даже при существованіи нѣсколькихъ героевъ всѣ дѣйствія ихъ нерезрывно переплетены другъ съ другомъ, и гдѣ всѣ отдѣльныя происшествія спаяны между собою самою тѣсною внутреннею связью, вытекая одно изъ другого.* (см. VIII гл.). Затѣмъ относительно единства времени. „Соразмѣрять пьесу со временемъ, которое можетъ быть ей удѣлено на сценическихъ состязаніяхъ,—замѣчаетъ Аристотель, —не есть вовсе дѣло искусства: размѣръ каждой пьесы долженъ всегда вытекать изъ сущности самаго сюжета, и если рамки ея могутъ быть безъ вреда для ясности пониманія расширены, то такое расширеніе предѣловъ драмы во времени имѣетъ даже преимущество передъ короткими пьесами... Вообще же для времени правило здѣсь таково: *размѣры пьесы по времени будутъ достаточны, когда въ ея предѣлахъ можетъ помѣститься столько необходимыхъ и вѣроятныхъ событій, сколько ихъ нужно для выясненія того, какъ человѣкъ съ высоты счастья могъ низпасть до крайняго несчастья* или изъ бѣдствія подняться на высоту величія" (Поэтика VII гл.).—Итакъ устанавливая правило для промежутка вре-

мени, потребнаго для пьесы, авторъ „Поэтики“ не только не дѣлаетъ обязанностью поэта заключать его въ тѣсные предѣлы единаго дня, какъ это утверждали лжетолкователи великаго философа, но и расширяетъ этотъ періодъ до предѣловъ возможнаго, лишь бы только отъ этого не страдала ясность и точность пониманія пьесы. Только однажды и то мимоходомъ, говоря объ *обычныхъ пріемахъ* большинства драматурговъ его времени, онъ замѣчаетъ, что чаще всего въ своихъ произведеніяхъ они стараются представить тѣ событія, которыя могутъ совершиться въ теченіе сутокъ. Но указать на обычай, констатировать фактъ, имѣющій мѣсто въ дѣйствительности, отнюдь не значитъ—вмѣнять его въ обязательное для всѣхъ, безусловное правило. И Аристотель въ дѣйствительности далекъ отъ этого, тогда какъ въ произведеніяхъ лжеучениковъ его и мнимыхъ послѣдователей, въ произведеніяхъ ложноклассической драмы искусственное ограниченіе пьесы предѣлами однихъ сутокъ, при какой бы то ни было сложности дѣйствія, приводило къ тому безобразному, невозможному въ дѣйствительности накопленію фактовъ въ трагедіи, которое самою нелѣпостью получаемыхъ результатовъ яснѣе всего другого показывало, насколько фальшиво были поняты и примѣняемы здѣсь требованія самого Аристотеля... Наконецъ, относительно единства мѣста. Во всей своей „Поэтикѣ“ Аристотель въ дѣйствительности ни въ одномъ замѣчаніи не указываетъ намъ на необходимость соблюденія того единства мѣста, которое навязывали отъ его имени драматургамъ представители ложнаго классицизма; да и самое указаніе это было бы въ то время для поэтовъ современной ему Греціи совершенно излишнимъ: единство мѣста въ тогдашней трагедіи было явленіемъ естественнымъ, потому что всѣ ея дѣйствія тогда совершались постоянно въ присутствіи хора, той толпы народной, которая сама принимала участіе въ событіяхъ драмы и которая оставалась всегда въ данной пьесѣ одною и тою же, всегда должна была находиться неподалеку отъ своихъ постоянныхъ жилищъ и потому естественно требовала совершенія всѣхъ главныхъ дѣйствій трагедіи на одномъ какомъ-либо мѣстѣ. Въ трагедіяхъ новаго времени не было ничего такого, что

требовало бы естественно подобнаго единства мѣста: въ ложноклассическихъ драмахъ 18 столѣтія постоянное присутствіе хора не находитъ себѣ мѣста; самыя дѣйствія, изображаемыя въ трагедіи, чрезвычайно усложняются и требуютъ для себя соотвѣтствующаго разнообразія и перемѣнъ самой мѣстности, гдѣ совершаются эти запутанныя дѣйствія, а между тѣмъ сочинители ложноклассическихъ драмъ считали единство мѣста для себя обязательнымъ. И вотъ когда при всемъ желаніи авторовъ такихъ драмъ ограничить мѣсто дѣйствія однимъ какимъ-нибудь опредѣленнымъ мѣстомъ. а время—едиными сутками,—сдѣлать это оказывалось все-таки нерѣдко вполнѣ невозможнымъ, тогда они, все таки не желая отказаться отъ повиновенія этимъ тираническимъ правиламъ, измышленнымъ ими отъ лица Аристотеля, по справедливому замѣчанію Лессинга (Гамбургская драматургія, гл. 46), вступаютъ въ сдѣлку съ этими правилами.—„Вмѣсто одного опредѣленнаго мѣста они придумываютъ какую-нибудь общую неопредѣленную мѣстность, подъ которою можно было бы по желанію разумѣть то одну, то другую; для этого имъ достаточно было, чтобы эти мѣстности не отстояли одна отъ другой на слишкомъ далекое разстояніе и чтобы ни одна изъ нихъ не требовала особеннаго декоративнаго украшенія, а чтобы одно и то же украшеніе приблизительно подходило къ одной мѣстности настолько же, насколько и къ другой. Подобнымъ же образомъ и единство дня они замѣнили единствомъ неопредѣленнаго срока времени и выдавали за одинъ день какой-то промежутокъ времени, въ теченіи котораго не говорилось ни о восходѣ, ни о закатѣ солнца, и никто не ложился спать на постель, хотя за это время и совершалась цѣлая масса разнообразныхъ событій требующихъ для своего совершенія весьма долгаго времени". Таковы печальныя слѣдствія искаженія разумныхъ требованій Аристотеля его мнимыми послѣдователями и лжетолкователями, и конечно, отвѣтственность за совершившееся должна падать отнюдь не на самаго философа...

Переходимъ теперь къ разсмотрѣнію другого не менѣе важнаго основного вопроса: въ чемъ состоитъ задача всякой трагедіи? Какія внутреннія цѣли должна преслѣдовать

каждая трагедія?—Отвѣчая на этотъ вопросъ въ самомъ опредѣленіи трагедіи, Аристотель говоритъ: „трагелія есть воспроизведеніе событія важнаго, цѣльнаго, полнаго, достаточно продолжительнаго..., имѣющее своею конечною цѣлью—посредствомъ возбужденія страха и состраданія даровать зрителямъ очищеніе этихъ и подобныхъ страстей".—(Поэтика, гл. VI.). Что именно Аристотель хотѣлъ сказать послѣдними словами,—трудно опредѣлить съ полною достовѣрностью, и именно эта неопредѣленность послужила причиной того, что въ отвѣтахъ на этотъ вопросъ оказалось значительное разнообразіе мнѣній. Съ большими подробностями разсматривается вопросъ объ этомъ трагическомъ очищеніи у Лессинга въ его „Гамбургской драматургіи", и нельзя не признать, что анализъ его сдѣланъ здѣсь съ большимъ знаніемъ дѣла. Прежде чѣмъ объяснить что именно разумѣетъ подъ „очищеніемъ" самъ авторъ, онъ указываетъ намъ весьма распространенное ошибочное мнѣніе о немъ своихъ предшественниковъ. Ихъ ошибка,—говоритъ Лесингъ,—(ст. 77)—заключается въ томъ, что они увѣряютъ, будто Аристотель сказалъ, что трагедія должна посредствомъ состраданія и страха очищать отъ недостатковъ всѣ тѣ страсти, которыя изображаются на сценѣ..

Очищать страсти, изображаемыя на сценѣ?.. Это значитъ, что если герой трагедіи дѣлается несчастнымъ вслѣдствіе, напр,, черезмѣрнаго честолюбія, или любви, или ревности, или гнѣва, то и трагедія должна содѣйствовать очищенію нашего честолюбія, нашей любви, ревности, гнѣва, и другихъ нашихъ страстей, соотвѣтственно тому, какія изображаются страсти въ каждой трагедіи. Самый путь, которымъ совершается это очищеніе, они представляютъ себѣ въ слѣдующемъ видѣ.—„Жалость" состраданіе къ несчастью, постигающему нашего ближняго,—замѣчаетъ одинъ изъ представителей этого объясненія (*Корнель:* second discours sur la tragédie).—возбуждаетъ въ насъ страхъ относительно того, что и насъ можетъ постигнуть подобное же несчастье; этотъ страхъ вызываетъ желаніе избѣгнуть его, а это желаніе въ свою очередь рождаетъ стремленіе—очистить, умѣрить, исправить, даже искоренить въ себѣ ту самую страсть, вслѣдствіе кото-

рой лицо, возбуждающее наше сожалѣніе, передъ нашими глазами навлекаетъ на себя несчастіе, такъ какъ разумъ каждому изъ насъ говоритъ, что избѣжать послѣдствія можно только устраненіемъ его причины"...—Но Аристотель,—по мнѣнію Лессинга—никогда не утверждалъ ничего подобнаго, потому что если бы разсужденіе это было справедливо, то на основаніи его трагедія могла бы очищать всѣ страсти, кромѣ какъ разъ только тѣхъ двухъ, очищенія которыхъ именно и добивается самъ Аристотель. Она могла бы очистить, уничтожить нашъ гнѣвъ, честолюбіе, любовь, любопытство или ревность и прочія страсти, смотря по тому, какая изъ нихъ навлекла несчастіе на героя трагедіи; и только состраданіе и страхъ она оставила бы неочищенными, потому что это—тѣ страсти, которыя испытываютъ въ трагедіи во время дѣйствія не сами дѣйствующія въ ней лица, а мы, ея зрители, боящіеся за увлеченныхъ другими страстями героевъ трагедіи и сострадающіе ихъ ужаснымъ бѣдствіямъ. А между тѣмъ Аристотель прямо указывтетъ въ своемъ опредѣленіи, что трагедія посредствомъ возбужденія состраданія и страха должна очищать именно эти т. е. страхъ и состраданіе и связанныя съ ними, другія подобныя страсти. Какъ же драгедія очищаетъ эти двѣ страсти, (или вѣрнѣе эмоціи), всякій разъ возникающія въ нашей душѣ?...—Одинъ изъ комментаторовъ Аристотеля, *Дасье* (въ своихъ объясненіяхъ къ „Поэтикѣ" Аристотоля Poètique d'Aristote, гл.15,ст. 23), показываетъ намъ, какъ совершается такое очищеніе. „Не трудно понять, говоритъ онъ, какимъ образомъ трагедія возбуждаетъ состраданіе и страхъ для очищенія этихъ же самыхъ страстей. Она возбуждаетъ ихъ тѣмъ, что выставляетъ предъ нами несчастье, постигшее людей, намъ приблизительно равныхъ, вслѣдствіе не какихъ-либо преднамѣренныхъ злодѣяній, но лишь какой-либо ихъ ошибки; но она же очищаетъ эти чувства, ознакомляя насъ не только съ этимъ самымъ несчастьемъ, но и съ ошибкой, его породившей; такимъ образомъ она научаетъ насъ черезъ это не слишкомъ бояться и не слишкомъ быть пораженными, если бы по подобная же участь постигла и насъ. Она подготовляетъ людей къ тому, чтобы они мужественно переносили са-

мыя непріятныя случайности и считали бы себя не слишкомъ несчастными, сравнивая свое несчастье съ тѣми еще болѣе ужасными, которыя изображаются въ трагедіи".—Тѣмъ же путемъ къ разрѣшенію этого вопроса подходитъ и самъ Лессингъ. Коротко говоря, значеніе трагедіи, по его мнѣнію, заключается въ томъ, что она умѣетъ регулировать нашъ страхъ и наше состраданіе, умѣетъ очищать ихъ отъ обѣихъ крайностей, возможныхъ въ каждомъ чувствѣ, которыя то могутъ доходить до крайнаго излишка, то страдать отъ недостатка.

Трагическое состраданіе, являясь въ одно и то же время и эмоціей, и эстетическимъ чувствованіемъ, способно очищать не только душу слишкомъ сострадательнаго человѣка, но также и такого, который къ ближнему питаетъ слишкомъ мало состраданія, Трагическій страхъ подобнымъ же образомъ очищаетъ душу не только того кто не боится вообще никакого несчастья, но и того, кого наоборотъ повергаетъ въ тревогу всякое даже весьма отдаленное и мало вѣроятное несчастье. Вотъ почему въ цѣляхъ достиженія такого очищенія авторы трагедій должны избирать героями ихъ людей, по возможности намъ равныхъ или подобныхъ,—ни страшныхъ злодѣевъ, ни добродѣтельныхъ праведниковъ, а людей просто добропорядочныхъ, со многими достоинствами, но и съ недостатками,—людей, которые попадали бы въ несчастье вслѣдствіе какого-либо заблужденія, возможнаго и для каждаго изъ насъ, зрителей. Отсюда—то истекаетъ страхъ нашъ и за себя самихъ, какъ бы и съ нами не случилось подобнаго же несчастья вслѣдствіе ошибки, возможной для всякаго: отсюда и состраданіе наше къ несчастному герою трагедіи, потому что, сожалѣя о немъ, мы въ то же время косвенно сожалѣемъ и о себѣ въ подобномъ же будущемъ.—Наконецъ—нѣкоторые авторы весьма удачно указываютъ, какъ на причину очищенія, еще чисто эстетическое воздѣйствіе на насъ трагедіи. Эти писатели (особенно Фонтенелль и Батте) приводятъ въ связь свои объясненія со словами самого Аристотеля, которыя онъ высказываетъ въ своей Политикѣ" (V,7) объ эстетическомъ дѣйствіи *музыки*.—„Дѣйствіе музыки,—замѣчаетъ Аристо-

тель въ этомъ отрывкѣ,—ощущается всѣми, хотя и въ различной степени. Всѣ знаютъ, что музыка можетъ увлечь наши души къ состраданію, подавить ихъ страхомъ и поднять до вдохновенія, она способна способна возбудить своими звуками въ душѣ нашей разнообразныя страстныя волненія; но она же можетъ и быстро ихъ успокоить соотвѣтственными мелодіями. Тогда то въ моментъ успокоенія мы испытываемъ состояніе нравственнаго очищенія и мы чувствуемъ облегченіе страсти отъ избытка удовольствія"... Таково дѣйствіе музыки по словамъ самого Аристотеля. Дѣйствіе трагедіи подобно этому воздѣйствію музыки, только еще сильнѣе: музыка входила въ античную трагедію, какъ одна изъ ея лучшихъ частей, и оказывала на зрителя соотвѣтствующее дѣйствіе подобно нынѣшней оперѣ; но представленіе трагедіи на сценѣ еще болѣе усиливало его и сценическою обстановкой пьесы, и живымъ натуральнымъ исполненіемъ актеровъ, давая впечатлѣнія одновременно и зрѣнію, и слуху. Отсюда сила эстетичеекаго воздѣйствія на зрителя древней трагедіи черезвычайно увеличивалось, налагая на страхъ и состраданіе, возбуждаемыя въ немъ трагической судьбой героя, особую печать эстетическаго очищенія, дѣлая ихъ свободными отъ той примѣси остраго чувства нравственной боли и горечи, какія мы испытываемъ, встрѣчаясь съ подобной же драмой въ живой дѣйствительности. Подобно этому и на картину или скульптурное произведеніе съ изображеніемъ ужаснѣйшихъ, кровавыхъ бѣдствій и убійствъ смотримъ мы не съ чувствомъ подавляющаго насъ страданія и ужаса, съ какимъ мы смотрѣли бы на убійство въ реальной дѣйствительности; но съ чувствомъ особеннаго эстетическаго страданія, очищеннаго и умѣреннаго силою самаго эстетическаго впечатлѣнія, получаемаго отъ дѣйствія на насъ прекрасной внѣшней формы и уносящаго насъ до извѣстной степени отъ дѣйствительности.

Заканчивая на этомъ разсмотрѣніе теоріи драмы у Аристотеля мы естественно должны дать отвѣтъ на послѣдній вопросъ о томъ, *какое значеніе можетъ имѣть эта теорія*, какъ и другія подобныя, *для практики самаго творчества драматурговъ, древнихъ и новыхъ*?...

Ясный и вѣрный отвѣтъ на этотъ вопросъ даетъ извѣстный нѣмецкій писатель, *Густавъ* Фрейтагъ въ своемъ сочиненіи: „Техника драмы", Введеніе.—Современные поэты, говоритъ онъ, склонны въ большинствѣ относиться съ пренебреженіемъ къ тому методу, который при построеніи драматическихъ явленій, при обрисовкѣ характеровъ и послѣдовательномъ рядѣ сценическихъ воздѣйствій сообразуется съ системой прочно установленныхъ техническихъ правилъ, переданныхъ по традиціи. Они готовы считать всякое такое теоретическое ограниченіе погибелью свободнаго художественнаго творчества. Но это—величайшее заблужденіе. Какъ разъ наоборотъ, можно сказать, что *такія выработанныя системы отдѣльныхъ предписаній,—какую мы видимъ напр., въ Поэтикѣ Аристотеля, были обыкновенно наилучшей поддержкою творческой силы.* Даже больше того; такія правила являются необходимымъ условіемъ той богатѣйшей производительности, которая поражаетъ насъ въ нѣкоторые періоды прошлаго, какъ нѣчто загадочное и непостижимое. Мы признаемъ до сихъ поръ, что *греческая трагедія именно, и обладала подобною выработанною и установленой техникой и что величайшіе греческіе поэты руководились въ своемъ творчествѣ такими профессіональными правилами...* Съ другой стороны, и аттической *критикѣ* хорошо извѣстны были эти правила, и она рѣшительно судила о достоинствахъ и недостаткахъ пьесы соотвѣтственно съ тѣмъ, напр., на должномъ ли мѣстѣ находится перипетія, и въ достаточной ли мѣрѣ патетическая сцена трагедіи возбуждаетъ требуемыя отъ нея страхъ и состраданіе... Ясно, что и новые поэты, отнюдь не должны пренебрегать техническими правилами древнихъ, какъ и новыхъ,—должны, напротивъ, отыскивать ихъ и примѣнять съ разсчетомъ, потому что они облегчаютъ нашей сценѣ достиженіе художественныхъ воздѣйствій... Въ этомъ отношеніи „Поэтика" Аристотеля является въ высшей степени цѣннымъ произведеніемъ, потому что даетъ возможность археологіи заглянуть въ погребенный подъ развалинами прошлаго сценическій міръ эллиновъ. Въ нашихъ учебникахъ „Поэтика" Аристотеля, какъ извѣстно, и по нынѣ служитъ

фундаментомъ для теоріи драматическаго искусства; главы ея еще и донынѣ поучительны также для пишущаго драмы поэта Ибо, кромѣ теоріи драматическихъ воздѣйствій, установленныхъ тутъ величайшимъ мыслителемъ древности, и кромѣ многихъ принциповъ національной критики, примѣненной имъ къ существующимъ пьесамъ, эта „Поэтика“ передаетъ также много весьма тонкихъ техническихъ пріемовъ, заимствованныхъ изъ драматическихъ мастерскихъ древности,—пріемовъ, которыми и современный поэтъ можетъ воспользоваться для себя съ большою выгодою“.

Эстетическія ученія стоическихъ философовъ. Разборъ образцовъ реалистической пластики.

Въ своихъ предшествующихъ лекціяхъ мы разсмотрѣли общія основы Аристотелевой эстетики, а также тотъ методъ, при помощи котораго ведено было эстетическое изслѣдованіе у Аристотеля. Мы указали тогда на то, что главной причиной того многовѣкового успѣха, которымъ пользовались эстетическія положенія этого великаго философа древности, было *отысканіе того правильнаго пути, по которому должно направляться всякое эстетическое изслѣдованіе*; что этой причиной было внимательное изученіе реальныхъ явленій при помощи наблюденій и опыта, приводящихъ изслѣдователя къ познанію самой природы со всѣми ея неисчислимыми богатствами... Представители философской стоической школы [1]) продолжаютъ учить объ искусствѣ въ духѣ Аристотеля. Они указываютъ на *природу, какъ на единственную силу, которая сама, естественными побужденіями, заложенными ею въ человѣческія существа, заставляетъ такимъ образомъ человѣка подражать ей въ творчествѣ и возсоздавать ее вторично въ произведеніяхъ искус-*

[1]) Зенонъ, Клеанеъ, Хризиппъ, Посидоній и другіе. О воззрѣніяхъ ихъ см. также у Ed. Müller: Geschichte d. Theorie der Kunst, II, S. 186 ff. и 398 ff. у Max. Schasler: kritische Geschichte der Aesthetik, I, S. 203—210.

ства. Весь міръ,—учили они,—есть единое и безконечно—великое цѣлое, проходящее путь свой разумно и гармонически, согласно вѣчнымъ законамъ, а всякій человѣкъ составляетъ неизмѣримо малую, но неотдѣлимую часть этого цѣлаго,—находясь со всѣми своими жизненными процессами въ полной зависимости отъ законовъ цѣлаго,—законовъ вѣчныхъ, всеобщихъ и неизмѣнныхъ. Физическая природа человѣка есть часть міровой матеріи; человѣческій разумъ есть часть мірового разума; а законы его личной жизни суть законы той же природы. Поэтому *человѣкъ постоянно обязанъ жить и дѣйствовать согласно съ природой*, (secundum naturam vivere), и онъ въ самомъ дѣлѣ дѣйствуетъ такъ въ большей части случаевъ, такъ какъ сама природа вложила въ него сильнѣйшія естественныя побужденія къ такому именно образу дѣйствій. Всѣ отрасли человѣческой дѣятельности подтверждаютъ это; что касается въ частности самыхъ *искусствъ*, то въ отношеніи ихъ дѣйствіе природы обнаруживается въ томъ, что *человѣкъ съ самаго ранняго дѣтства невольно и безотчетно стремится путемъ подражанія возсоздавать все видѣнное имъ и слышанное, въ особенности прекрасное.* Это стремленіе у нѣкоторыхъ людей, а именно у художниковъ и поэтовъ, достигаетъ такой неодолимой силы, что они уже не могутъ не творить, не могутъ воздержаться отъ проявленія своей творческой способности въ предметахъ искусства.

Такимъ образомъ, *сама природа является здѣсь тою силой, которая побуждаетъ человѣка къ художественному творчеству*; природа оказывается его естественнаго причиной. Однако,—учатъ стоическіе философы, сама по себѣ природа не способна дать художнику всѣ техническія его познанія и умѣнье, необходимыя въ его художественоой практикѣ. Чтобы достигнуть такого умѣнья въ техническомъ отношеніи, художникъ долженъ *изучать эту же природу*,—которая побуждаетъ его къ творчеству,—*изслѣдовать ея явленія*, и именно такимъ путемъ т. е. путемъ опыта и наблюденій, онъ можетъ достигнуть высокихъ достоинствъ въ практическомъ отношеніи, примѣняя результаты пріобрѣтенныхъ знаній къ искусству.—Итакъ, съ

одной стороны, естественныя стремленія къ творческой дѣятельности, вложенныя въ человѣческую душу самою природой; а съ другой, положительное изученіе этой природы съ цѣлью—пріобрѣсти техническія познанія, равно какъ и матеріалы для своихъ произведеній, даютъ художнику возможность—воспроизводить въ прекраснымъ созданіяхъ искусства разнообразныя явленія этой самой природы подъ ея вліяніемъ и ради нея самой. И нужно замѣтить,—что при такомъ созиданіи своихъ произведеній художникъ чувствуетъ высокое удовольствіе, такъ какъ онъ сознаетъ себя вполнѣ удовлетвореннымъ и счастливымъ оттого, что онъ творитъ, и эта его творческая дѣятельность совпадаетъ съ его природнымъ влеченіемъ.—Таковы общія основы стоической эстетики.—*Далѣе, эстетическія воззрѣнія стоиковъ перемѣшиваются уже съ принципами стоической морали и ученіе объ прекрасномъ соединяется у нихъ съ ученіемъ о добродѣтели.* Такое именно отношеніе замѣтно болѣе всего по вопросу о сущности прекраснаго и его важнѣйшихъ условіяхъ. Какъ извѣстно, по ученію стоиковъ, сущность добродѣтели нравственной заключается въ томъ непосредственномъ слѣдованіи законамъ природы, въ томъ внутреннемъ согласіи съ нею, которое проникаетъ собою всѣ дѣйствія человѣка.—Сущность стоической добродѣтели заключается, именно, въ гармоніи нравственныхъ дѣяній человѣка съ тѣми законами морали, которыя сама природа заложила въ его сердце; въ порядкѣ и закономѣрности самыхъ проявленій нравственной личности и, такъ сказать, во внутренней симметріи между законами внутренними и поведеніемъ внѣшнимъ. Будучи затѣмъ перенесены въ область явленій физическихъ, тѣ же самыя качества обусловливаютъ собою, по ихъ убѣжденію, сущность прекраснаго въ мірѣ явленій. Наблюденіе различныхъ предметовъ природы, которые вообще принято называть *предметами прекрасными*, убѣждало стоическихъ философовъ въ томъ, что повидимому *всѣ такіе предметы своимъ непремѣннымъ условіемъ имѣютъ столько же порядокъ, пропорціональность, гармонію и симметрію своихъ внѣшнихъ частей, сколько ту особенность, что внѣшнія формы предмета находятся въ*

полномъ прямомъ соотвѣтствіи съ внутреннею идеей, внутренней сущностью всщи и ея природнымъ назначеніемъ. Такъ, напр., въ частности относительно красоты человѣка они утверждали, что сущность ея состоитъ столько же въ соразмѣрности всѣхъ частей его тѣла, въ гармоніи ихъ между собою и пропорціональности, сколько вмѣстѣ съ тѣмъ въ пригодности каждаго члена этого тѣла къ опредѣленнымъ цѣлямъ, къ отправленію назначенныхъ для него природою функцій самымъ легкимъ и совершеннымъ способомъ. Обращаясь затѣмъ со своимъ анализомъ къ окружающей природѣ, стоическіе философы находятъ въ ней безконечное множество произведеній, которыя, могутъ быть названы съ такой точки зрѣнія прекрасными, цѣлесообразными и полезными. Всякое зерно, изъ котораго съ теченіемъ времени по внутреннимъ законамъ произрастанія (заключающимся въ немъ самомъ), выростаетъ громадное дерево или изящный цвѣтокъ,—всякое такое зерно уже само есть (съ ихъ точки зрѣнія) прекрасное произведеніе природы, какъ прекрасно и само дерево или цвѣтокъ, вышедшіе изъ него. Прекраснымъ такое зерно можетъ быть названо потому, что природа, которая создавала его, позаботилась не только о томъ, чтобы въ немъ заключено было полезное и необходимое, т. е. качества строенія, безусловно необходимыя для дальнѣйшаго развитія изъ зерна цѣлаго растенія; но и о томъ, чтобы снабдить будущее растеніе, дерево или цвѣтокъ, которые должны произрасти изъ зерна, элементами чистой красоты, дающими человѣку высокое наслажденіе эстетическаго созерцанія,—элементами гармоніи и симметріи всѣхъ частей предмета, въ соотвѣтствіи съ ихъ назначеніемъ. То же самое, можно сказать о мірѣ животныхъ, гдѣ на каждомъ шагу замѣтны заботы природы о томъ, чтобы каждое, самое незначительное ея созданіе не только являлось *цѣлесообразнымъ и необходимымъ звеномъ въ безконечной цѣпи ея непрерывающихся явленій* и не только было само снабжено организмомъ, способнымъ къ существованію и развитію, *но и представляло бы собой украшеніе этой природы*, служа тѣмъ самымъ и наслажденію человѣчества прекраснымъ, а стало быть и его счастью. Итакъ, говорили эти философы,

сама природа есть величайшая художница, которая умѣетъ всегда оставаться такою въ гармоніи всего своего необъятнаго цѣлаго, какъ и во всѣхъ своихъ, безконечно разнообразныхъ вещахъ и явленіяхъ.

Что же, съ своей стороны, долженъ дѣлать тотъ человѣкъ, который хочетъ быть истиннымъ художникомъ?— Онъ долженъ *подражать природѣ въ ея прекрасныхъ созданіяхъ*; а для такого подражанія ему необходимо усердно *изучать эту природу, вникать въ смыслъ ея явленій и стараться воспроизводить въ искусствѣ преимущественно тѣ изъ нихъ, которыя его непосредственному чувству показываются прекрасными.* Если однако въ предметахъ, подлежащихъ художественному воспроизведенію, встрѣчаются и такія черты, которыя не могутъ быть названы прекрасными съ обыденной для толпы точки зрѣнія, то художникъ обязанъ воспроизводить и такія, на взглядъ большинства лишенныя красоты, черты ихъ, если только онѣ являются *характерными*, типичными для данныхъ предметовъ, выясняющими ихъ сужность и назначеніе. Другими словами, *художникъ не долженъ въ своихъ произведеніяхъ отступать отъ природы, придерживаясь по возможности всего того, что она даетъ ему*; но именно поэтому-то онъ долженъ выбирать для воспроизведенія въ своемъ искусствѣ не то случайное, которое помимо его воли попадается ему на глаза, а то *характерное, типичное въ окружающей его природѣ* и жизни, которое способно служить представителемъ цѣлаго ряда предметовъ этого же самого рода. Стало быть, *выборъ этихъ предметовъ долженъ быть всегда сознательнымъ.*

Если мы всмотримся внимательно въ содержаніе только что изложенныхъ взглядовъ стоическихъ философовъ на искусство, то во всей ихъ совокупности мы замѣтимъ *послѣдовательное проведеніе принциповъ художественнаго реализма.* Такой послѣдовательный въ своихъ основаніяхъ и вполнѣ *сознательный реализмъ* существенно отличается, какъ извѣстно, отъ тѣхъ *натуралистическихъ стремленій*, которыя имѣли нерѣдко мѣсто уже у художниковъ древнѣйшихъ эпохъ античнаго искусства: тамъ, гдѣ въ древнѣйшія эпохи искусства мы встрѣчаемся съ натуралистическими чертами

въ самыхъ произведеніяхъ искусства,—тамъ эти черты, въ которыхъ выражаются позаимствованія у природы, относятся чаще всего только ко внѣшнимъ формамъ, къ формальному исполненію созданій искусства, но отнюдь не ко внутреннему ихъ содержанію. Уже древнѣйшіе художники пользовались тѣмъ богатымъ матеріаломъ, который давала имъ окружающая природа; но они пользовались имъ по преимуществу для того, чтобы отыскать среди этого матерьяла тѣ видимыя формы, въ которыя было бы можно заключать или религіозныя представленія, или высшія идеи нравственнаго порядка, какія являются истиннымъ содержаніемъ лучшихъ произведеній какъ архаической, такъ и идеальной пластики...[1]) Начиная съ Поликлета и особенно Лизиппа, заимствованія у художниковъ у природы для искусства становятся сознательными и возводятся въ принципъ: художники берутъ у этой природы не однѣ только внѣшнія формы въ своихъ особенныхъ цѣляхъ, но цѣликомъ заимствуютъ у нея и самое внутреннее содержаніе для своихъ художественныхъ произведеній. Такимъ образомъ, эти послѣднія, *благодаря сознательному выбору художника, дѣлаются полнымъ отраженіемъ уже не случайной, но характерной дѣйствительности, и притомъ не только по своимъ формамъ, но и по самому содержанію.* Въ этомъ важнѣйшее отличіе послѣдовательнаго реализма разсматриваемой эпохи отъ случайныхъ проявленій натурализма въ предшествующее время. Уже изъ сказаннаго сейчасъ ясно, что вышеизложенные принципы реализма, которые были высказаны впервые еще у Сократа въ отрывочной формѣ и затѣмъ развились у Аристотеля и стоиковъ въ цѣлую систему, имѣ-

---

[1]) Встрѣчаются, правда, въ значительномъ количествѣ уже въ древнѣйшія эпохи греч. искусства и чисто жанровыя произведенія, воссоздающія отдѣльныя сцены дѣйствительной жизни. Но и эти произведенія по характеру творчества отличаются отъ реалистическаго искусства позднѣйшихъ эпохъ, именно тѣмъ, что являются результатомъ безсознательнаго стремленія художниковъ къ подражанію природѣ и жизни, а не какихъ-либо опредѣленныхъ эстетическихъ принциповъ, которымъ художники слѣдовали бы сознательно и послѣдовательно.

ли мѣсто не въ одной только философской теоріи, но являлись руководящими принципами въ творческой практикѣ самихъ художниковъ, которые нерѣдко даже и независимо отъ всякихъ философскихъ вліяній, благодаря болѣе всего своему собственному художественному чутью, приходили къ тѣмъ же принципамъ реализма въ искусствѣ. Несомнѣнно также, что эти художественныя произведенія реалистическаго направленія съ своей стороны сказывали значительное вліяніе на представителей философской теоріи, и такимъ образомъ философская теорія и художественная практика стояли относительно другъ друга въ тѣсномъ взаимодѣйствіи.

Анализъ самыхъ памятниковъ реалистической пластики подтверждаетъ намъ сказанное. Посмотримъ теперь каковы были эти памятники... Тогда какъ разнообразнѣйшіе идеалы религіозно-нравственнаго содержанія создавались величайшими художниками—идеалистами съ Фидіемъ, а затѣмъ съ Праксителемъ и Скопасомъ во главѣ; другіе греческіе художники поставляли, напротивъ того, принципомъ своей дѣятельности то положительное начало, которое составляетъ сущность истиннаго *реализма въ искусствѣ.* Они усердно изучали окружающую природу и жизнь, чтобы сознательно сдѣлать ее матеріаломъ для своего искусства, чтобы ея явленія и предметы, путемъ или цѣлаго ряда наблюденій, или непосредственнаго подражанія, воспроизводить съ возможною точностью. Произведенія реалистической пластики весьма многочисленны и разнообразны, равно какъ разнообразны и процессы самого творчества у художниковъ—реалистовъ.—Не имѣя возможности и необходимости представлять здѣсь всю исторію реалистической пластики за весь періодъ ея существованія и во всѣхъ разнообразныхъ ея проявленіяхъ, я укажу здѣсь только нѣкоторые важнѣйшіе и наиболѣе существенные моменты въ этой исторіи.—При этомъ я остановлюсь прежде всего на тѣхъ наилучшихъ въ художественномъ отношеніи образцахъ пластики реальнаго направленія, составляющихъ какъ бы переходную ступень отъ пластики идеальной къ реальной, которые по своимъ достоинствамъ превосходятъ всѣ осталь-

ныя и на которыхъ легче всего возможно прослѣдить послѣдовательную работу художниковъ—реалистовъ. Я говорю о, такъ называемыхъ, *каноническихъ статуяхъ*, обязанныхъ своимъ происхожденіемъ такимъ высоко-талантливымъ скульпторамъ, какъ Поликлетъ, Эвфраноръ, Силаніонъ и Лизиппъ,—статуи, въ которыхъ художники хотѣли показать нормальное человѣческое тѣло съ совершенными пропорціями его. Извѣстенъ тотъ путь, по которому впервые Поликлетъ пришелъ къ созданію своихъ каноническихъ статуй. Онъ долженъ былъ *произвести наблюденія надъ длиннымъ рядомъ людей разнообразныхъ тѣлосложеній и возрастовъ*; долженъ былъ *изучить громадное число индивидуумовъ съ ихъ различными физическими особенностями и на основаніи уже этихъ многочисленныхъ данныхъ сдѣлать заключеніе о нормальномъ человѣческомъ тѣлѣ съ его нормальными, средними пропорціями*. Дѣйствительно, только послѣ такого тщательнаго изученія Поликлетъ пришелъ къ двоякаго рода результатамъ: во 1-хъ. *онъ создаетъ теоретическое сочиненіе о симметріи и о нормальныхъ пропорціяхъ человѣческаго тѣла*, на которыхъ покоится его истинная красота; въ этомъ сочиненіи имъ представлены были тѣ вычисленныя имъ на основаніи множества измѣненій, разнообразнѣйшія отношенія всѣхъ частей тѣла другъ къ другу и къ цѣлому, въ какихъ должно принимать ихъ при изображеніи въ статуѣ нормальнаго человѣка. Съ другой стороны, *онъ создаетъ впервые великіе пластическіе образцы такого нормальнаго человѣка*, который, согласно съ его же теоретическими указаніями, не долженъ быть ни слишкомъ низкимъ или высокимъ, ни слишкомъ толстымъ или худымъ, ни слишкомъ старымъ или юнымъ,—словомъ, долженъ быть тѣмъ среднимъ нормальнымъ человѣкомъ, который стоитъ внѣ всякихъ крайностей, котораго весь внѣшній обликъ полученъ художникомъ изъ наблюденій надъ многочисленными прекрасными индивидуумами человѣческаго рода, и въ которомъ соединяются типичныя черты всѣхъ этихъ многочисленныхъ прекрасныхъ человѣческихъ тѣлъ. Дабы яснѣе представить настоящій характеръ этихъ каноническихъ статуй Поликлета, мы разсмотримъ здѣсь двѣ

важнѣйшихъ изъ нихъ, которыя сохранились для насъ въ превосходно исполненныхъ копіяхъ, и прежде всего статую такъ наз. „копьеносца“ „дорифора“ [1]). Еще Плиній въ своей „Естественной Исторіи“ (34, 55) писалъ по поводу этой статуи слѣдующія немногія, но выразительныя строки:—„этотъ художникъ, Поликлетъ, создалъ дорифора,—юношу—копьеносца почти уже въ пору мужественной зрѣлости; и эту то статую художники называютъ „канономъ“,—художественнымъ закономъ,—потому что они извлекаютъ изъ нея, какъ будто изъ книги законовъ твердыя художественныя правила. Такимъ образомъ, прибавляетъ Плиній, Поликлетъ въ одномъ произведеніи своего искусства оставилъ послѣдующимъ художникамъ какъ бы учебникъ самаго искусства“....—Таковы знаменательныя слова этого древняго автора,—и его высокое мнѣніе объ этомъ художественномъ произведеніи находитъ себѣ подтвержденіе и у такихъ эстетически развитыхъ писателей древности, какъ Квинтиліанъ и Цицеронъ, которые всѣмъ художникамъ рекомендовали самое тщательное изученіе этой статуи... Дѣйствительно, сколько мы можемъ судить по мраморной копіи этого оригинала (Неапол. музея), статуя Поликлетова копьеносца заслуживала самого глубокаго изученія... Передъ нами сильная, здоровая, прекрасно сложенная фигура юноши, уже вошедшаго въ тотъ періодъ жизни, когда начинается эпоха болѣе зрѣлаго мужества: слегка отставивши назадъ свою лѣвую ногу и твердо опираясь на правую, этотъ юноша стоитъ въ спокойной позѣ отдыхающаго: повидимому, онъ только что окончилъ свое упражненіе, состоявшее въ метаніи копья, и теперь отдыхаетъ, опустивши утомленную правую руку вдоль бедеръ, а лѣвой свободно удерживая на плечѣ свое копье. Его гладко лежащіе, короткіе волосы; широкій и невысокій лобъ, строгое и холодное лицо, лишенное аттическаго одушевленія, ясно указываютъ его принадлежность къ дорическому племени, чуждому высшихъ духовныхъ интересовъ. Но все

[1]) Статуя воспроизведена въ атласѣ *Штейдинга*, памятники античнаго искусства, табл. 29, фиг. 2.

остальное прекрасное тѣло его заставляетъ насъ забывать объ этомъ недостаткѣ чисто духовной выразительности его лица, тѣмъ болѣе, что художникъ и не долженъ былъ воспроизводить ее въ этихъ лицахъ, если хотѣлъ слѣдовать тѣмъ типамъ, какіе давала ему самая характерная живая дѣйствительность... Все въ этомъ сильномъ, здоровомъ тѣлѣ показываетъ, что воспиталось оно не въ изнѣживающей, болѣзненной, комнатной атмосферѣ, а развилось въ теченіе цѣлаго ряда годовъ въ здоровой и чистой атмосферѣ дорической палестры съ ея постоянными гимнастическими упражненіями, холодными укрѣпляющими купаньями, оживленными играми, съ ея здоровымъ умѣреннымъ образомъ жизни. Только такой образъ жизни могъ давать въ своемъ результатѣ тѣла, которыя приближаются своимъ построеніемъ къ тѣлу дорифора: такую мощную, пластически выпуклую грудь какъ у него; такой устойчивый и вмѣстѣ гибкій и упругій торсъ съ проходящими по немъ волнистыми мускулами; такія упругія, сильныя ноги, всегда готовыя къ далекому прыжку или бѣгу, и такія руки, полныя силы и ловкости, способныя въ одинаковой степени и къ воинскимъ упражненіямъ, и къ легкимъ гимнастическимъ играмъ. Въ своемъ цѣломъ это—здоровое, крѣпкое, до совершенства развитое человѣческое тѣло, какое только могло быть создано въ произведеніи художника при помощи наблюденій надъ цѣлымъ рядомъ лучшихъ представителей здороваго дорическаго племени.

Другая изъ этихъ статуй (копія Британ. муз.),—статуя такъ наз. „Діадумена",—юноши, повязывающаго вокругъ головы побѣдную повязку,—въ общемъ подходитъ по типу къ первой изъ нихъ. [1]) Мы видимъ опять стройное тѣло юноши, только нѣсколько болѣе мягкихъ и округленныхъ очертаній, на которыя указывалъ еще Павзаній, сравнивая ихъ съ болѣе мужественными чертами дирифора. Этотъ юноша, побѣдитель на какомъ-то гимнастическомъ состязаніи, представленъ художникомъ въ тотъ самый моментъ, когда

---

[1]) См. въ атласѣ Штейдинга табл. 2, фиг. 1.

онъ занятъ всецѣло тѣмъ, чтобы повязать особеннымъ образомъ побѣдную повязку вокругъ головы: стоя, подобно дорифору, на правой ногѣ и такъ же отставивши лѣвую, онъ весь погруженъ въ свое мирное занятіе, которое онъ, видимо, старается исполнить съ чрезвычайною тщательностью. При этомъ, значительное поднятіе кверху обѣихъ рукъ его представляетъ намъ еще съ большею ясностью всю красоту и силу этого юношескаго тѣла съ его могучимъ, свободно изогнутымъ станомъ и крѣпкими мускулами, которые приняли здѣсь уже иныя очертанія, чѣмъ у дорифора. Во всемъ остальномъ оба эти произведенія обнаруживаютъ необыкновенную близость: та же дорическая голова съ ея типичною строгостью, та же постановка фигуры, тѣ же строго нормальныя, правильныя пропорціи всѣхъ частей тѣла по отношенію другъ къ другу и ко всему своему цѣлому...

Приблизительно такимъ же построеніемъ отличались,— согласно свидѣтельствамъ древнихъ писателей,—и остальныя статуи атлетовъ у этого художника, создаваемыя имъ по однимъ и тѣмъ же, прочно установленнымъ художественнымъ правиламъ. Такова эта первая ступень въ развитіи скульптурныхъ каноновъ. Весьма интересенъ дальнѣйшій прогрессъ въ развитіи каноническихъ статуй. Послѣдующее еще болѣе внимательное изученіе формъ отдѣльныхъ живыхъ человѣческихъ тѣлъ сравнительно съ тѣми, которыя созданы были по канону Поликлета, показало, что въ сравненіи съ живыми людьми каноническія статуи Поликлета оказываются, какъ тогда говорили о нихъ приземистыми, слишкомъ массивными и тяжеловѣсными, и что необходимо нѣсколько отступить отъ этихъ среднихъ ариѳметическихъ пропорцій въ интересахъ красоты, исправивши эти среднія нормы въ ту или другую сторону по отдѣльнымъ живымъ прекраснымъ индивидуумамъ. Попытку подобнаго исправленія дѣйствительно сдѣлали Эвфраноръ и Силаніонъ, но попытку не вполнѣ законченную, потому что видоизмѣнили они въ такомъ направленіи только туловище и плечи, представляя ихъ въ своихъ канонахъ болѣе узкими, тогда какъ всѣ остальныя пропорціи сохранили вполнѣ неизмѣнными;

вслѣдствіе этого самыя конечности тѣла стали казаться еще болѣе тяжеловѣсными. Только впослѣдствіи Лизиппу удалось довести реформу канона въ пластикѣ до конца: какъ это мы видимъ въ его статуѣ „Апоксіомена", онъ сталъ изображать голову въ гораздо меньшемъ размѣрѣ, сравнительно съ прежними, туловище—болѣе узкимъ и короткимъ, а конечности (руки и ноги) болѣе длинными, и такимъ образомъ умѣлъ создать новый канонъ, который былъ и гармоничнѣе, изящнѣе первыхъ, и ближе подходилъ къ дѣйствительнымъ формамъ греческихъ красавцевъ, попадавшимся въ то время въ дѣйствительной жизни.—Таковъ именно знаменитый *„апоксіоменосъ"* Лизиппа, представляющій юношу атлета, который очищаетъ свое тѣло отъ масла и пыли послѣ гимнастическихъ упражненій,—канонъ съ его новыми пропорціями. [1]) На этомъ пунктѣ однако *прогрессъ въ изученіи природы художниками еще не останавливается*; они успѣваютъ пойти въ этомъ отношеніи еще дальше. Съ теченіемъ времени это изученіе природы, веденное съ большимъ стараніемъ и умѣньемъ, раскрываетъ художникамъ уже *болѣе, чѣмъ простыя внѣшнія формы явленій и тѣлъ*: послѣ извѣстныхъ усилій, они успѣваютъ подмѣтить, что однѣ черты физіономіи, представляющія вполнѣ опредѣленныя особенности, закономѣрно соотвѣтствуютъ опредѣленнымъ особенностямъ самаго характера человѣка, что *между внѣшностью человѣка и духомъ,—между чертами лица и тѣмъ, что называютъ характеромъ* (ethos), *существуетъ строгое соотвѣтствіе*, и что *достаточно бываетъ удачно подмѣтить и наглядно воспроизвести эти внѣшнія особенности лица, чтобы для зрителя сдѣлать совершенно яснымъ и самый внутренній характеръ изображаемой личности* (его ethos). Слѣдуя какъ разъ по этому пути, великій Лизиппъ и Аристодемъ пришли къ созданію любопытныхъ портретныхъ *изваяній Гомера, баснописца Эзопа и семи древнѣйшихъ греческихъ мудрецовъ по тѣмъ изреченіямъ ихъ, по ихъ сочиненіямъ и инымъ историческимъ даннымъ*, какія въ то время

---

[1]) Эта статуя аноксіомена воспроизведена въ атласѣ Штейдинга табл. 41, фиг. 3.

были извѣстны о нихъ. Процессъ художественнаго творчества здѣсь былъ весьма сложенъ: эти историческія данныя и философскія ихъ изреченія и сочиненія представляли собою весь тотъ матерьялъ, по которому художники имѣли возможность составить себѣ представленіе о дѣйствительномъ внутреннемъ характерѣ этихъ *давно умершихъ уже лицъ* которыхъ художники никогда не видали. Только уже послѣ этого, только вполнѣ изучивши по ихъ сочиненіямъ самый ихъ внутренній характеръ, художники разыскивали затѣмъ въ окружающихъ ихъ дѣйствительныхъ лицахъ черты, наиболѣе отвѣчающія такимъ же характерамъ, и изъ совмѣстнаго сопоставленія ихъ въ одно цѣлое получали, наконецъ, тотъ художественный образъ, который соотвѣтствуетъ вполнѣ тому или другому, строго опредѣленному характеру. Такимъ то путемъ къ созданію подобныхъ портретныхъ изображеній шли художники—реалисты этого времени [1]).

Такой же глубокій и послѣдовательный реализмъ, имѣвшій мѣсто въ этихъ портретныхъ изображеніяхъ, сохраняется и въ тѣхъ многочисленныхъ портретахъ великихъ дѣятелей античнаго міра, современниковъ изображавшихъ ихъ скульпторовъ, въ которыхъ мы видимъ стремленіе художниковъ создавать уже съ живой натуры по живымъ оригиналамъ чисто индивидуальныя портретныя изображенія. При этомъ въ произведеніяхъ такого рода постепенно совершается переходъ отъ болѣе простыхъ и несовершенныхъ портретовъ, представляющихъ только внѣшнее сходство съ изображаемыми лицами, къ портретамъ болѣе совершеннымъ и глубокимъ по содержанію, въ которыхъ ярко и полножизненно воспроизводятся не только внѣшнія черты, но и внутренній характеръ, душевный складъ данной личности, какъ это мы видимъ особенно въ портретныхъ статуяхъ у Лизиппа и художниковъ его школы [1]).

---

[1]) Изображеніе Гомера (бюстъ его) см. въ атласѣ Штейдинга табл. 55, фиг. 1.

[1]) См. особенно портретныя изображенія Александра Македонскаго въ атласѣ Штейдинга, табл. 38, фиг. 3; табл. 43, фиг. 3; табл. 46, фиг. 1; ср.

Наконецъ и *въ жанровой пластикѣ и живописи*, къ которой присоединяется еще и *пейзажъ*, художники этого времени проводятъ ясно тѣ же принципы послѣдовательнаго реализма, которые провозглашаются и философами—теоретиками. Отдѣльные моменты изъ мирной окружающей ихъ жизни, такъ или иначе заинтересовывающіе художниковъ, находятъ для себя особенно со времени Лизиппа, современника Александра Македонскаго, многообразное выраженіе въ скульптурѣ и живописи и такимъ образомъ *природа начинаетъ какъ бы снова вторично существовать въ этихъ произведеніяхъ реальнаго искусства* [1]). А на ряду съ жанромъ и пейзажемъ въ эту эпоху получаетъ жизнь и развитіе также и *историческая скульптура:* здѣсь, въ ея произведеніяхъ художники стараются, при помощи тщательнаго изученія извѣстнаго историческаго событія во всѣхъ его подробностяхъ и со всѣми его дѣйствующими лицами, воспроизвести каждое такое событіе съ возможною точностью, придерживаясь не только историческаго характера событія, но и портретной вѣрности, гдѣ историческіе участники были извѣстны, въ передачѣ лицъ, участвующихъ въ событіи [2]).

Таковы тѣ важнѣйшіе виды античной скульптуры, которые нашли себѣ мѣсто въ эпоху, современную Аристотелю и послѣдующія за нею и которые послужили фактическимъ оправданіемъ тѣхъ теоретическихъ воззрѣній на задачи и сущность искусства, какія являлись господствующими въ философскихъ ученіяхъ этого времени.

также портреты Перикла, табл. 26, фиг. 4; Платона табл. 37, фиг. 6; Сократа, Софокла, Демосѳена, Эврипида, Геродота, Ѳукидида, тамъ же табл. 40, фиг. 1—6.

[1]) Особенно многочисленны были жанры въ связи съ пейзажемъ на рельефахъ Александрійской школы (примѣръ въ атласѣ Штейдинга, табл. 51, фиг. 3), а бытовая жизнь въ статуяхъ тѣхъ же александрійскихъ художниковъ, воспроизводившихъ типичныя бытовыя сценки изъ современной имъ дѣйствительности.

[2]) Образцами могутъ служить: сцена, изображ. на сидонскомъ саркофагѣ, въ атласѣ Штейдинга табл. 43, фиг. рис. 1 (битва Александра Македонскаго съ персами), а также изображеніе галльскихъ воиновъ, потерпѣвшихъ пораженіе отъ пергамскаго царя Аттала—въ воспроизведеніи пергамскихъ художниковъ (см. у Штейдинга табл. 45, фиг. 3 и 4, и др.

Горацій.

Всякому, кто желалъ бы непосредственно ознакомиться съ положеніемъ *теоріи поэзіи на римской почвѣ* въ эпоху Августа, необходимо приходится останавливаться на болѣе или менѣе подробномъ и внимательномъ изученіи того небольшого, но въ высшей степени важнаго въ этомъ отношеніи произведеніи Горація, о которомъ справедливо замѣчено, что на ряду съ поэтикой Аристотеля ни одно твореніе древности не имѣло для себя столь многихъ истолкователей и критиковъ, несогласныхъ между собою: по крайней мѣрѣ ни одно столь незначительнаго объема, какъ это стихотвореніе Горація, издаваемое то подъ скромнымъ заглавіемъ: „Epistola ad Pisones", то подъ громкимъ и многозначительнымъ именемъ: „liber de arte poëtica". Несмотря однако на огромное количество разнообразныхъ изслѣдованій, написанныхъ различными авторами относительно этого произведенія Горація, или вѣрнѣе благодаря именно слишкомъ большому разнообразію и несходству мнѣній о немъ у различныхъ авторовъ,—сдѣлать правильную оцѣнку значенія „Поэтики" Горація, установить истинныя представленія о задачахъ, которыя преслѣдовалъ поэтъ, создавая это посланіе къ именитымъ Пизонамъ, и раскрыть какъ самый планъ произведенія въ его цѣломъ, такъ и достоинства каждой его части въ отдѣльности—оказывается дѣломъ достаточно труднымъ. Можно было бы сказать о немъ то же, что говорилъ нѣкогда Гете о своемъ изученіи этой самой Гораціевой „Поэтики" въ Лейпцигѣ: „мы восхищались,—говорилъ онъ,—отдѣльными золотыми изреченіями этого драгоцѣннаго произведенія; мы благоговѣли передъ ними; но мы никакъ не могли понять, что можно дѣлать изъ цѣлаго и какъ употребить его въ свою пользу"... И дѣйствительно, какъ содержаніе, такъ и форма этого произведенія Горація таковы, что при всемъ богатствѣ и разнообразіи мнѣній, высказанныхъ о немъ болѣе или менѣе остроумными критиками, нельзя указать ни одного изъ нихъ, которое было бы болѣе, чѣмъ простою гипотезой, и которое давало бы какому-либо изъ поставленныхъ ими вопросовъ

окончательное рѣшеніе. Намъ представляется въ виду этого необходимымъ и важнымъ—изложить тутъ вкратцѣ результаты этихъ предшествующихъ изслѣдованій, въ которыхъ освѣщены различныя стороны сложныхъ вопросовъ, возбуждавшихся въ разное время по отношенію къ Гораціевой поэтикѣ.—Итакъ, прежде всего относительно тѣхъ *задачъ, которыя преслѣдовалъ Горацій*, создавая свое сочиненіе о поэтическомъ искусствѣ.

Можно указать три основныя теченія въ пониманіи этихъ задачъ различными критиками. Одни изъ толкователей, (Виландъ, Кольманъ и нѣк. др.), заключая задачи поэта въ данномъ случаѣ въ наиболѣе тѣсныя рамки, приписывали этому произведенію Горація совершенно частное назначеніе. Ссылаясь будто-бы на указанія самого поэта, они утверждали, что стихотвореніе это написано было исключительно по настоянію друга Горація, Пизона—отца, въ наставленіе и поученіе молодому Пизону—сыну, который самъ писалъ стихотворенія, но стихотворенія очень плохія, и котораго Горацій, по просьбѣ его отца, желалъ отучить отъ этого непосильнаго для него занятія, показавши ему всѣ трудности поэтическаго искусства.

Другіе, приписывая поэту самые широкіе замыслы, утверждали, (Энгель, Санадонъ и др..), что разсматриваемое стихотвореніе Горація, будучи вызвано негодованіемъ его противъ всѣхъ тѣхъ его современниковъ, которые дерзко выдавали свои безсмысленные стихи за произведенія поэзіи, заключало въ себѣ какъ осмѣяніе всѣхъ такихъ лжепоэтовъ, такъ и наставленіе римскимъ критикамъ и тѣмъ изъ поэтовъ, которые отличаются отъ первыхъ большими дарованіями. Самое же облеченіе такого содержанія въ форму посланія къ Пизонамъ служило будто-бы только прикрытіемъ для настоящихъ намѣреній автора.

Третьи, наконецъ, стараются примирить одно съ другимъ оба предшествующія крайнія направленія. Искусно соединяя другъ съ другомъ оба вышеуказанныя истолкованія, они опредѣляютъ значеніе Гораціевой „поэтики“ слѣдующимъ образомъ: книга Горація „de arte poëtica“ есть не что иное, какъ *дидактико-сатирическое сочиненіе про-*

тивъ всѣхъ вообще плохихъ стихотворцевъ тогдашняго Рима, и желаніе поэта—осмѣять однихъ изъ нихъ и подать полезные совѣты другимъ является истинною причиной написанія этого стихотворенія; съ другой стороны, *частныя отношенія поэта къ Пизонамъ* и просьба ихъ къ поэту были въ дѣйствительности не болѣе, какъ *внѣшнимъ только побудительнымъ поводомъ, обусловившимъ появленіе стихотворенія въ формѣ эпистолы.*—„Истинный поэтъ,—говорилъ одинъ изъ лучшихъ представителей этого примирительнаго направленія (Габерфельдъ),—не могъ смотрѣть равнодушнымъ взглядомъ или съ одною улыбкою сожалѣнія, на то, что искусство и истинный вкусъ находились въ опасности, и истинныя дарованія оцѣнивались наравнѣ съ недостойною бездарностью. Оттого еще и прежде Горацій случайно задѣвалъ этихъ бездарныхъ стихотворцевъ бичемъ своей сатиры; но это больше раздражало, нежели убѣждало этихъ людей, воображавшихъ себя поэтами, и ничуть не исцѣляло ихъ отъ безумія. Теперь, побуждаемый и ободряемый Пизонами, онъ является съ рѣшительнымъ намѣреніемъ — поразить эту бездарную толпу, показать всѣмъ ея ничтожество и, если можно, даже ее самое привести къ этому убѣжденію, что она избрала ложную дорогу, не имѣя достаточно силъ, чтобы достигнуть высоты искусства. Онъ показываетъ этимъ людямъ, какъ должно понимать искусство поэзіи и научаетъ ихъ, что поэзія дѣйствительно есть искусство. Онъ излагаетъ главнѣйшія правила и показываетъ возможныя ошибки; онъ откровенно объясняетъ имъ причины, почему они вопреки воображаемому ими призванію быть поэтами, останутся навсегда только стихокропателями; наконецъ, поставляетъ имъ въ образецъ поэтовъ греческихъ, превосходство которыхъ должно устыдить и привести къ самочувствію всѣхъ, кто еще не вполнѣ ослѣпленъ самомнѣніемъ“...

И дѣйствительно, если вглядимся внимательно въ самое содержаніе Гораціевой „поэтики“, то мы отыщемъ въ самомъ текстѣ ея слова поэта, ясно и недвусмысленно показывающія читателю истинныя его намѣренія. „Я буду исполнять роль оселка,—говоритъ здѣсь поэтъ (v. 304—

308). Какъ онъ самъ не рѣжетъ, но зато дѣлаетъ острымъ желѣзо (желѣзный мечъ или ножъ),—такъ и я: самъ писать не буду, но открою другимъ, откуда являются силы, что создаетъ и питаетъ поэта; что прилично ему и что неприлично; въ чемъ искусство поэта и въ чемъ заблужденіе“ ..—Въ этихъ словахъ самого поэта мысль о томъ, что разсматриваемое стихотвореніе Горація было дѣйствительно дидактико-сатирическимъ сочиненіемъ, имѣющимъ отношеніе ко всѣмъ вообще современнымъ ему поэтамъ, находить себѣ прямое и ясное подтвержденіе.—Соотвѣтственно различію въ пониманіи основныхъ задачъ, преслѣдуемыхъ поэтомъ въ разсматриваемомъ стихотвореніи, *различается у отдѣльныхъ авторовъ и пониманіе самаго плана всего этого сочиненія*, расположенія всѣхъ его отдѣльныхъ частей и ихъ отношенія къ цѣлому. Одни толкователи, видѣвшіе въ этомъ стихотвореніи не болѣе, какъ чисто личное посланіе къ Пизону, признавали его лишь случайнымъ сводомъ тѣхъ отрывочныхъ, не имѣющихъ связи другъ съ другомъ, замѣчаній, которыя приходили поэту на мысль во время процесса писанія; иными словами, они не видѣли въ немъ ни строгаго плана, ни связи частей.—Другіе, впадая въ противоположную крайность, провозглашали это небольшое стихотвореніе (v. 1—476) цѣлою наукою поэзіи, указывали въ немъ стройный планъ, а вмѣстѣ съ нимъ и систематическое расположеніе и единство частей. Нѣкоторые, наконецъ, отыскивая средній, примиряющій крайности, путь, высказываютъ наиболѣе правдоподобное мнѣніе, утверждая, что хотя единство цѣли и обусловливаетъ въ извѣстной степени единство содержанія въ этомъ стихотвореніи Горація, однако принятая для него форма эпистолы даетъ поэту возможность не строго держаться той системы и той связной послѣдовательности всѣхъ высказываемыхъ имъ положеній, которая была бы для него обязательна при всякой другой формѣ изложенія. Эта мысль о невыдержанности строгаго плана сочиненія Горація „о поэтическомъ искусствѣ“, которая прикрывается здѣсь и какъ бы оправдывается самою формой его, не дозволяющей строгой систематизаціи содержанія,—эта мысль, при ближайшемъ знаком-

ствѣ съ сочиненіемъ оказывается болѣе всѣхъ остальныхъ соотвѣтствующею самой истинѣ... Мы обращаемся теперь къ *изложенію самаго содержанія Гораціевой „Поэтики“* для того, чтобы показать, если возможно, въ какой мѣрѣ и въ какомъ направленіи измѣнились въ классическомъ мірѣ воззрѣнія на поэзію, какъ искусство, сравнительно съ воззрѣніями той великой эпохи, для которой лучшимъ выразителемъ являлся Аристотель со своею „Поэтикой“ [1]).

Въ чемъ состоитъ цѣль поэзіи, какъ искусства? Въ чемъ заключается ея назначеніе?...—Одни изъ поэтовъ,—замѣчаетъ Горацій (v. 333 sqq.),—стремятся къ тому чтобы приносить *пользу;* другіе—чтобы *забавлять* читателя. Въ соотвѣтствіи съ этимъ и изъ читателей поэтическихъ произведеній одни, а именно, почти всѣ центуріи старѣйшихъ всегда оказываются противъ того, что не приносить пользы; напротивъ, младшіе, гордые всадники отвергаютъ всѣ слишкомъ серьезныя, хотя бы и очень полезныя, произведенія. Успѣхомъ у всѣхъ безъ исключенія читателей можетъ, стало быть, пользоваться тотъ лишь поэтъ, который въ произведеніяхъ своихъ умѣетъ *соединить полезное съ пріятнымъ, поучительное съ забавнымъ*. „Тотъ поэтъ голоса всѣхъ собралъ, кто мѣшаетъ пріятное съ пользой, увеселяя читателя умъ и его жъ поучая“,—говоритъ намъ Горацій (v. 343—344) объ истинной цѣли поэзіи. Указывая здѣсь элементъ полезнаго, какъ необходимый и важный въ каждомъ произведеніи поэтическаго творчества, онъ развиваетъ въ другомъ мѣстѣ эту же мысль о пользѣ искусства и поэзіи въ частности уже съ большими подробностями, ссылаясь для подтвержденія ея на далекое, прошлое въ судьбахъ поэтовъ и другихъ художниковъ и ихъ полезной для всего человѣчества культурной дѣятельности. Вотъ какъ описываетъ онъ содержаніе и значеніе полезной дѣятель-

---

[1]) При этомъ мы не послѣдуемъ однако тому безсистемному способу изложенія, который имѣетъ мѣсто въ подлинной авторской редакціи этого стихотворенія, но расположимъ его содержаніе согласно опредѣленнымъ задачамъ нашего изслѣдованія въ соотвѣтствіи съ предъявляемыми нами ко всякой теоріи поэзіи вопросными пунктами.

ности поэтовъ и художниковъ различныхъ родовъ въ этотъ далекій доисторическій періодъ (v. 391—407). (Переводъ М. Дмитріева. Москва. 1853 г.).—„Нѣкогда древній Орфей, жрецъ боговъ, провозвѣстникъ ихъ воли, дикихъ людей отучилъ отъ убійствъ и отъ гнусной ихъ пищи. Вотъ отчего говорятъ, что и львовъ укрощалъ онъ, и тигровъ. Ѳивскія стѣны воздвигъ Амфіонъ: оттого намъ преданье повѣствуетъ о немъ, что онъ лирными звуками камни двигалъ съ ихъ мѣста, куда лишь хотѣлъ, сладкогласіемъ лиры. Древняя мудрость въ томъ вся была, чтобы народное съ частнымъ, чтобъ святыню съ мирскимъ различить, дать браку уставы, грады строить, на древѣ вырѣзывать людямъ законы. Оттого то божественнымъ именемъ чтили поэтовъ, и пророчествомъ звали ихъ пѣснь...—Вслѣдъ за ними позднѣе славный Гомеръ и Тиртей воспламеняли своими стихами храбрыя души... Оракулы также въ стихахъ возвѣщали Голосъ Піе́ридъ и жизни указывалъ путь, и поэтамъ снискивалъ милость царей; и работъ годовыхъ окончанье пѣснью веселой народъ услаждалъ...—Не стыдитесь отнынѣ лиры искусной и голоса Музъ, и пѣвца Аполлона“... Мы видимъ здѣсь, такимъ образомъ, перечисленіе тѣхъ великихъ *культурныхъ пріобрѣтеній человѣчества, которыя оно сдѣлало при посредствѣ искусства*,—тѣхъ пріобрѣтеній, которыя ясно показываютъ,—по мнѣнію поэта,—что истинное назначеніе художественныхъ произведеній заключается *не въ одной только усладѣ человѣческаго слуха, зрѣнія или чувства*, но еще болѣе *въ принесеніи пользы человѣчеству* въ самыхъ разнообразныхъ областяхъ его жизни и дѣятельности. И въ этомъ пунктѣ римскій авторъ „поэтики“ существенно отличается по своему взгляду отъ автора „поэтики“ эллинской. У Аристотеля рѣшеніе вопроса о цѣли поэзіи стоитъ въ непосредственной зависимости отъ рѣшенія вопроса о самомъ происхожденіи ея, какъ и всѣхъ вообще искусствъ, и разрѣшается въ томъ смыслѣ, что если всякое искусство (въ томъ числѣ и поэзія) раждается изъ естественнаго стремленія человѣка къ подражанію, то и самая цѣль его поставляется тою-же природой и состоитъ въ удовлетвореніи указанному естественному стремленію

человѣка и въ удовольствіи, связанномъ съ такимъ удовлетвореніемъ; для трагедіи выставлялась у Аристотеля сверхъ этой еще и иная цѣль: очищеніе страстей человѣческихъ. У Горація, какъ представителя римскаго народа съ его узко практическими интересами и воззрѣніями, взглядъ на назначеніе поэзіи долженъ былъ быть совершенно инымъ,—соотвѣтствующимъ народному римскому духу, если авторъ хотѣлъ, чтобы наставленія его были понятны и усвоены римскимъ народомъ. И мы видимъ дѣйствительно, что приспособляясь, именно, къ практическимъ тенденціямъ своихъ соотечественниковъ, Горацій такъ усиленно старается, какъ можно, съ большею яркостью, выставить на видъ *полезность искусства вообще, и въ частности поэзіи, по отношенію къ прогрессу человѣчества*, причемъ опредѣленно раскрываетъ намъ и самый мотивъ, побуждающій его къ этому, въ слѣдующихъ характерныхъ стихахъ (v. 323—332).

> Грекамъ муза дала полнозвучное слово и геній,—
> Имъ, ни къ чему независтливымъ, кромѣ величія славы.
> Дѣти же римлянъ учатся долго, съ трудомъ; но чему же...

На сто частей монеты дѣлить безъ ошибки. Вотъ одинъ изъ примѣровъ наиболѣе частыхъ уроковъ у римлянъ. „Сынъ Альбина. Скажи мнѣ: если мы, взявши 5 унцій, вычтемъ одну; что останется?“—„Третья часть асса.“—„Прекрасно. Ну, ты имѣнье свое не растратишь...—А если прибавимъ къ прежнимъ пяти мы одну; что будетъ всего?“—„Половина“... Если, какъ ржавчина, въ умъ заберется корысть, то возможно-ль съ нею стиховъ ожидать, въ кипарисѣ храниться достойныхъ“.: Эта корысть, это стремленіе римскаго народа—повсюду отыскать прежде всего и больше всего полезное, понимая его болѣе всего въ смыслѣ матеріальномъ, именно, и является опредѣляющимъ моментомъ въ воззрѣніи, высказанномъ Гораціемъ на задачи поэзіи. И у него такое воззрѣніе является не только теоретическимъ, но и проводится цѣликомъ въ его творческую практику. *Его сатиры, его оды и эпистолы всѣ имѣютъ практическое назначеніе*: въ однѣхъ онъ осмѣиваетъ, въ другихъ прославляетъ, въ третьихъ поучаетъ, но никогда не представ-

ляется въ нихъ, какъ „пѣвецъ красоты", какъ служитель „искусства ради искусства", безъ эгоистическихъ цѣлей.

Разрѣшивши въ указанномъ смыслѣ вопросъ о задачахъ поэзіи, Горацій рѣшаетъ далѣе интересный вопросъ о томъ, *какую роль играетъ въ созданіи поэтическихъ произведеній сама природа, съ* одной стороны, *и искусство и труды самого поэта,* съ другой?...—Для созданія превосходнѣйшихъ образцовъ поэзіи,—думаетъ авторъ римской „Поэтики",—*искусство,* умѣнье добываемое продолжительнымъ обученіемъ, *должно приходить на помощь природному генію, природнымъ поэтическимъ дарованіямъ,* какъ бы велики они ни были.—„Спрашиваютъ обыкновенно,—говоритъ онъ (v. 408. sqq.),—что болѣе способствуетъ совершенству поэтическаго произведенія: природа-ли, или искусство и трудъ самихъ поэтовъ. Я лично не вижу, къ чему послужило бы наше даже долговременное обученіе въ этой области, еслибы мы не имѣли таланта; или наоборотъ къ чему послужили бы наши дарованія безъ соотвѣтствующей науки и труда. То и другое,—*природныя дарованія и искусство, выработанное трудомъ, должны неизмѣнно поддерживать другъ друга*". Вотъ почему обращается онъ къ молодому Пизону (ст. 379 и сл.) съ такимъ настойчивымъ увѣщаніемъ—не писать ничего безъ согласія музъ и Минервы,—другими словами,—безъ искренняго поэтическаго вдохновенія; а написавши—не выпускать написаннаго въ свѣтъ до тѣхъ поръ, пока, многократно исправивши все это согласно указаніямъ строгой науки, онъ не сумѣетъ достигнуть освобожденія написаннаго отъ всѣхъ его недостатковъ. Оттого требованіе:—Saepius stylum vertege"—сдѣлалось у Горація основнымъ требованіемъ по отношенію къ внѣшней формѣ произведеній поэзіи. Самое разсмотрѣніе и рѣшеніе этого вопроса о сравнительномъ значеніи для поэзіи искусства и природныхъ способностей,—вопроса, самое возникновеніе котораго, повидимому, представлялось ненужнымъ автору древнѣйшей греческой „Поэтики", Аристотелю, излишнимъ въ виду ясности отвѣта на него изъ устъ каждаго эллинскаго поэта,—это разсмотрѣніе должно было казаться необходимымъ въ глазахъ всякаго, кто, какъ Горацій, обращалъ свою рѣчь о поэзіи къ наро-

ду римскому. Необходимо было настойчиво указать и разъяснить что ни одни только природныя дарованія сами по себѣ, безъ соотвѣтствующей науки, ни одни старанія безъ природныхъ дарованій не создаютъ поэта въ истинномъ смыслѣ,—необходимо было потому, что въ этомъ самомъ Римѣ, къ которому обращался Горацій, жили и дѣйствовали безчисленные *стихокропатели*, считавшіе,—какъ говоритъ Горацій (ст. 383 и сл.),—свободное и знатное происхожденіе и свой всаднический капиталъ совершенно достаточнымъ основаніемъ для того, чтобы получить право—сочинять ни начто негодные, безсмысленные и по самой формѣ своей уродливые стихи. Противъ этихъ то безчисленныхъ стихотворцевъ, окружавшихъ себя толпами прихлебателей и прочитывавшихъ этимъ послѣднимъ за роскошнымъ обѣдомъ, подъ громъ рукоплесканій, результаты нелѣпыхъ своихъ измышленій,—и было выставлено съ такою опредѣленностью это положеніе Горація объ образованіи истиннаго поэта и необходимыхъ для этого условіяхъ. Противъ нихъ же направленъ и бичъ той жестокой сатиры, какою авторъ „науки поэзіи“ съ такою безпощадностью поражаетъ, въ нѣкоторыхъ мѣстахъ своего произведенія, всякую бездарность, имѣющую дерзость заявлять о своемъ существованіи на поприщѣ поэтической дѣятельности.

Мы обратимся теперь къ той части „Поэтики“ Горація, (въ порядкѣ расположенія въ оригиналѣ—первой), въ которой разсматриваются уже самые *результаты поэтическаго творчества*,—*различные виды поэзіи*, (по преимуществу *драмы*), со стороны какъ содержанія ихъ, такъ и формы.

Уже издавна,—какъ извѣстно,—различные толкователи Горація указывали на то обстоятельство, что многочисленныя отдѣльныя положенія, высказываемыя поэтомъ въ этой части его сочиненія о поэзіи, оказываются въ большинствѣ случаевъ не самостоятельными, а заимствованными имъ изъ разнообразныхъ источниковъ. Въ числѣ этихъ источниковъ они, (Дасье, Грифоли, Регельсбергеръ и др.)—ссылаясь отчасти на слова древняго схоліаста Порфирія, указывали нѣкоего Неоптолема Паросскаго, какъ *важнѣйшій источникъ* Гораціевой „Поэтики“,—а за тѣмъ называли Зенона,

Критона, Демокрита, и въ особенности *Аристотеля. Многіе даже видѣли во всемъ этомъ сочиненіи Горація не болѣе, какъ простую передѣлку Аристотелевой „Поэтики“ примѣнительно къ римской литературѣ и римскимъ обычаямъ.* Мы не имѣемъ возможности провѣрить показаніе схоліаста Порфирія относительно заимствованій Горація у Неоптолема Паросскаго, ибо сочиненія этого послѣдняго по вопросамъ поэзіи не дошли до нашего времени, равно какъ и сочиненія по тому же предмету Зенона, Критона и Демокрита. Но мы имѣемъ возможность сравнить Гораціеву „Поэтику“ съ „Поэтикой“ его великаго предшественника въ этой области, Аристотеля, и это сравненіе оказывается особенно поучительнымъ, показывая намъ съ полною опредѣленностью, что общераспространенное мнѣніе *о многочисленныхъ позаимствованіяхъ римскаго поэта у греческаго философа* имѣетъ для себя серьезныя основанія и во многихъ отношеніяхъ находитъ себѣ подтвержденіе въ самой дѣйствительности [1]).

Уже одинъ тотъ фактъ, что у Горація въ его „Поэтикѣ“ трактуется, какъ и въ „Поэтикѣ“ Аристотеля, среди разнообразныхъ родовъ поэтическихъ произведеній болѣе всего о произведеніяхъ *драматическихъ*,—этотъ фактъ обнаруживаетъ,—(по мнѣн. проф. С. Шевырева „Теорія поэзіи“ стр. 89),—явное вліяніе греческаго составителя „Поэтики“ на римскаго. Если у грековъ драма, особенно въ эпоху Аристотеля, была тѣмъ родомъ поэзіи, который достигъ наивысшаго процвѣтанія и наибольшаго распространенія, то у римлянъ, именно, драма (и преимущественно трагедія) напротивъ, никогда не пользовались ни большимъ успѣхомъ, ни распространеніемъ, уступая первенствующее мѣсто не только другимъ родамъ поэзіи, но даже и кровавымъ гладіаторскимъ зрѣлищамъ въ циркахъ. Стало быть, разсматривая теорію поэзіи все таки преимущественно въ примѣненіи къ драматическимъ произведеніямъ, Горацій слѣдо-

---

[1]) Изъ русскихъ изслѣдованій особенно интересныя страницы посвящены этому вопросу о вліяніи Аристотеля на Горація С. Шевыревымъ въ его «Теоріи поэзіи, стр. 88 и сл.

валъ въ этомъ случаѣ не потребностямъ своего времени и не самымъ обстоятельствамъ, а лишь по тому образцу, который данъ былъ нѣкогда въ „Поэтикѣ“ Аристотеля и отъ котораго онъ не желалъ или не умѣлъ отдалиться.

Если мы перейдемъ затѣмъ къ разсмотрѣнію тѣхъ основныхъ требованій, которыя предъявляются Гораціемъ, какъ необходимыя условія для каждаго произведенія поэзіи (и драмы въ особенности),—то увидимъ, что во многихъ отношеніяхъ здѣсь могутъ быть замѣчены прямыя заимствованія изъ теоріи поэзіи Аристотеля. Нѣсколько примѣровъ могутъ наглядно уяснить эти заимствованія и прежде всего по отношенію къ воззрѣнію обоихъ авторовъ на *поэтическое произведеніе, какъ воплощеніе единаго по своему существу содержанія*. Вы помните, что говоря о существѣ трагедіи (гл. VI) и эпоса (гл. XXIII), Аристотель указываетъ, какъ непремѣнное условіе для каждаго произведенія того и другого рода поэзіи, чтобы по содержанію своему оно было воспроизведеніемъ *событія единаго, цѣльнаго и полнаго, которое имѣло бы и достаточную продолжительность, обусловливаемую естественно самымъ сюжетомъ, и начало, и средину, и конецъ въ развитіи дѣйствія, при полномъ подчиненіи всѣхъ частей своему цѣлому*. — Горацій предъявляетъ къ произведеніямъ поэзіи по существу такія же требованія. Поэтическое произведеніе, лишенное единства и внутренней связи и подчиненія частей цѣлому, онъ сравниваетъ съ фантастическою, уродливою, картиной, достойною осмѣянія. Онъ говоритъ въ самыхъ первыхъ строкахъ своей „поэтики“: (ст. 1—13).

«Еслибы женскую голову къ шеѣ коня живописецъ
Вздумалъ приставить и, разные члены собравши отвсюду,
Перьями ихъ распестрилъ, чтобы прекрасная женщина сверху
Снизу кончалась уродливой рыбой; смотря на такую
Картину, о други, могли ли бы вы удержаться отъ смѣха..
Вѣрьте же мнѣ, на эту картину должна быть похожа
Книга, въ которой всѣ мысли, какъ бредъ у больного горячкой:
Гдѣ голова, гдѣ ноги,—все безъ согласія съ цѣлымъ составомъ.
Знаю: поэтъ съ живописцемъ все смѣютъ и все имъ возможно,
Чего захотятъ. Мы и сами не прочь отъ подобной свободы,
И другому готовы дозволить ее, но съ условьемъ,

Чтобы дикіе звѣри не были вмѣстѣ съ ручными,
Змѣи въ сообществѣ птицъ, и съ ягнятами лютые тигры»...

Затѣмъ переходя отъ этихъ отрицательныхъ описаній къ положительному опредѣленію качествъ необходимыхъ каждому поэтическому произведенію, онъ даетъ это опредѣленіе въ слѣдующихъ словахъ (v. 23):

„Какъ бы то ни было, знай, о художникъ, что *нужны во всемъ простота и единство*".

Причемъ въ дальнѣйшихъ стихахъ поэтъ поясняетъ, что та простота, которой онъ требуетъ, заключается въ избѣжаніи всѣхъ тѣхъ излишествъ, въ какія такъ часто впадаетъ большинство поэтовъ *въ* погонѣ за наружнымъ блескомъ; а то единство, о которомъ онъ говоритъ, заключается *въ умѣніи—согласовать всѣ части произведенія съ его цѣлымъ* столько же въ отношеніи самаго содержанія, сколько и по ихъ внѣшней отдѣлкѣ, дабы не уподобиться тому художнику, который умѣлъ превосходно выдѣлывать въ бронзѣ ногти и волосы, а во всемъ остальномъ былъ совсѣмъ неудаченъ.

Сходны между собою и тѣ требованія, которыя выставляютъ и Аристотель, и Горацій по отношенію къ выводимымъ въ поэтическихъ произведеніяхъ типамъ. Составитель древне-греческой „Поэтики" какъ извѣстно, настойчиво указывалъ (гл. XV) на то, что всѣ, выводимые въ поэтическомъ произведеніи типы должны быть въ отношеніи нравовъ и мыслей, изображаемы со всѣмъ возможнымъ правдоподобіемъ, соотвѣтственно законамъ вѣроятія или самой исторіи (если дѣло идетъ объ исторической личности), а самые ихъ характеры должны быть отъ начала до конца строго выдержанными. Составитель „Поэтики" римской, Горацій, повторяетъ въ своемъ стихотвореніи всѣ эти требованія своего великаго предшественника, не внося въ нихъ никакихъ существенныхъ перемѣнъ, и только поясняетъ ихъ соотвѣтствующими примѣрами. Слѣдуя непосредственно за Аристотелемъ, онъ поучаетъ современныхъ ему поэтовъ слѣдующимъ образомъ (ст. 119—128).

«Слѣдуй преданью, поэтъ, или выдумывай съ истиной сходно
Если герой твой—Ахиллъ, столь прославленный въ пѣсняхъ: да будетъ

Пылокъ онъ, быстръ и во гнѣвѣ своемъ непреклоненъ,
Кромѣ меча своего признавать не хотящій закона.
Медея должна быть гордой и злою; Ино—плачевна,
Іо—скиталица; мраченъ—Орестъ; Иксіонъ—вѣроломенъ.
Если ввѣряешь ты сценѣ что новое; если ты смѣешь
Творческой силой лицо создавать, неизвѣстное прежде:
Долженъ стараться его до конца поддержать таковымъ-же,
Какимъ ты въ началѣ его показалъ,—съ самимъ собою согласнымъ»...—
(v. 156 sq.)—«Долженъ стараться всѣхъ возрастовъ нравы представить прилично,
Сходно съ натурою, (см. 177 и сл.) какъ измѣняются люди съ годами»...—
«Юношѣ роль не давай старика, а мальчику—мужа
Каждаго возраста нравы черты означаютъ иныя»...

Сходство между эстетическими положеніями, высказываемыми въ обѣихъ „Поэтикахъ", можно легко прослѣдить далѣе и въ раздѣленіи способовъ воспроизведенія въ поэзіи на воспроизведеніе событія въ дѣйствіи (драма) и передачу его въ разсказѣ (эпосъ или лирика), причемъ какъ греческій авторъ, такъ и слѣдующій за нимъ авторъ „поэтики" римской отдаетъ рѣшительное и явное предпочтеніе именно, драмѣ. [1]) Сходны затѣмъ у обоихъ и требованія для драмы *развязки естественной*, а не совершающей благодаря только вмѣшательству сверхъ-естественныхъ силъ,—боговъ и героевъ; [2]) сходно и требованіе отъ поэта, чтобы онъ самъ проникался настроеніемъ изображаемыхъ имъ персонажей, дѣлая черезъ это рѣчи ихъ и поступки болѣе ярко проникнутыми страстью, болѣе искренними, и увлекая за собою слушателей не только красотою стиха, но и проникающимъ его чувствомъ. Ибо, какъ говоритъ Горацій (v. 99—102) [3]):

«Не довольно стихамъ одной красоты; но чтобы духъ услаждая,
Всюду они увлекали его за собою по волѣ поэта.
Люди охотно смѣются только съ смѣющимся; съ плачущимъ плачутъ:
Если ты хочешь, чтобъ плакалъ и я, то самъ будь растроганъ».

---

[1]) Ср. Аристотеля «Поэтика», гл. III и XXVII, и Horat: lib. de arte poëtica, v. 179 sqq.

[2]) Ср. «Поэтику» Аристот., гл, XV, и «Поэтику» Горація ст. 191 и сл.

[3]) Ср. «Поэтику» Аристотеля, гл. XVII.

Таковы эти и другіе *многочисленные пункты сходства въ эстетическихъ положеніяхъ, выставленныхъ какъ Аристотелемъ, такъ и Гораціемъ въ ихъ руководствахъ „Поэтики“*. И едва ли найдется изслѣдователь, который сталъ бы серьезно отрицать въ этомъ явленіи фактъ непосредственнаго заимствованія этихъ положеній римскимъ авторомъ у его великаго предшественника.

Что касается, наконецъ, *достоинствъ самой внѣшней формы*, въ которую Горацій облекъ содержаніе „поэтики“, то высокія похвалы, расточаемыя въ этомъ отношеніи по адресу составителя „Поэтики“, оправдываются самою дѣйствительностью, и характеристика этихъ выдающихся качествъ блестящаго исполненія, сдѣланная Габерфельдомъ, не кажется намъ преувеличенной.—„Свободный и легкій ходъ идей; остроумный способъ сужденій; чисто сократовская веселость, соединенная съ римскою образованностью; простой, но поэтическій языкъ и легкость стихосложенія; наконецъ, аттическая тонкость мысли и выраженій,—во всемъ этомъ нельзя не узнать Горація, творца сатиръ и другихъ эпистолъ... Какъ умѣетъ этотъ римскій поэтъ оживить и возвысить предметъ, самъ по себѣ столь сухой. Какъ благоразумно проводитъ онъ черезъ все свое произведеніе главныя идеи, не докучая читателю длинными рѣчами и не возбуждая его отвращенія длинною сатирою.—То предписываетъ онъ правила и мимоходомъ напоминаетъ ошибки; то вводитъ дѣйствующими и говорящими лицами самихъ стихотворцевъ; то обращается къ Пизонамъ: то себя самого включаетъ въ бесѣду; то вставляетъ эпизоды, какъ пункты отдохновенія; то шутитъ, то становится важнымъ; и для того, чтобы дать своему произведенію полноту и округлость цѣлаго, онъ заключаетъ его тономъ высочайшаго сатирическаго порыва.—Исторія, живопись, музыка, древняя и новая драма, греческіе и римскіе писатели, анекдоты, пословицы,—все послужило ему для оживленія цѣлаго; все отъ начала и до конца искусно поддерживаетъ напряженное вниманіе читателя“.—Такова эта „Поэтика“ Го-

Плотинъ [1]).

Эпоха философской дѣятельности Плòтина можетъ быть названа въ исторіи эстетики эпохою второго расцвѣта того самаго идеализма, котораго первое процвѣтаніе связывается, (какъ было показано), съ именемъ великаго Платона. *Сходство между представителями той и другой эпохи*,—между Платономъ и Плòтиномъ, не ограничивается, какъ увидимъ, какими-либо незначительными частностями, которыя устанавливали бы сродство между тѣмъ и другимъ чисто случайнымъ образомъ и съ устраненіемъ которыхъ исчезала бы самая внутренняя родственная связь между обоими. Захватывая въ дѣйствительности гораздо болѣе широкій кругъ соотношеній, это сродство между обоими высокими представителями идеализма является особенно явственнымъ по отношенію къ основнымъ принципамъ, положеннымъ въ основу эстетическихъ ученій того и другого. Я не буду здѣсь останавливаться на неважныхъ для насъ сторонахъ чисто внѣшнихъ, формальныхъ соотношеній между философской системой Плòтина и системой Платòна.—Что касается самыхъ основныхъ принциповъ, на которыхъ зиждется та и другая система, то внутреннее родство, существующее между ними, не подлежитъ никакому сомнѣнію; причемъ, какъ увидимъ, въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ ученикъ уходитъ однако далѣе своего учителя, исправляя замѣчаемыя у послѣдняго погрѣшности и оставаясь вообще болѣе него послѣдовательнымъ въ проведеніи до конца основныхъ своихъ принциповъ. Мы обращаемся теперь въ подтвержденіе сказаннаго къ изложенію самыхъ воззрѣній Плотина въ тѣхъ ихъ частяхъ, въ которыхъ они имѣютъ непосредственное отношеніе къ нашей наукѣ:

---

[1]) Сочиненія Плотина (род. 204 г. по Р. Хр., ум. 270 г) изданы Порфиріемъ въ шести эннеадахъ. Новыя изданія ихъ принадлежатъ Creuzer (Oxford, 1855), A. Kirchhoff (Lips., 1856), H F. Müller (1878) и Dübner (Paris, 1855). О его системѣ см. Artur Richter. neu—Platonische Studien. Halle, 1861—67, также *Max. Schasler*: kritische Geschichte d. Aesthetik, I, S. 233—248; *I. Walter*: d. Geschichte der Aesthetik im Altertum, S. 736—786 и др.

Исходнымъ пунктомъ въ системѣ Плотина является идея „единаго“ или „добраго“, подъ которымъ онъ разумѣетъ Первосущество или Первосилу,—то Божество, изъ котораго произошло все существующее, но которое само не можетъ быть *описано*, ибо не имѣетъ ни вида, ни границъ, будучи безконечнымъ и безвиднымъ; оно не можетъ быть и *объяснено*, ибо не имѣетъ ни одного изъ всѣхъ тѣхъ свойствъ, какія только способенъ представить себѣ человѣкъ. *Это Первосущество является единой и истинной причиной всего существующаго, производнаго*; причемъ вся эта безконечная совокупность существъ, происшедшихъ изъ Первосилы, представляетъ собою безконечный міръ постепенно *убывающаго совершенства*, такъ что совершенство уменьшается съ каждымъ разомъ по мѣрѣ того, какъ отъ предшествующаго, болѣе близкаго къ Первосуществу и потому болѣе совершеннаго, рождается послѣдующее, являющееся лишь отраженіемъ предшествующаго и потому болѣе удаляющееся отъ первоисточника всего, слѣдовательно, менѣе совершенное... Первымъ изъ такихъ порожденій Первосилы является *міровой Разумъ* (Νοῦς), который представляетъ собою высшее бытіе имѣющее и движеніе, и устойчивость, и тожество и различіе,—что въ совокупности составляетъ 5 категорій бытія умопостигаемаго. *Самый міровой Разумъ* (Νοῦς) *въ свою очередь разлагается на сверхчувственныя числа или идеи*, и притомъ такъ, что не только каждый *родъ и видъ*, но и *всякое отдѣльное существо* имѣетъ среди нихъ соотвѣтствующую себѣ *идею* въ качествѣ первообраза своей индивидуальной особенности. И эти идеи являются не инертными, но дѣйствующими силами (νοεραὶ δυνάμεις), которыя, пребывая другъ въ другѣ и въ то же время однако не поглащаясь однѣ другими, образуютъ всею своею совокупностью то единство умопостигаемаго міра, то *царство идей*, которое оказывается въ то же время и *царствомъ красоты*,—тѣмъ самымъ *первопрекраснымъ, подражаніе которому служитъ источникомъ вообще всякой красоты* [1]).

---

[1]) Ср. Целлеръ очеркъ исторіи греческой философіи, стр. 278 и сл.

Таковъ переходъ отъ общихъ основоположеній философской системы Плотина къ основнымъ принципамъ его эстетической теоріи, отличающейся отъ большей части предыдущихъ теорій своею послѣдовательностью и полнотою.

Обращаясь затѣмъ къ разсмотрѣнію самаго *міра красоты*, какъ объекта эстетическаго изслѣдованія, философъ избираетъ исходною для него точкою *различіе*, съ одной стороны, *между красотою тѣлесною*, наружною, формальною, ощущаемою при помощи внѣшнихъ чувствъ, *и красотою духовною*; а съ другой, между *прекраснымъ, существующимъ въ природѣ*, и тѣмъ *прекраснымъ, которое воспроизводится въ искусствѣ*. *Этою* исходною точкою опредѣляется характеръ всего эстетическаго изслѣдованія Плотина. Прекрасное,—замѣчаетъ онъ,—не ограничивается однимъ только міромъ явленій, познаваемыхъ нашими внѣшними чувствами, но захватываетъ сверхъ того и область явленій иного, высшаго порядка,—явленій интеллектуальныхъ и нравственныхъ. Другими словами, не только прекрасное, воспринимаемое человѣкомъ черезъ посредство зрѣнія и слуха, (каковы: краски, формы, звуки и т. д.), но и прекрасное, познаваемое нашимъ разумомъ, (каковы: прекрасныя свойства ума и сердца, добродѣтели, прекрасныя дѣянія человѣка; прекрасное содержаніе рѣчей, литературныхъ произведеній, и т. д.), представляетъ собою тотъ, почти безконечный по своему содержанію объектъ разсмотрѣнія, которому должно быть посвящено эстетическое изслѣдованіе. Итакъ въ порядкѣ слѣдованія, *явленія красоты тѣлесной, ощущаемой, познаваемой нашими внѣшними чувствами*, должны быть разсмотрѣны прежде всего остального.

Въ чемъ же заключается эта красота вещей, познаваемыхъ внѣшними чувствами; иначе говоря, въ чемъ заключается то общее всѣмъ имъ *свойство*,—въ силу котораго вещи эти, въ отличіе отъ остальныхъ, дѣлаются *прекрасными*... Принято думать обыкновенно, что свойство это состоитъ *въ пропорціональности*, т. е. *въ соразмѣрности всѣхъ частей предмета по отношенію другъ къ другу и ко всѣму своему цѣлому*, и мнѣніе это оказывается настолько распро-

страненнымъ въ классической древности, что пропорціональное, „*соразмѣрное*“ являлось въ представленіи большинства однозначущимъ съ „*прекраснымъ*“.—Плотинъ выставляетъ на видъ недостаточность такого опредѣленія прекраснаго, ибо оно способно выяснить лишь *прекрасное сложное*, да и то далеко не во всѣхъ случаяхъ и не во всей его полнотѣ, тогда какъ *прекрасное простое* остается совершенно необъясненнымъ. А между тѣмъ, именно, съ объясненія этого послѣдняго и нужно было бы начать, такъ какъ сложное состоитъ всегда изъ соединенія другъ съ другомъ простѣйшихъ частей, а слѣдовательно, и тѣ элементы прекраснаго, которые входятъ въ простое, необходимо должны входить и въ составъ сложнаго. Но если не вышеуказанное, то какое же иное ствойство можно указать, какъ таковое, которое служило бы для объясненія красоты во всѣхъ безъ исключенія какъ простыхъ, такъ и сложныхъ вещахъ и явленіяхъ...—Плотинъ находитъ его въ особомъ *идеальномъ моментѣ*, *присущемъ всему прекрасному*. Матерія сама по себѣ,—разсуждаетъ онъ,—есть нѣчто безформенное и потому безобразное; для того, чтобы изъ этой безформенной матеріи произошла вещь, имѣющая опредѣленный видъ и опредѣленныя качества, *необходимо дѣйствіе на матерію особенной силы,—особаго формообразующаго начала*; и такимъ началомъ являются, именно, тѣ *безконечныя въ своемъ разнообразіи идеи или образы всѣхъ вещей*, о происхожденіи которыхъ было сказано уже выше. Проникая собою безформенную матерію, эти образы или идеи составляютъ изъ многихъ частей единое цѣлое, каждую отдѣльную—вещь, и *чѣмъ яснѣе выражается идея каждой вещи въ ея цѣломъ или въ отдѣльныхъ частяхъ, тѣмъ болѣе прекрасною становится самая эта вещь, или отдѣльныя ея части*; и напротивъ, чѣмъ темнѣе и неопредѣленнѣе въ ней выраженіе таковой идеи, тѣмъ болѣе безобразною она представляется. *Таковъ источникъ прекраснаго въ реально существующихъ вещахъ*: внутреннее, ясно выраженное общеніе ихъ съ самыми ихъ прообразами или идеями,—*болѣе или менѣе полное проникновеніе матеріи формообразующимъ началомъ*, изъ котораго рождается красота какъ простого, такъ и сложнаго,

ибо и самыя эти идеи бываютъ и простыми, и сложными до безконечности. Плотинъ считаетъ такое объясненіе вполнѣ достаточнымъ для истолкованія явленій прекраснаго видимаго не только, поскольку это касается самыхъ *формъ* предметовъ, но и поскольку оно относится къ внѣшней *окраскѣ* ихъ, такъ какъ именно изъ этихъ двухъ элементовъ: *изъ формъ и красокъ составляется прекрасное въ вещахъ.* Считаетъ онъ достаточнымъ потому, что не только *формы вещей*, по его мнѣнію, имѣютъ непосредственное общеніе съ идеями, но и *краски*, присущія каждому предмету, ибо и *для красокъ* вообще существуютъ *особыя идеи*, которыхъ высшимъ проявленіемъ служитъ *свѣтъ* и *огонь*, участвующія въ большей или меньшей степени во всякой окраскѣ.

Что касается прекраснаго, воспринимаемаго черезъ посредство слуха, то и оно объясняется подобно прекрасному видимому: *красота звуковъ* зависитъ отъ болѣе или менѣе близкаго и полнаго общенія ихъ съ самыми ихъ идеями, давая въ результатѣ прекрасное простое въ области звуковъ; тогда какъ сложная красота звуковъ, красота мелодій и гармоніи, является выраженіемъ не только сложныхъ идей, соотвѣтствующихъ имъ, но и гармоническаго настроенія самой души человѣческой, создающей эти мелодіи и гармонію звуковъ.

Наконецъ, въ *живыхъ существахъ красота*, сверхъ указанныхъ причинъ, находится въ зависимости еще отъ степени *выраженія* въ нихъ (у человѣка особенно въ *его лицѣ*) *внутренняго характера*, каковымъ выраженіемъ сила красоты значительно увеличивается. А что это дѣйствительно такъ, особенно ясно видно изъ простого сравненія красоты одного и того же существа, разсматриваемаго при *жизни его* и *по смерти*: будучи мертвымъ, оно даже въ тѣ моменты, когда тѣло еще не получило никакихъ измѣненій въ своихъ внѣшнихъ формахъ, уже далеко уступаетъ по красотѣ этому же самому тѣлу, одушевленному жизнью и выраженіемъ... Таково въ существенныхъ чертахъ изслѣдованіе Плотина, поскольку оно касается *красоты формальной*, познаваемой нашими внѣшними чувствами.

Далѣе должна быть разсмотрѣна *красота духовная въ ея существѣ и проявленіяхъ.* Въ чемъ заключается самая

сущность духовной красоты; гдѣ лежитъ источникъ ея и каковы постоянныя и общія для всѣхъ ея проявленій характерныя особенности... — *Душа человѣческая*,—утверждаетъ Плотинъ,—состоитъ *изъ двухъ различныхъ частей*: одна изъ нихъ представляетъ собою нѣчто, подобное тому, чѣмъ является въ чувственномъ мірѣ безформенная матерія; другая подобна идеальному формообразующему началу и представляетъ собою ту высшую часть души, которая можетъ быть названа въ тѣсномъ смыслѣ слова „духомъ". Такимъ образомъ для того, чтобы могла получить начало красота духовная, душа человѣческая не нуждается въ проникновеніи ея особенною, внѣ ея находящеюся силою, особенною формообразующею идеей, (какъ это необходимо бываетъ для зарожденія красоты тѣлесной изъ безформенной матеріи); ибо въ самой душѣ человѣческой заключаются оба тѣ элемента, которые необходимы для образованія духовной красоты Въ ней находится и матеріалъ, соотвѣтствующій безформенной матеріи, и высшее идеальное начало, которое не есть лишь простое отраженіе идеи, но самая уже идея, и которое поэтому, проникая собою, подобно идеѣ, нисшее безформенное начало, порождаетъ въ своемъ соединеніи духовную красоту. Эта *духовная красота имѣетъ различныя степени высоты*,—и первою, нисшею изъ нихъ является красота той дѣятельности человѣка, которая направлена на *внѣшній, чувственный міръ явленій*, которая проявляется въ сферѣ практической дѣятельности человѣка; тогда какъ *высшею ея степенью* служитъ *красота*, направленная *на самый разумъ*, какъ источникъ всѣхъ существующихъ идей,—*красота интеллекта*, оперирующаго съ высочайшими истинами разума и пріобрѣтающаго отъ общенія съ міровымъ Разумомъ (*Νοῦς*) то прекраснѣйшее изъ свойствъ души человѣческой, которое называется *мудростью*. Таковы тѣ общіе основные принципы, на которыхъ покоятся эстетическія воззрѣнія Плотина, и такова сущность его ученія о красотѣ тѣлесной, ощущаемой, и красотѣ духовной.

Если мы обратимся теперь къ изслѣдованію всего вышеизложеннаго съ цѣлью опредѣлить, *въ какомъ отношеніи находится эстетическое ученіе Плотина къ соотвѣтствую-*

щимъ частямъ философской системы Платона, то увидимъ слѣдующее. Прежде всего по отношенію къ истолкованію обоими философами самаго происхожденія красоты во всѣхъ ея подраздѣленіяхъ. Утверждаютъ обыкновенно, что ученіе по этому вопросу Плотина есть не что иное, какъ нѣсколько видоизмѣненное ученіе самого Платона. Такое утвержденіе оказывается въ дѣйствительности справедливымъ въ значительной степени. Какъ было показано выше, *Плотинъ дѣйствительно сходился съ Платономъ* въ томъ существенномъ и важнѣйшемъ пунктѣ, что *красота всего существующаго имѣетъ своимъ источникомъ общеніе безформенной матеріи съ тѣми формообразующими идеями*, отъ большей или меньшей яркости проявленія которыхъ зависитъ и болѣе или менѣе высокая степень красоты

Сходны далѣе и воззрѣнія обоихъ философовъ на *сравнительную цѣнность явленій красоты тѣлесной и красоты духовной*, причемъ и тотъ, и другой отдаютъ рѣшительное преимущество, именно, явленіямъ послѣдней изъ нихъ, усматривая въ разумѣ наивысшую ступень существующаго прекраснаго.

Но за предѣлами только что указанныхъ существенныхъ пунктовъ сходства между воззрѣніями обоихъ философовъ начинается между ними явственное различіе. Такъ, напр., *у Плотина нѣтъ признанія существованія отдѣльной идеи красоты*, о которой говоритъ Платонъ въ „Федрѣ“ и общеніе съ которой или отблескъ которой представляется Платону необходимымъ сверхъ общенія предмета съ его идеей для того, чтобы предметъ сдѣлался прекраснымъ. Взамѣнъ этого у Плотина находитъ себѣ мѣсто *признаніе красоты всѣхъ вообще идей*, такъ что *царство идей является вмѣстѣ съ тѣмъ и царствомъ красоты*. Такимъ образомъ у него оказывается потерянной мысль о необходимости выдѣленія для прекраснаго особаго, совершенно самостоятельнаго положенія и значенія среди другихъ категорій существующаго. Несходны затѣмъ и воззрѣнія обоихъ философовъ на *духовную красоту* въ томъ отношеніи, что въ то время какъ у *Платона она объясняется, общеніемъ души человѣческой съ тою или иною нравственною идеей,—у Пло-*

тина мѣсто такой посторонней идеи заступаетъ самая душа, которая, по его ученію, являясь порожденіемъ верховнаго мірового разума, оказывается по существу своему тождественною съ самой идеей и, слѣдовательно, не нуждается для образованія красоты ни въ чемъ постороннемъ...

Ограничиваясь тутъ указаніемъ вышеприведенныхъ моментовъ соотношенія между эстетическими воззрѣніями обоихъ философовъ, мы переходимъ теперь къ ученію Плотина *о прекрасномъ въ искусствѣ и объ отношеніи его къ прекрасному, пребывающему въ природѣ.*

Сравнивая одни съ другими проявленія *красоты*, существующей *въ самой природѣ*, съ одной стороны, и *красоты, воспроизведенной въ искусствѣ*, съ другой,—Плотинъ отдаетъ первымъ изъ нихъ явное предпочтеніе передъ вторыми въ однихъ отношеніяхъ, тогда какъ въ другихъ отношеніяхъ, напротивъ, признаетъ существенныя преимущества за прекраснымъ въ искусствѣ.

Весь существующій міръ, вся вселенная въ ея цѣломъ,—учитъ философъ,—представляетъ собою *картину вѣчной и безконечной красоты*, гдѣ всякая самая ничтожная мелочь, входя какъ необходимая составная часть въ свое цѣлое, содѣйствуетъ совершенству всего этого цѣлаго. Та же безконечная мудрость, красота и совершенство явственно раскрывается созерцанію и при разсмотрѣніи устройства каждаго отдѣльнаго существа, входящаго въ составъ вселенной: каждаго растенія, каждаго животнаго, минерала, металла и т. д. до безконечности. *Повсюду—та высочайшая гармонія и совершенство*, которыя ясно свидѣтельствуютъ о *безконечномъ совершенствѣ и красотѣ создавшаго всю вселенную разума.* Даже самые, такъ называемые, *ужасы и безобразія*, находящія себѣ нерѣдко мѣсто въ природѣ, *нисколько не уменьшаютъ красоты цѣлаго:* подобно тому, какъ въ произведеніяхъ живописи тѣни служатъ для того, чтобы тѣмъ ярче выдѣлить въ картинѣ свѣтовые эффекты; подобно тому какъ въ музыкальныхъ пьесахъ послѣ нѣсколькихъ, предумышленно созданныхъ диссонансовъ, тѣмъ глубже чувствуется вся прелесть возникшей гармоніи, а въ драмѣ рѣчи и подвиги какого-либо героя кажутся еще болѣе возвышен-

ными, будучи представлены зрителю рядомъ съ пошлыми и низкими рѣчами и поступками какого-либо раба или недостойнаго человѣка;—такъ и *кажущіеся недостатки*, встрѣчающіеся въ нѣкоторыхъ изъ существующихъ вещей, *служатъ лишь къ вящему блеску цѣлаго*, неувядаемая красота котораго не претерпѣваетъ отъ этихъ кажущихся недостатковъ никакого ущерба. Такова красота существующаго реальнаго міра самой природы. *Красота, находящая себѣ выраженіе въ искусствѣ, можетъ быть и ниже, и выше красоты, пребывающей въ природѣ*, смотря по тому, въ какомъ отношеніи она стоитъ къ этой послѣдней. *Искусство можетъ ограничиваться*, и во многихъ случаяхъ дѣйствительно ограничивается, только *простымъ подражаніемъ вещамъ и явленіямъ*, существующимъ въ природѣ. Очевидно, что красота, заключающаяся въ произведеніяхъ такого искусства, не можетъ по высотѣ своей стоять наравнѣ съ тою красотой, которая служила для нея оригиналомъ, первообразомъ.—И это тѣмъ болѣе, что воспроизводимая въ подражаніи чисто внѣшнимъ образомъ *красота, будучи перенесена изъ природы въ искусство, теряетъ* при этомъ именно то, что даетъ ей въ природѣ особенную цѣнность,—*теряетъ ту жизненность*, которая ставитъ даже посредственное прекрасное въ живой природѣ выше всякой красоты въ безжизненныхъ произведеніяхъ искусства.

Но не всегда однако искусство ограничивается простымъ подражаніемъ тому, что уже ранѣе существовало въ природѣ. *Во многихъ случаяхъ художникъ поднимается въ своемъ творческомъ одушевленіи далеко выше всего того, что становится доступнымъ сознанію человѣка при помощи внѣшнихъ его чувствъ.* Онъ уже не подражаетъ тогда ничему изъ всего того, что можетъ быть видимо или слышимо, но *обращается уже прямо и непосредственно къ тому безконечному міру красоты въ ея первоисточникѣ*,—къ тому самому *міру идей*, изъ котораго и самая природа получаетъ всю свою красоту.

Тогда и прекрасное, находящее себѣ воплощеніе въ произведеніяхъ этого художника, будетъ уже много выше прекраснаго, существующаго въ природѣ, поскольку тако-

вымъ бываетъ все вообще разумное и совершаемое съ опредѣленною цѣлью,—выше потому, что въ то время какъ *въ природѣ воплощеніе идей въ отдѣльныхъ предметахъ совершается безсознательно и потому случайно, въ идеальныхъ произведеніяхъ искусства оно является напротивъ совершенно сознательнымъ*, преднамѣреннымъ, совершаемымъ съ опредѣленными цѣлями. Отсюда, какъ слѣдствіе, что *сама природа оказывается безсильною—поправить дѣло* въ тѣхъ случаяхъ, когда проявленіе идей въ той или другой вещи осуществилось въ недостаточно сильной степени и, слѣдовательно, вещь оказалась недостаточно прекрасною; *въ произведеніяхъ искусства*, напротивъ, наиболѣе важная роль достается на долю самого художника, который, имѣя передъ собою въ созерцаніи первообразъ создаваемаго, *получаетъ возможность избирать для воплощенія такового въ искусствѣ и наиболѣе соотвѣтствующія формы, отбрасывая все случайное и непригодное.* Поэтому, если бы только не сопротивленіе, которое встрѣчаетъ художникъ со стороны безформенной и косной матеріи, и которое не даетъ возможности передать въ своемъ произведеніи цѣликомъ все представляющееся ему въ созерцаніи,—то красота создаваемыхъ имъ произведеній могли бы равняться красотѣ самыхъ ихъ первообразовъ, красотѣ самыхъ идей...

Таково,—согласно Плотину,—отношеніе прекраснаго въ искусствѣ къ прекрасному природы. Различая по существу результаты дѣятельности художника, занимающагося простымъ *копированіемъ дѣйствительности*, отъ результатовъ творческой дѣятельности *художника идеалиста*, (въ указанномъ выше смыслѣ), и давая тѣмъ и другимъ совершенно различную оцѣнку, *онъ возвышается такимъ образомъ до пониманія всего многоразличнаго содержанія искусства во всемъ его разнообразіи.* И въ этомъ отношеніи Плотинъ, несомнѣнно, долженъ быть поставленъ значительно выше своего аттическаго учителя,—выше Платона, у котораго смутное, неясное пониманіе различія между идеалистическимъ и реалистическимъ направленіями въ искусствѣ при неумѣніи ввести объясненіе послѣдняго изъ нихъ въ свою идеалистическую по существу эстетическую теорію, поро-

дило, какъ мы видѣли, только цѣлую массу непримиримыхъ противорѣчій, въ истолкованіяхъ различныхъ явленій искусства, главнымъ образомъ, въ отношеніи самыхъ процессовъ творчества у художниковъ, ихъ создающихъ.

Въ то же самое время однако по *внѣшнему изложенію* своихъ эстетическихъ взглядовъ *Плотинъ далеко уступаетъ Платону*, этому поэту философу, рѣчи котораго о прекрасномъ чаще всего были проникнуты, какъ вы слышали, глубокимъ и искреннимъ вдохновеніемъ, въ противоположность сухому, безжизненному, хотя и строго послѣдовательному философскому изложенію Плотина.

Квинтиліанъ.

Въ послѣдующихъ лекціяхъ мы будемъ говорить о теоріи того рода искусства, къ подробному разсмотрѣнію котораго въ предшествующихъ нашихъ чтеніяхъ еще не представлялось случая, а именно, о теоріи *ораторскаго искусства*, или такъ наз. *краснорѣчія*. Богатѣйшимъ и вмѣстѣ съ тѣмъ надежнѣйшимъ источникомъ, изъ котораго мы имѣемъ возможность почерпать интересующія насъ свѣдѣнія по этому предмету, является обширное сочиненіе одного изъ крупнѣйшихъ представителей ораторскаго искусства въ классическомъ Римѣ, по имени Марка Фабія Квинтиліана,— сочиненіе, состоящее изъ 12 большихъ книгъ „риторическихъ наставленій“ и написанное имъ по настоянію многочисленныхъ его друзей въ руководство для всѣхъ, кто желалъ-бы посвятить свои силы ораторской дѣятельности*). Въ нашихъ цѣляхъ мы извлекаемъ изъ этого обширнаго труда только нѣкоторыя важнѣшія его части, а именно тѣ, въ которыхъ авторъ трактуетъ *о краснорѣчіи, какъ объ искусствѣ*, опуская здѣсь всѣ тѣ, гораздо болѣе много-

*) Quintiliani institutionis oratoriae l. XII. rec. Bonnell. Lips. 1882. На русскомъ яз. существуетъ переводъ академика Алекс. Никольскаго; Спб. 1834 г. I—II т. Ср. *Walter:* die Geschichte der Aesthetik im Altertum S. 815—819; *M. Schasler:* krit. Gesch. d. Aesthetik, S. 220—221.

численныя его части, въ которыхъ говорится о *технической* сторонѣ дѣла: о воспитаніи оратора съ самыхъ первыхъ лѣтъ его дѣтства до полной зрѣлости, о выборѣ учителей для обученія этихъ будущихъ ораторовъ, о различныхъ видахъ рѣчей и о раздѣленіи каждой рѣчи на части, о доказательствахъ во всякой изъ нихъ и особенно рѣчахъ судебныхъ и т. д., и т. д., коротко говоря, обо всемъ томъ, что является результатомъ уже не искусства, а болѣе всего науки и фактическаго примѣненія ея въ судебной по преимуществу практикѣ каждаго оратора.

Предлагая своимъ читателямъ собраніе правилъ, относящихся къ ораторскому искусству, Квинтилліанъ старается прежде всего установить самую *возможность и необходимость такихъ правилъ, составляющихъ собою теорію краснорѣчія.* Многіе,—говоритъ онъ (кн. 2, гл. 12)—утверждаютъ, что для всякаго, кто желаетъ сдѣлаться ораторомъ, такія правила—излишни и безполезны, такъ какъ для каждаго оратора будто-бы оказывается совершенно достаточно его природныхъ дарованій, да нѣкоторыхъ еще упражненій въ говореніи рѣчей въ судахъ и другихъ публичныхъ мѣстахъ. И такимъ образомъ думаютъ не только люди, непосвященные въ тайны ораторскаго искусства, но нерѣдко и сами ораторы, какъ это видно изъ примѣра того ритора, который, будучи спрошенъ о томъ, что такое есть риторическая фигура и что такое есть сужденіе и т. п. отвѣчалъ: „ничего этого я не знаю, но въ случаѣ надобности вы найдете все это въ моихъ рѣчахъ“..—Трудно забавнѣе признаться въ собственномъ своемъ невѣжествѣ. Говорятъ кромѣ того, что для всѣхъ создаваемыхъ въ учебникахъ правилъ краснорѣчія въ дѣйствительности не можетъ быть сдѣлано никакого примѣненія къ практикѣ, потому будто-бы, что всякій отдѣльный случай, требующій произнесенія рѣчи, бываетъ обыкновенно не похожъ на всѣ остальные, а значитъ и самыя правила, сочиненныя для одного изъ нихъ, окажутся непригодными для другихъ. Но развѣ, спрашиваетъ Квинтилліанъ, заимствуя примѣръ изъ другой области,—оказываются излишними и безполезными напримѣръ *правила тактики* для полководцевъ въ виду того, что

войско имѣетъ и безъ этихъ правилъ собственную силу и храбрость и что въ каждомъ отдѣльномъ сраженіи и условія мѣстности, и численность непріятельскихъ войскъ и т. д. не похожи на условія, при которыхъ даются другія сраженія...—Нѣтъ,—отвѣчаетъ онъ (кн. 2, гл. 14)—и тамъ, какъ и здѣсь—и для полководца, какъ и для оратора, *полезны и необходимы такія правила, которыя, не охватывая каждаго отдѣльнаго случая во всѣхъ его мелочахъ и подробностяхъ тѣмъ не менѣе устанавливали бы нѣчто общее между всѣми отдѣльными случаями, а это-то общее и есть, именно, наиболѣе важное и существенное для всѣхъ нихъ.* Стало быть, правила эти устанавливали бы законы для важнѣйшаго и существеннаго, оставляя *свободу* оратору въ менѣе важныхъ подробностяхъ. — Разрѣшивши въ такомъ положительномъ смыслѣ вопросъ о возможности и необходимости какихъ либо правилъ для краснорѣчія, авторъ считаетъ необходимымъ разрѣшить вслѣдъ затѣмъ и другой вопросъ, стоящій съ первымъ въ непосредственной связи, а именно: *самое краснорѣчіе можетъ-ли быть признано искусствомъ*, и если да, то *къ какому виду* его оно можетъ быть отнесено и въ чемъ его *содержаніе*?...

Многіе думаютъ,—говоритъ онъ (кн. 2, гл. 18), что краснорѣчіе является въ дѣйствительности только *даромъ природы* и что человѣкъ, счастливо одаренный самою природой, способенъ и безъ всякой науки оказаться хорошимъ ораторомъ во многихъ случаяхъ,—особенно въ тѣхъ, когда дѣло касается близко его самого. Такого мнѣнія былъ между прочимъ и извѣстный ораторъ Лисій, который указывалъ въ подтвержденіе своего мнѣнія на то, что и люди совсѣмъ неученые и изъ самаго низкаго сословія, *когда они защищаютъ свои жизненные интересы*, обнаруживаютъ естественнымъ образомъ въ своихъ рѣчахъ нѣчто, похожее и на вступленіе, и на повѣствованіе, и на доказательство и опроверженіе, и все это заканчиваютъ просьбою, которая и служитъ естественнымъ заключеніемъ рѣчи.—Другіе приводятъ въ подтвержденіе своего мнѣнія еще и то, что краснорѣчіе существовало еще раньше, чѣмъ появились на свѣтъ какія бы то ни было собранія правилъ для ора-

торовъ, и каждый тогда самъ защищалъ свои дѣла, не зная никакихъ учебниковъ риторики. На всѣ такіе доводы,—по мнѣнію Квинтиліана,—можно отвѣчать слѣдующимъ образомъ. Нѣтъ сомнѣнія, что *природа даетъ начало и краснорѣчію въ такой же степени, какъ и всѣмъ вообще искусствамъ*: подобно тому, какъ еще ранѣе существованія какихъ-либо правилъ реторики люди говорили, защищая свои интересы,—такъ они же еще ранѣе существованія какихъ бы то ни было правилъ архитектуры строили свои шалаши и рыли пещеры, и ранѣе появленія законовъ гармоніи и мелодій пѣли свои дикія пѣсни. Но какъ отъ этого элементарнаго умѣнья строить себѣ шалаши и пещеры они дошли до высочайшаго умѣнья создавать великолѣпные храмы и другія подобныя зданія, каковое умѣніе единственно и можетъ быть названо искусствомъ; а отъ нестройныхъ криковъ и дикихъ пѣсенъ возвысились до прекраснѣйшихъ произведеній позднѣйшаго музыкальнаго искусства, такъ и въ умѣньи говорить—отъ нескладныхъ и безпорядочныхъ, хотя иногда и проникнутыхъ чувствомъ, рѣчей они сумѣли подняться до построенія такихъ блестящихъ, живыхъ, глубокихъ по содержанію и стройныхъ по формѣ рѣчей, какія столь часто исходили изъ устъ корифеевъ ораторскаго искусства, подобныхъ Демосеену, Исократу и многимъ другимъ. Итакъ, *не всякій, кто говоритъ, есть ораторъ, и не всякая рѣчь есть произведеніе ораторскаго искусства.* Но когда же,—спрашивается,—умѣніе произносить рѣчи становится, наконецъ, *искусствомъ*, а самыя рѣчи дѣлаются истинными произведеніями такового?..

Искусство начинается вообще тамъ, гдѣ одни природныя дарованія оказываются уже недостаточными для достиженія опредѣленной постановленной цѣли. Это случается обыкновенно въ тѣхъ случаяхъ, когда предметъ, подлежащій созданію, оказывается настолько *сложнымъ*, а самыя средства для осуществленія его настолько *неясными* или представляющими столь крупныя затрудненія, что природныя дарованія человѣка, какъ бы велики они ни были сами по себѣ, уже недостаточны для того, чтобы разобраться во всей этой сложности матерьяла, ни для того, чтобы справиться

съ многочисленными трудностями, какія представляются въ самыхъ средствахъ для осуществленія намѣченной цѣли. Тогда то, именно, приходятъ на помощь *правила искусства, которые* имѣютъ въ этихъ случаяхъ значеніе *учредителей порядка и указателей кратчайшаго и вѣрнѣйшаго пути къ достиженію поставленной цѣли среди всѣхъ этихъ многочисленныхъ трудностей.* Итакъ, пока человѣкъ пользуется только одними своими *природными дарованіями*, онъ дѣйствуетъ обыкновенно *на удачу*; тогда какъ возвышаясь въ какой-либо сферѣ дѣятельности до *искусства*, онъ слѣдуетъ уже *по точно и ясно обозначенному пути*, указываемому тѣми опредѣленными правилами, которыя выработаны для каждаго вида искусства предшествующимъ опытомъ и наблюденіемъ. Все это относится въ такой же степени и къ ораторскому искусству, какъ и ко всѣмъ другимъ родамъ искусства вообще.

Установивши такимъ образомъ для краснорѣчія значеніе искусства, авторъ риторическихъ наставленій разсматриваетъ ближе самое его *содержаніе и задачи.* Что такое представляетъ собою *ораторское искусство по своему содержанію и ближайшимъ задачамъ*...—Чаще всего,—замѣчаетъ Квинтиліанъ (кн. 2, гл. 16),—говорятъ, что *краснорѣчіе заключается въ способности и силѣ убѣждать во всемъ томъ, что желательно доказать оратору.* Мнѣніе это раздѣляли такіе крупные ораторы, какъ Исократъ и Горгій, изъ которыхъ первый называлъ риторику прямо созидательницею, „творительницею убѣжденія"

Но вѣдь *убѣждаютъ* во многихъ случаяхъ и деньги (напр. взятки) и *власть говорящаго* (напр. приказанія начальствующаго лица), и одинъ даже *внѣшній видъ*, (какъ это послѣднее видно, напримѣръ, изъ случая съ знаменитою Фриной, для которой достаточно было вмѣсто всякой защиты обнажить передъ судьями свою красоту, чтобы получить оправданіе). Необходимо поэтому въ такое опредѣленіе ораторскаго искусства ввести тотъ *элементъ*, который присутствіемъ своимъ обыкновенное умѣніе говорить что-либо и убѣждать въ чемъ либо, дѣлаетъ, именно, *краснорѣчіемъ*; а этимъ-то элементомъ и служитъ *красота рѣчи.*

Отсюда и опредѣленіе краснорѣчія должно быть таково: *ораторское искусство, или краснорѣчіе, состоитъ въ умѣніи хорошо, красиво говорить съ цѣлью убѣдить слушателей въ томъ, что оратору кажется необходимымъ или желательнымъ.* Но не достиженіе этой послѣдней цѣли является наиболѣе важною задачею ораторскаго искусства, а именно самый *процессъ созданія прекрасныхъ рѣчей*; поэтому хотя ораторъ, говоря передъ судьями, обыкновенно и старается выиграть защищаемое имъ дѣло, однако если онъ, сказавши прекрасную рѣчь, и не достигъ желаемаго успѣха по дѣлу, онъ все-таки достигъ желаемаго успѣха важнѣйшей цѣли, *съ точки зрѣнія искусства*, ибо сказалъ *прекрасную рѣчь*.

Мы опускаемъ здѣсь тѣ многочисленныя главы „риторическихъ наставленій“ Квинтиліана, въ которыхъ трактуется о чисто техническихъ частяхъ риторики, (каковы, напр., дѣленіе подлежащихъ оратору дѣлъ на виды и выясненіе особенностей каждаго изъ нихъ; раздѣленіе каждой рѣчи на составныя ея части и раскрытіе значенія и содержанія каждой изъ нихъ; о доказательствахъ и опроверженіяхъ, по преимуществу въ судебныхъ дѣлахъ и т. д.) и обращаемся непосредственно къ разсмотрѣнію тѣхъ *средствъ, съ помощью которыхъ можетъ быть достигнуто осуществленіе важнѣйшихъ задачъ краснорѣчія*. — Уже въ главѣ о воспитаніи оратора (кн. I, гл. 10) авторъ риторическихъ наставленій говоритъ о необходимости обращать особенное вниманіе на такія *внѣшнія*, формальныя стороны въ каждой рѣчи оратора, какъ его *произношеніе и жесты*, сопровождающіе рѣчь. Въ одной изъ послѣдующихъ книгъ (кн. II, гл. 3) онъ уже подробно разсматриваетъ вопросъ о тѣхъ внѣшнихъ условіяхъ, которыя оказываются необходимыми для успѣха ораторской рѣчи.

Когда Демосѳена спрашивали, *какую часть въ краснорѣчіи онъ считаетъ первою, главнѣйшею*, онъ отвѣчалъ, что считаетъ таковою *произношеніе*; и на послѣдующіе вопросы о томъ, какую часть онъ признаетъ по важности второю, третьей и т. д., онъ отвѣчалъ все то же „произношеніе“, до тѣхъ поръ, пока его не перестали спрашивать. Этимъ оригинальнымъ отвѣтомъ Демосѳенъ старался указать спра-

шивающимъ на необыкновенно важное значеніе произношенія для успѣха каждой рѣчи, какъ бы хороша она ни была по своему содержанію. И дѣйствительно,—замѣчаетъ Квинтиліанъ,—каждый знаетъ по опыту, какъ часто одна и та же рѣчь или вообще какое-либо произведеніе поэзіи или прозы измѣняетъ для слушателей свое значеніе, убѣдительность и красоту, благодаря хорошему или дурному ихъ чтенію, благодаря большему или меньшему умѣнью—произнести ихъ, какъ должно. Можно было бы даже сказать, что никакое доказательство не способно показаться слушателямъ достаточно убѣдителямъ, если оно не будетъ поддержано соотвѣтствующей интонаціей, какъ, напр., никто не повѣрилъ бы намъ, еслибы мы стали умолять—помочь нашему тяжкому горю равнодушнымъ веселымъ голосомъ и съ улыбкой на устахъ. Вообще сила произношенія такова, что уже съ помощью его одного, помимо даже качествъ самаго содержанія, ораторъ можетъ и возбуждать смѣхъ, и извлекать у слушателей слезы, и вызывать иные аффекты,—и это даже въ тѣхъ случаяхъ, о которыхъ мы подлинно знаемъ, что они выдуманы (какъ, напр., въ сочиненіяхъ поэтовъ); а тѣмъ большее значеніе имѣетъ произношеніе въ обстоятельствахъ истинныхъ, дѣйствительно совершающихся.

Каковы же могутъ быть *правила для произношенія*... Одного пользованія только тѣмъ, что даетъ въ этомъ отношеніи сама природа, вѣсьма часто оказывается недостаточнымъ. Во многихъ случаяхъ голосъ человѣка, готовящагося въ ораторы, бываетъ то слишкомъ слабъ, то слишкомъ грубъ, то страдаетъ хриплостью и иными недостатками, не говоря уже о томъ, что нерѣдко говорящій не въ состояніи бываетъ выговаривать нѣкоторыя буквы алфавита или явственно заикается, что прямо уже должно быть признано органическимъ порокомъ въ произношеніи. Является необходимость—*выработать голосъ твердый, достаточно пріятный и всегда послушный нашей собственной волѣ*,—умѣть заставить и языкъ, и грудь, и гортань повиноваться всегда и во всемъ нашему желанію... И авторъ „риторическихъ наставленій“ даетъ отъ себя длинный рядъ указаній отно-

сительно того, какъ должно *воспитывать свой голосъ* и какія заботы должно прилагать къ произношенію для того, чтобы достигнуть такой именно цѣли. Важнѣйшимъ изъ всего того, къ чему долженъ стремиться ораторъ въ этомъ отношеніи, служитъ *достиженіе умѣнья—всегда слѣдовать въ своей интонаціи за тѣмъ внутреннимъ настроеніемъ, которымъ проникнута каждая часть ораторской рѣчи.* Наилучшимъ результатомъ такого умѣнья является *естественность рѣчи*, которая многими ораторами признается наивысшимъ ея достоинствомъ. Другими выдающимися достоинствами рѣчи съ внѣшней ея стороны могутъ быть признаны: *ровность рѣчи* и вмѣстѣ съ тѣмъ *разнообразіе интонаціи*, къ достиженію которыхъ также долженъ стремиться ораторъ. Для того, чтобы рѣчь его не казалась какъ бы припрыгивающею или хромающею, она должна быть чужда всякихъ неумѣстныхъ повышеній и пониженій голоса, всякихъ рѣзкихъ выкрикиваній, слѣдуя за развитіемъ настроенія въ самомъ содержаніи лишь постепенно и оставаясь такимъ образомъ всегда ровною, что однако отнюдь не должно смѣшивать съ рѣчью монотонною, лишенною какихъ-бы то ни было повышеній и пониженій голоса. Что касается разнообразія въ интонаціи, то оно приходитъ естественно вмѣстѣ съ разнообразіемъ самого содержанія рѣчи, и потому, чтобы достигнуть его въ интонаціи, необходимо озаботиться о достиженіи его въ внутреннемъ содержаніи рѣчи. Самый же смыслъ и значеніе этого разнообразія въ рѣчи таково, что съ помощью его возобновляется вниманіе слушателей, устающее отъ однообразнаго чтенія или рѣчи, и въ то же время различіе въ степени напряженія голоса облегчаетъ трудъ и для самого оратора. Немалое достоинство составляетъ также умѣнье оратора—во время и незамѣтно для слушателя переводить дыханіе въ моменты тѣхъ краткихъ остановокъ которыя могутъ быть сдѣланы между отдѣльными предложеніями рѣчи: должно стремиться *научиться и своимъ дыханіемъ управлять такъ же свободно*, какъ и модуляціями своего голоса для того, чтобы умѣть останавливаться не тамъ, гдѣ

дыханіе уже доведено до истощенія недостаткомъ самаго воздуха, а тамъ, гдѣ остановка представляется самому оратору наиболѣе желательной и естественной. Нечего уже и говорить о томъ, что *рѣчь* каждаго оратора должна быть совершенно *чужда такихъ органическихъ недостатковъ произношенія*, какъ *неумѣніе выговаривать тѣ или иныя буквы алфавита* или явное заиканіе. Какимъ же образомъ возможно прійти къ обладанію всѣми этими достоинствами?...— Лучшимъ и вѣрнѣйшимъ средствомъ для этого,—отвѣчаетъ Квинтиліанъ,—служитъ *частое упражненіе въ произнесеніи рѣчей. Упражненіемъ и навыкомъ*,—говоритъ онъ,—*преодолѣваются всякія затрудненія*: чтобы достигнуть великаго умѣнія—управлять по своему желанію своимъ голосомъ, и дыханіемъ, заставляя ихъ свободно слѣдовать за мыслію, необходимо не щадить ни времени, ни труда на старательное и частое упражненіе въ произнесеніи рѣчей на самыя различныя темы, заучивая для этого образцы рѣчей знаменитыхъ ораторовъ разнообразнаго содержанія. Такъ, именно, и поступали многіе изъ извѣстныхъ представителей ораторскаго искусства, и успѣшность такого метода видна между прочимъ изъ примѣра великаго Демосѳена, ибо этотъ славный ораторъ воспиталъ свое дыханіе и голосъ тѣмъ, что, не переводя дыханія, старался прочитывать, и притомъ съ должнымъ выраженіемъ, огромное количество стиховъ; а для того, чтобы научиться свободнѣе произносить слова, накладывалъ подъ языкъ маленькихъ камешковъ и такимъ образомъ произносилъ свои рѣчи.

Но достиженіемъ вышеуказанныхъ качествъ не должны исчерпываться всѣ заботы оратора по отношенію къ своему искусству: каждому хорошо извѣстно, что *живая рѣчь*, къ какому бы предмету она ни относилась, *всегда сопровождается въ большей или меньшей степени тѣлодвиженіями, т. е. жестами. Значеніе* этихъ жестовъ въ рѣчи—огромно. Достаточно вспомнить хотя бы то, что у *глухонѣмыхъ этими жестами совершенно замѣняется употребленіе словъ*, изъ чего ясно слѣдуетъ, что одни уже жесты по себѣ оказываются достаточными для передачи любой конкретной мысли. *Безъ содѣйствія рукъ*,—говоритъ Квинтиліанъ,—*всякая*

рѣчь будетъ слаба и недостаточна. Едва-ли можно перечислить всѣ тѣ движенія, къ которымъ онѣ способны, и кажется, нѣтъ почти слова, котораго нельзя было бы выразить при ихъ помощи. Не *руками*-ли мы *требуемъ, призываемъ, отсылаемъ, грозимъ, умоляемъ, показываемъ свой страхъ, удивленіе и отвращеніе?*... Не ими-ли мы *показываемъ количество, величину, образъ дѣйствія?*... Въ показаніи *мѣстъ и лицъ не замѣняютъ-ли они нарѣчій, именъ и мѣстоимѣній*.... Да и вообще, при всемъ многоразличіи языковъ у всѣхъ племенъ и народовъ, какъ кажется, одинъ только языкъ жестовъ является общимъ для всѣхъ людей... Многое можно выразить сверхъ того и *головою*: согласіе, сомнѣніе, отрицаніе и т. д. *Но всего выразительнѣе бываетъ у говорящаго мимика самаго лица*: имъ изъявляемъ мы ласку, угрозы, веселье, печаль, высокомѣріе, просьбу, покорность; на него смотритъ, его разбираетъ съ любопытствомъ слушатель, прежде даже, чѣмъ мы начнемъ говорить; изъ него видна яснѣе всего и любовь, и ненависть, пробивающаяся изъ глубины сердца наружу; часто оно выражаетъ даже болѣе того, что говоритъ самая наша рѣчь, оказываясь способнымъ замѣнять собою самое слово... Вотъ почему ораторъ, кромѣ стараній о достиженіи возможнаго совершенства въ своемъ произношеніи и голосѣ, долженъ прилагать величайшія заботы и усилія къ тому, чтобы достигнуть такого же совершенства и въ тѣлодвиженіяхъ, сопровождающихъ рѣчь и въ своей мимикѣ. *Лучшей гарантіей успѣха въ этомъ отношеніи служатъ тщательныя наблюденія надъ жестами*, съ одной стороны, людей, разсказывающихъ что либо въ различныхъ обстоятельствахъ дѣйствительной жизни, а съ другой, надъ жестами искусныхъ ораторовъ и *актеровъ*, усвоившихъ себѣ изъ дѣйствительности наиболѣе выразительныя тѣлодвиженія. Другимъ непремѣннымъ условіемъ успѣха является возможно болѣе старательное и частое *примѣненіе результатовъ такихъ наблюденій къ собственной своей ораторской дѣятельности*; иными словами, возможно болѣе частое упражненіе своихъ способностей и въ этомъ отношеніи, чему научаетъ насъ между прочимъ примѣръ того-же Демосѳена, который приготовлялся къ своимъ рѣ-

чамъ всегда передъ зеркаломъ, желая такимъ образомъ своими глазами провѣрять свои тѣлодвиженія въ отношеніи ихъ красоты и естественности. Таковы *тѣ внѣшнія стороны ораторскаго искусства, которыя, обусловливая собою въ весьма сильной степени успѣхъ каждой ораторской рѣчи*, являются ближайшею и наиболѣе возможною (въ смыслѣ достиженія) цѣлью для всякаго, кто желалъ бы съ помощью искусства усилить свои природныя дарованія.

По отношенію къ *содержанію самыхъ рѣчей* установить болѣе или менѣе точныя *правила* оказывается дѣломъ еще болѣе труднымъ, чѣмъ по отношенію къ внѣшнимъ качествамъ ораторскаго искусства. Возможно установить правила *распредѣленія* имѣющагося уже *содержанія въ извѣстной системѣ* для рѣчи; *установить извѣстные техническіе пріемы въ обращеніи съ собраннымъ уже матеріаломъ*, согласно обычной судебной практикѣ того или другого времени и народа (что и дѣлаетъ авторъ „риторическихъ наставленій“ во множествѣ главъ своего сочиненія), но *самое содержаніе каждой отдѣльной рѣчи, понятнымъ образомъ, находится всякій разъ въ полной и непосредственной зависимости отъ обстоятельствъ самаго дѣла*. Есть однако *одно свойство ораторской рѣчи*, по отношенію къ которому могутъ быть установлены нѣкоторыя *общія правила*, подобно тому какъ это можно было сдѣлать относительно внѣшнихъ качествъ ораторской рѣчи. Это *свойство самого содержанія рѣчи*, имѣющее громадное значеніе для успѣха ея, съ одной стороны, въ смыслѣ *выигрыша самаго дѣла*, а съ другой, въ смыслѣ *созданія высокаго образца истиннаго краснорѣчія* заключается *въ умѣніи оратора—располагать чувствами слушателей по собственному своему желанію, приводить ихъ въ любое изъ тѣхъ настроеній, въ какихъ ему желательно видѣть ихъ: смягчать ихъ въ однихъ случаяхъ до пролитія слезъ въ другихъ—заставить смѣяться, негодовать и. т. д.* А это-то умѣніе и является, такъ сказать, вѣнцомъ краснорѣчія. Доказательства въ каждой рѣчи,—замѣчаетъ въ своихъ „наставленіяхъ“ Квинтиліанъ (кн. 6, гл. 2),—рождаются всякій разъ изъ сущности каждаго дѣла, особенно дѣла праваго, такъ что истецъ, выигрывающій тяжбу, знаетъ только,

что былъ у него повѣренный, представлявшій его интересы и излагавшій сущность его дѣла на судѣ. Но тамъ, гдѣ нужно увлечь за собою всѣхъ судей противъ самой ихъ воли, гдѣ нужно умы ихъ отвратить отъ самаго даже размышленія объ истинѣ,—тамъ все зависитъ уже не отъ дѣла, а отъ искусства самого оратора. Этому истецъ не научитъ его: этого нѣтъ въ письменныхъ доказательствахъ; и если *доказательства*, вытекающія изъ дѣла, даютъ судьямъ такое или иное представленіе *о правотѣ нашего дѣла*, то *страсти*, возбужденныя въ сердцахъ ихъ ораторомъ, *заставляютъ ихъ желать, чтобы оно и въ дѣйствительности было во что бы то ни стало таковымъ, какимъ представляетъ его ораторъ*. И дѣйствительно, когда судьи начинаютъ вмѣстѣ съ ораторомъ негодовать, благопріятствовать, ненавидѣть, соболѣзновать, тогда *его дѣло они* считаютъ уже какъ бы своимъ собственнымъ, и подобно тому, какъ влюбленные не могутъ безпристрастно и строго судить о красотѣ и умѣ и сердцѣ любимаго существа, потому что глаза ихъ ослѣплены любовью, такъ и *судья, предубѣжденный страстью, вызванною ораторомъ оставляетъ всякое изысканіе истины и силой этой страсти*, какъ бы стремительнымъ потокомъ, уносится *въ сторону, въ какую направляетъ его искусный ораторъ*, какъ кормчій. Тотъ *кто умѣетъ по желанію своему возбуждать и направлять у слушателей различныя страсти, тотъ умѣетъ достигнуть всего*. Да и дѣйствительно, развѣ не произнесенъ уже опредѣленный приговоръ, когда содержаніе рѣчи исторгаетъ у судей невольныя слезы.... Итакъ, сюда-то именно ораторъ долженъ направлять всѣ свои силы, на пріобрѣтеніе такого умѣнья должны быть направлены наибольшія его старанія, ибо именно *возбужденіе чувствъ и страстей являются сущностью и такъ сказать, самою душею рѣчи*. Что же можно сказать о *средствахъ къ достиженію такого умѣнья*.....—*Важнѣйшимъ* изъ нихъ для возбужденія страстей въ другихъ служитъ то, *чтобы мы сами были движимы ими въ полной мѣрѣ и искренно*. Если мы хотимъ выразить страданіе другого съ наибольшимъ правдоподобіемъ, мы прежде всего должны себя

самихъ поставить на мѣсто того, кто подлинно страждетъ; проникнуться сами тѣмъ настроеніемъ духа, какое хотимъ сообщить и судьямъ и слушателямъ; восчувствовать сами ту страсть, которую желаемъ возбудить въ другихъ. Неужели же слушатели станутъ проливать слезы передъ ораторомъ, говорящимъ съ сухими глазами, глядящимъ безпечно?... Неужели кто-нибудь воспылаетъ гнѣвомъ, слушая оратора, у котораго самого не замѣтно ни малѣйшаго признака гнѣвнаго чувства; или восчувствуетъ состраданіе къ горю, о которомъ ораторъ будетъ говорить равнодушнымъ безстрастнымъ голосомъ?.... Нѣтъ: *только огонь сожигаетъ и воспламеняетъ другіе предметы; только мокрое дѣлаетъ влажнымъ; всякая краска придаетъ только тотъ цвѣтъ другимъ вещамъ который она сама имѣетъ; только та страсть передается судьямъ и другимъ слушателямъ, которою искренно и глубоко проникнуто самое сердце оратора....* Но,—могутъ возразить,—душевныя движенія, *страсти и настроенія находятся вообще вѣдь не въ нашей власти.* Какимъ же образомъ сами мы можемъ восчувствовать въ любое время и по нашему желанію такія или иныя страсти, проникнуться тѣмъ или другимъ настроеніемъ?. —Существуетъ,—говоритъ Квинтиліанъ,—*одна способность, которая наилучшимъ образомъ помогаетъ намъ въ этихъ случаяхъ* это есть та способность, которая у грековъ носила названіе *φαντασία,—способность воображенія,* которая представляетъ уму нашему образы вещей отсутствующихъ съ такою жизненностью и ясностью, какъ еслибы мы ихъ видѣли и слышали передъ собою въ дѣйствительности. *Кто обладаетъ этою счастливою, живою способностью,* кто умѣетъ развить ея лучшія стороны до высочайшей степени,—тотъ получаетъ уже черезъ одно это возможность и силу—какъ въ себѣ самомъ, такъ затѣмъ и въ своихъ слушателяхъ *вызывать съ помощью такихъ образовъ любыя страсти или чувствованія и направлять ихъ по собственному желанію.* Защищая интересы семьи кого-либо, разбойнически убитаго, и желая въ себѣ самомъ, а затѣмъ и въ судьяхъ возбудить къ судьбѣ его глубочайшее сожалѣніе, пусть ораторъ представитъ себѣ со всею возможною яркостью потрясающую сцену убійства: коварнаго

и злобнаго убійцу, нечаянно нападающаго; мольбы, стенанія, кровь, напрасныя усилія къ спасенію, ужасныя раны человѣка, пораженнаго и падающаго подъ ударами убійцы; наконецъ, послѣдніе тяжкіе моменты его безвременной страдальческой кончины. Пусть онъ ярко и живо представитъ себѣ все это,—и глубокое, искреннее состраданіе къ убитому прійдетъ уже само собою, наполнитъ сердце оратора, а отъ него при посредствѣ горячей, исполненной чувства, ораторской рѣчи перейдетъ затѣмъ съ такою же живостью и къ судьямъ, и ко всѣмъ другимъ его слушателямъ. Таково это средство, имѣющееся у оратора для достиженія имъ искренности интонаціи въ произносимыхъ рѣчахъ, по отношенію къ слушателямъ—для возбужденія въ нихъ состраданія.

Однако не всегда и не во всѣхъ рѣчахъ своихъ ораторъ долженъ заботиться о возбужденіи въ слушателяхъ *состраданія или иныхъ печальныхъ чувствъ Иногда ему необходимо и важно бываетъ возбудить и смѣхъ.* Въ виду этого необходимо сказать нѣсколько словъ *о смѣшномъ*, согласно ученію о немъ Квинтиліана (кн. 6, гл. 3.).—*Отчего раждается смѣхъ? Гдѣ его причины?..*—Наблюденія показываютъ, отвѣчаетъ Квинтиліанъ, что причины эти чрезвычайно разнообразны и что среди нихъ существуютъ не только явленія *характера духовнаго*, но и *явленія чисто физическія пораждающія смѣхъ, какъ напр. щекотаніе.* Среди причинъ духовнаго характера, рождающихъ смѣхъ, можно указать *нѣсколько категорій*, въ которыхъ ораторъ заимствуетъ эти *причины смѣха то отъ другихъ людей, осмѣиваемыхъ имъ то отъ себя самого, то, наконецъ, отъ предметовъ посторонніихъ.* Такъ, ораторъ можетъ указать слушателямъ *уродство или какіе-либо недостатки другого, тѣлесные или духовные* и однимъ этимъ уже вызывать смѣхъ у присутствующихъ, какъ это сдѣлалъ напр., К. Юлій. Ибо когда противникъ его, Гельмій Манцій, постоянно заглушая рѣчь его своими криками, многократно прерывалъ его, онъ сказалъ Манцію: „вотъ я покажу тебѣ, кто ты таковъ.“ И когда тотъ будучи сильно заинтересованъ этимъ, пересталъ наконецъ кричать и попросилъ Юлія показать ему, тотъ

указалъ пальцемъ на висѣвшую неподалеку лавочную вывѣску, на которой изображенъ былъ уродливый Галлъ, довольно сильно походившій на Манція, и такимъ образомъ возбудилъ общій смѣхъ.

Можно и себя самого сдѣлать причиною смѣха, причемъ необходимо замѣтить, что въ такихъ случаяхъ для слушателей однако должно быть видно, что сдѣлано это *съ умысломъ*; ибо то же самое, будучи сказано или сдѣлано по неосторожности или несообразительности, показывается обыкновенно глупостью, а будучи сказано преднамѣренно, съ умысломъ, можетъ быть признано проявленіемъ остроумія. *).

Можно, наконецъ, пользоваться самыми различными обстоятельствами, внѣ оратора находящимися, для того чтобы произвести въ слушателяхъ смѣхъ, причемъ въ этихъ случаяхъ уже не можетъ быть дано никакихъ опредѣленныхъ правилъ и каждый ораторъ, выбирая то или другое средство для того, чтобы разсмѣшить слушателей, долженъ полагаться на свой собственный вкусъ и чутье, дабы не произвести въ слушателяхъ вмѣсто впечатлѣнія смѣшного впечатлѣнія глупаго или пошлаго.

Что касается *значенія смѣшного въ рѣчи*, то оно не сводится къ тому только, чтобы *развлечь умы слушателей отъ серьезнаго и долгаго напряженія, облегчить утомленіе и прогнать возможную скуку*; оно можетъ быть иногда и гораздо *болѣе важнымъ, ибо прерываетъ у судей гнѣвъ и злобу*

---

*) Извѣстенъ, напр., случай съ ораторомъ Цепазіемъ, который защищалъ Фабриція и который разсмѣшилъ всѣхъ своею глупою неосторожностью, ибо когда онъ, думая, что произведетъ большое впечатлѣніе на судей, безпрестанно въ теченіи долгаго времени повторялъ: посмотрите на то и на то, (посмотрите, судьи, на перемѣны судьбы человѣческой, посмотрите на такіе и иные печальные случаи его жизни, и т. д.) когда, сказавши судьямъ: «посмотрите на дряхлую старость Фабриція», обернулся назадъ, чтобы показать на него судьямъ, Фабриція уже не оказалось на мѣстѣ; оказалось что онъ, соскучившись отъ повторенія этого «посмотрите» и отчаявшись въ успѣхѣ своего дѣла, тихонько вышелъ изъ собранія, вслѣдствіи этого ораторъ и былъ самъ поставленъ въ смѣшное положеніе.

противъ подсудимаго и нерѣдко самымъ серьезнымъ и опаснымъ дѣламъ даетъ неожидано совсѣмъ иной оборотъ, приводящій къ благополучному окончанію и спасающій подсудимаго отъ неминуемаго при иныхъ условіяхъ осужденія. (кн. 6, гл. 3.) „Доказательство этому говоритъ Квинтиліанъ, мы видимъ между прочимъ въ примѣрѣ Тарентинскихъ юношей, которые, бывши за веселой пирушкой, очень свободно и неосторожно поговорили о царѣ Пиррѣ и бранили его за его плохое по ихъ мнѣнію управленіе. Когда же объ этомъ сдѣланъ былъ на нихъ доносъ и когда они не могли ни отказаться передъ царемъ отъ своихъ словъ, ни извиниться, они спаслись отъ грозившей имъ бѣды только остроумною шуткою. Ибо одинъ изъ нихъ сказалъ Пирру: „да мы бы тебя, государь, и убили за столомъ, еслибы только у насъ не совсѣмъ опустѣли бутылки“ (т. е. еслибы они еще больше выпили, то въ состояніи пьяной невмѣняемости могли бы на словахъ и убить его). И этотъ отвѣтъ ихъ заставилъ Пирра разсмѣяться и простить юношамъ ихъ легкомысленное преступленіе, за которое имъ грозила смертная казнь.—Таково значеніе смѣшного въ ораторской рѣчи.

Относительно *другихъ искусствъ*, кромѣ краснорѣчія, *изученіе которыхъ представляется Квинтиліану необходимымъ для оратора*, должно отмѣтить, что въ числѣ таковыхъ важнѣйшимъ, (по его мнѣнію), является *музыка*.

Музыка,—говоритъ Квинтиліанъ,—уже въ самой глубокой древности была не только въ употребленіи, но и пользовалась особеннымъ почтеніемъ, такъ что упражнявшіеся въ ней считались не обыкновенными людьми, а какъ бы вдохновенными и мудрыми. Стоитъ только вспомнить между прочими хотя бы объ Орфеѣ и Линѣ, которымъ приписываютъ даже божественное происхожденіе, а объ Орфеѣ разсказываютъ, что онъ не только поражалъ и увлекалъ своимъ пѣніемъ и музыкой самыхъ грубыхъ и невѣжественныхъ людей, но умѣлъ даже дикихъ звѣрей и самую безчувственную природу, деревья и камни—заставлять какъ бы оживать, смягчаться и двигаться подъ вліяніемъ его музыки Самыя *похвалы богамъ и героямъ* на пиршествахъ или въ иныхъ

торжественныхъ случаяхъ обыкновенно воспѣваются при звукахъ лиры или другихъ инструментовъ, указывая тѣмъ самымъ, что музыка имѣетъ тѣсную связь съ познаніемъ вещей божественныхъ. А если это такъ, то она оказывается *важною и для оратора*, ибо хотя познаніе предметовъ божественныхъ и захвачено по преимуществу жрецами и философами, однако и хорошій ораторъ не можетъ обойтись безъ такого познанія, потому что и такихъ предметовъ, какъ религія, приходится ему касаться иногда въ произносимыхъ рѣчахъ.—*Великое значеніе музыки*,—продолжаетъ Квинтиліанъ,—признано было издавна выдающимися философскими умами. *Пивагоръ и его послѣдователи въ своемъ уваженіи къ музыкѣ доходили до того, что утверждали*, будто *и вся вселенная сотворена была не иначе, какъ по правиламъ пріятнаго музыкальнаго созвучія*, которому впослѣдствіи стала подражать и лира, и другія музыкальные инструменты; и это согласіе разнородныхъ существъ называли они гармоніей. Самъ Сократъ не стыдился учиться музыкѣ даже въ старости. Величайшіе полководцы считали для себя дѣломъ полезнымъ и важнымъ—обучаться игрѣ на музыкальныхъ инструментахъ. Музыкальными звуками и войска возбуждаются къ бою,—и чѣмъ сильнѣе звуки роговъ и трубъ въ легіонахъ, тѣмъ болѣе громкою оказывается самая ихъ воинская слава. Можно утверждать вообще, что сама природа вселила въ человѣка естественную потребность въ пѣніи и музыкѣ, удовлетвореніе которой не только доставляетъ удовольствіе поющему или играющему, но и содѣйствуетъ перенесенію человѣкомъ тяжелыхъ трудовъ. Что справедливо первое положеніе,—доказывается общеизвѣстнымъ фактомъ, что даже самое нескладное *пѣніе про себя какой-нибудь мелодіи облегчаетъ человѣку тоску его одиночества*; справедливость второго положенія оправдывается въ примѣрахъ хотя бы *гребцовъ* или иныхъ *работниковъ*, которыхъ дружное пѣніе въ тактъ возбуждаетъ къ такимъ же *дружнымъ усиліямъ въ самой работѣ*. Таково общее значеніе музыки въ человѣческой дѣятельности. Въ частности для *оратора музыка имѣетъ и болѣе близкое, спеціальное значеніе. Музыкальное пѣніе*, какъ извѣстно,

заключаетъ въ себѣ три существенныхъ элемента: одни изъ нихъ относятся *къ измѣненію самаго голоса*, другіе—*къ расположенію словъ въ исполняемой пьесѣ*, третьи—*къ тѣлодвиженіямъ, сопровождающимъ пѣніе*. Всѣ эти элементы оказываются необходимыми и для оратора, такъ что правила, составленныя на основаніи опыта для пѣнія, являются чрезвычайно цѣнными и для ораторскаго искусства. *Въ ораторской рѣчи, какъ и въ пѣніи, звуки и самыя слова располагаются соотвѣтственно внутреннему ихъ характеру и содержанію*. Такъ напр., о преметахъ высокихъ и пѣніе бываетъ болѣе величественнымъ; о предметахъ пріятныхъ—болѣе нѣжнымъ; о чувственныхъ—болѣе страстнымъ и т. д., —во всѣхъ случаяхъ сообразно съ характеромъ чувства, которое пѣвецъ хочетъ выразить. Подобнымъ-же образомъ *и у оратора всякое пониженіе, повышеніе, напряженіе голоса должны быть направляемы къ возбужденію такихъ или иныхъ страстей въ слушателяхъ*: ибо однимъ голосомъ внушаемъ мы слушателямъ негодованіе, другимъ—состраданіе, инымъ радость и т. д. Впечатлѣніе, производимое на слушателей самымъ голосомъ оратора, должно быть признано громаднымъ: если даже музыка различныхъ инструментовъ, которая не сопровождается никакими объяснительными словами, способна одними музыкальными звуками безъ словъ приводить слушателей въ самыя разнообразныя настроенія по желанію играющаго; то ораторъ, позаимствовавшій отъ музыки нѣкоторыя пособія въ указанномъ отношеніи, съумѣетъ дѣйствовать на сердца слушателей еще съ большею силой и опредѣленностью. Лучшіе ораторы въ древности хорошо сознавали важность для оратора—*взять вѣрный тонъ для своего голоса въ произносимой рѣчи*, и особенно ясно это видно изъ примѣра знаменитаго Гракха которому, когда онъ говорилъ къ народу, стоявшій позади него музыкантъ съ флейтою (τονάριον) подавалъ знать, насколько въ какомъ мѣстѣ рѣчи надлежало повышать или понижать его голосъ, —и эту предосторожность ораторъ употреблялъ даже тогда, когда произносилъ самыя мятежныя рѣчи.

Знаніе музыки,—(говоритъ Квинтиліанъ),—полезно оратору, наконецъ, и потому еще, что *оратору нерѣдко при-*

ходится цитировать въ своихъ рѣчахъ разнообразныя стихотворенія; а извѣстно, что *хорошее произнесеніе стихотвореній безъ близкаго знанія музыкальнаго ритма и интонаціи является дѣломъ по существу невозможнымъ.* Вообще,— заключаетъ Квинтиліанъ свою главу, посвященную музыкѣ, —если я одобряю изученіе ораторами музыки то отнюдь не одобряю этимъ самымъ того театральнаго сладострастнаго пѣнія, которое самымъ губительнымъ образомъ дѣйствуетъ на нравственность. Я хочу того мужественнаго пѣнія, въ которомъ доблести однихъ мужей прославлялись другими доблестными устами. Я не хочу музыкальныхъ мелодій, возбуждающихъ въ душѣ человѣческой порочныя помыслы, я одобряю существованіе такой только музыки, которая содѣйствуетъ возбужденію въ человѣкѣ благороднѣйшихъ чувствъ и очищенію существующихъ у него низкихъ страстей.

Таково то интересное и важное содержаніе „риторическихъ наставленій" извѣстнаго своей опытностью и знаніемъ римскаго оратора I вѣка по Р. Хр., которое мы считали полезнымъ извлечь изъ этого обширнаго и въ высшей степени поучительнаго трактата о краснорѣчіи.

Часть II.

Очерки изъ исторіи эстетическихъ ученій новаго времени.

I.

Многовѣковой перерывъ въ исторіи развитія эстетическихъ ученій (съ III-го по XVI столѣтіе по Р. Хр.).—Важнѣйшія причины такого явленія.—Возрожденіе эстетики.

Послѣ того, какъ въ твореніяхъ Плотина и его современниковъ античная эстетика нашла для себя историческое завершеніе, — *дальнѣйшее существованіе и развитіе ея пріостанавливается на огромный періодъ времени, охватывающій свыше 12 столѣтій средневѣковья...* За этотъ долгій періодъ человѣчество не только не дѣлаетъ никакихъ новыхъ пріобрѣтеній въ области изученія вопросовъ эстетики, но даже утрачиваетъ (какъ казалось, безнадежно) и все то богатое и драгоцѣнное достояніе, которое классическая древность успѣла создать въ теченіе цѣлаго ряда вѣковъ съ такою заботливостью, любовью и интересомъ къ вопросамъ прекраснаго въ теоретическомъ ихъ освѣщеніи, какъ и въ практикѣ творчества.

Естественно возникаетъ вопросъ *о ближайшихъ причинахъ такого явленія*,—о тѣхъ *условіяхъ жизни* въ указанную эпоху, которыя по отношенію къ эстетикѣ оказывали

столь неблагопріятное, отрицательное вліяніе на ея развитіе. Отвѣтомъ на этотъ вопросъ послужатъ послѣдующія страницы [1]).

Справедливо называютъ классическую древность „*специфически художественною*“, а средневѣковье — „*специфически религіозной эпохой или ступенью во всеобщей исторіи развитія человѣчества*“. И дѣйствительно, тогда какъ античная жизнь была всецѣло проникнута элементами прекраснаго, а господствующимъ стремленіемъ античнаго грека было стремленіе къ красотѣ, которое переплетаясь съ другими теченіями культурной жизни, придавало этой послѣдней характеръ высокаго изящества,—напротивъ, основныя начала, на которыхъ построена была вся культурная жизнь средневѣкового общества, были совершенно иными. Въ рѣзкомъ контрастѣ съ предшествующей эпохой, средневѣковое общество не только не развивало тѣхъ эстетическихъ потребностей, которыя для античнаго общества представлялись важнѣйшими и серьезнѣйшими жизненными потребностями, но и совершенно игнорировало ихъ, относилось къ нимъ съ полнымъ презрѣніемъ.

Такое полное игнорированіе являлось въ эту эпоху совершенно понятнымъ и естественнымъ, такъ какъ *мѣсто эстетическихъ потребностей и стремленій заняли противоположныя имъ по характеру стремленія аскетическія*, а важнѣйшимъ предметомъ изученія сдѣлались въ эпоху средневѣковья уже *не свободныя искусства и не красота*, заключающаяся въ нихъ, какъ и въ созданіяхъ природы, а *теологія и схоластика*. Съ точки зрѣнія средневѣкового аскетизма вся та красота, познаніемъ и воспроизведеніемъ которой такъ дорожилъ античный грекъ, — являлась предметомъ недостойнымъ ни изученія, ни воспроизведенія, ибо ни то, ни другое не вело человѣка къ спасенію его грѣшной души, а напротивъ, легко увлекая его грѣховными чув-

---

[1]) Ср. *Max Schasler*: kritische Geschichte d. Aesthetik, I, S. 254 ff. *Conrat Hermann*: die Aesthetik in ihrer Geschichte, S. 71 ff.

ственными прелестями этой красоты формъ (особенно тѣла), могло погубить его душу. Такимъ образомъ, тѣ прекрасныя внѣшнія формы тѣлесныя, которыя въ глазахъ представителей античнаго міра представлялись всегда носительницами прекраснаго внутренняго содержанія, (ибо форма и содержаніе отвѣчаютъ другъ другу), — *эти прекрасныя формы для средневѣковыхъ аскетовъ превратились въ носительницъ мірскихъ соблазновъ, служащихъ врагу человѣчества дьяволу наиболѣе вѣрнымъ средствомъ къ развращенію и погубленію душъ христіанскихъ*...

При такомъ отношеніи средневѣкового общества къ прекрасному *порабощеніе эстетики теологіей* должно было сдѣлаться неизбѣжнымъ. Ибо если самая красота, проявляющаяся во внѣшнихъ формахъ, казалась не только недостойною изученія, но и опасною въ религіозно-нравственномъ отношеніи;—то *теоретическое изученіе вопросовъ, относящихся къ красотѣ въ ея проявленіяхъ въ природѣ и искусствѣ, естественно должно было представляться въ эпохи средневѣковья занятіемъ безполезнымъ, ненужнымъ*, по сравненію съ занятіями теологіей и другими, важными съ точки зрѣнія духовенства, предметами.

Вотъ почему, съ одной стороны, въ самомъ искусствѣ среднихъ вѣковъ такъ грубо и рѣзко (за рѣдкими исключеніями), забывались драгоцѣннѣйшіе завѣты античныхъ художниковъ—о проведеніи во всѣ художественныя созданія принциповъ правды и красоты; а съ другой, на весь долгій и мрачный періодъ средневѣковья была позабыта и та наука о красотѣ, объ искусствѣ и художественномъ творчествѣ, — та эстетика, которая въ мірѣ античномъ занимала особо почетное мѣсто почти въ каждой философской системѣ и въ области которой создано было такъ много цѣннаго, интереснаго и прекраснаго...

На ряду съ только что указанными причинами религіозно-нравственнаго характера, измѣнившими столь кореннымъ образомъ отношеніе общества къ красотѣ и ея изученію,—на ряду съ этими причинами можно указать еще и *иныя*, столь же естественныя и общія, хотя и менѣе ярко

выразившіяся въ разсматриваемомъ нами явленіи. Мы разумѣемъ *рѣзкую перемѣну*, съ одной стороны, въ составѣ тѣхъ самыхъ *народностей*, которымъ досталась въ средніе вѣка высокая роль—быть носительницами прогресса и культуры, а съ другой, тѣхъ *условій климата и мѣста*, среди которыхъ пришлось жить и дѣйствовать этимъ новымъ народамъ, которые заняли въ средневѣковой исторіи мѣста классическихъ грековъ и римлянъ.—Коротко говоря, всѣ эти новые народы были *пришлыми варварами почти безъ всякаго культурнаго прошлаго, невѣжественными, грубыми, еще незнакомыми съ какими—либо проявленіями высшей цивилизаціи*, не внесшими съ собою въ первые моменты своего новаго историческаго бытія ничего иного, кромѣ свободнаго духа политической независимости, немногихъ здоровыхъ традицій въ сферѣ общественныхъ отношеній и неукротимаго стремленія къ военной славѣ и завоеваніямъ. Не трудно понять, каково должно было быть отношеніе этихъ народовъ ко всему, что̀ не входило въ сферу только что названныхъ интересовъ. *Для этихъ дикихъ пришлыхъ народовъ, жившихъ грубою жизнью завоевателей, проводившихъ все время въ войнахъ или забавахъ воинскихъ, понятнымъ образомъ, чуждо было все то, чѣмъ увлекались нѣкогда покоренныя ими культурныя націи, и всякое иное искусство, которое не было искусствомъ ѣздить на быстромъ конѣ, охотиться, сражаться съ врагами и играть въ кости съ друзьями,—ставилось ни во что̀, или скорѣе было вовсе имъ неизвѣстно.* Оттого, если этимъ грубымъ варварамъ приходилось встрѣчать въ завоеванныхъ городахъ сохранившіяся отъ классической древности прекрасныя созданья пластики или живописи, они безсмысленно и безпощадно истребляли эти произведенія великихъ античныхъ художниковъ, не понимая ихъ цѣнности, презирая ихъ красоту... Извѣстное вліяніе на отношеніе новыхъ народовъ къ изученію и воспроизведенію красоты имѣла, наконецъ, еще та самая природа и *окружающая обстановка, среди которой пришлось имъ ранѣе жить и развиваться.* Въ исторіи міра античнаго условія жизни для древняго грека были иными, чѣмъ тѣ, въ которыхъ росли народы, пришедшіе съ далекаго сѣвера.

Благодатная южная природа, среди которой рождался и вырасталъ античный грекъ, въ необыкновенной степени содѣйствовала развитію въ немъ чувства красоты и гармоніи, а отсутствіе тяжелой борьбы съ явленіями природы ради сохраненія своего существованія, которое возможно было поддерживать тутъ безъ большого труда, дѣлало характеръ народной и индивидуальной жизни грека особенно мягкимъ, доставляя ему сверхъ того много досуга для наслажденія прекраснымъ въ природѣ и искусствѣ и для теоретическаго его изученія. Напротивъ, *суровая и дикая природа сѣверныхъ лѣсовъ, изъ которыхъ вышли новые завоеватели*, требовала отъ человѣка постоянныхъ усилій, постоянной упорной борьбы ради простой поддержки его существованія. И такая борьба съ окружающей природой, закаляя и тѣло, и духъ, однако надолго дѣлала ихъ неспособными къ наслажденію красотами этой суровой природы, съ которою они находились въ постоянной борьбѣ, и надолго лишала ихъ спокойнаго и обезпеченнаго досуга, столь необходимаго и для изученія явленій прекраснаго, и для повторенія его въ произведеніяхъ искусства.

Если такимъ образомъ мы примемъ во вниманіе всю совокупность вышеописанныхъ условій, въ которыя поставлены были новые народы по отношенію къ изученію прекраснаго, то получимъ комплексъ по крайней мѣрѣ важнѣйшихъ изъ тѣхъ причинъ, существованіе которыхъ обусловливало указанный полный застой въ развитіи эстетики въ теченіе всѣхъ среднихъ вѣковъ.—

Остается указать тутъ въ добавленіе къ предыдущему еще на одно любопытное явленіе, прежде чѣмъ перейти къ изложенію самыхъ эстетическихъ ученій въ новое время (съ 17 ст.). Явленіе, о которомъ мы говоримъ, заключается въ слѣдующемъ: *моментъ возрожденія искусствъ оказался не совпадающимъ по времени съ возрожденіемъ эстетики*; эта послѣдняя получаетъ въ новой исторіи жизнь и дальнѣйшее развитіе не въ ту славную эпоху, когда на поприщѣ искусства дѣйствовали такіе колоссы, какъ Рафаэль, Микельанжело, Леонардо да Винчи и т. д., а только значительно

позднѣе, когда эта эпоха была уже вся пережита [1]). Какъ объяснить это странное на первый взглядъ обстоятельство?...—Наиболѣе простымъ и естественнымъ можно было бы признать то, объясненіе, согласно которому явленіе это поставляется въ ближайшую связь съ положеніемъ новой западно-европейской философіи. Въ то время какъ въ классической Греціи жизнь и дѣятельность величайшихъ представителей философскаго мышленія, — Сократа, Платона, Аристотеля и др., оказывалась совпадающею по времени съ эпохою высочайшаго процвѣтанія античнаго искусства во всѣхъ его разнообразныхъ отрасляхъ, которыя понятнымъ образомъ дѣлались предметомъ ихъ изслѣдованія,— *въ эпоху ренессанса о философіи, какъ о наукѣ, а не схоластикѣ, не можетъ быть и рѣчи.* Только съ момента появленія философскихъ ученій Декарта, Бакона Веруламскаго и ихъ послѣдователей и продолжателей, т. е. съ начала 17-го ст., философія, окончательно освободившаяся отъ тяжкихъ оковъ схоластики, вступаетъ на строго научную почву и постепенно включаетъ въ сферу своихъ изслѣдованій все бо̀льшее и бо̀льшее число предметовъ, къ разсмотрѣнію которыхъ настойчиво призываетъ её самая дѣйствительность съ ея постоянно увеличивающимися фактическими запасами. *Въ число этихъ предметовъ философскаго изслѣдованія были включены, наконецъ, и явленія прекраснаго и—тѣмъ самымъ положено было начало новой исторіи эстетики,* охватывающей такимъ образомъ періодъ съ 17 ст. вплоть до нашего времени.

---

[1]) Исключеніе составляетъ *великій нѣмецкій художникъ эпохи возрожденія, Альбрехтъ Дюреръ*, въ теоретическихъ сочиненіяхъ котораго (особенно въ его изслѣдованіи «О пропорціяхъ» изд. въ 1528 г.) мы находимъ довольно яркое выраженіе сознательнаго и послѣдовательнаго реализма, основаннаго на самомъ тщательномъ изученіи натуры и подробныхъ измѣреніяхъ предметовъ, подлежащихъ воспроизведенію въ искусствѣ,—реализма который проповѣдуетъ Дюреръ, (Подробности см. въ нашемъ большомъ трудѣ, подъ заглавіемъ: Альбрехтъ Дюреръ, его жизнь и художественная дѣятельность. М. 1900 г.).

Коротко говоря, въ то время какъ средневѣковая жизнь посвящена была, съ одной стороны, преслѣдованію *теологическихъ* интересовъ, а съ другой, *завоевательной дѣятельносши и установленію политическаго и соціальнаго строя во вновь возникавшихъ тогда обществахъ на новыхъ основаніяхъ; великія силы эпохи возрожденія исчерпывались въ напряженной дѣятельности въ сферѣ худож. творчества, въ созданіи высочайшихъ образцовъ, искусства* во всѣхъ его разновидностяхъ,—образцовъ которые должны были бы и и могли послужить наилучшимъ матеріаломъ для обоснованія и подтвержденія разнообразныхъ эстетическихъ теорій. Но только тогда, когда эта творческая дѣятельность представителей возрожденія была совершенно закончена,—*движеніе философской мысли*, поставленной, благодаря новымъ методамъ, на новую почву, *захватываетъ уже въ 17—18 столѣтіяхъ въ число предметовъ изслѣдованія также и явленія красоты въ природѣ и въ искусствѣ*...

И только съ этого времени, послѣ перерыва въ теченіе длиннаго ряда столѣтій, продолжается дальнѣйшее развитіе эстетики, получившей въ изслѣдованіяхъ философовъ и ученыхъ различныхъ странъ: англійскихъ, германскихъ, французскихъ и другихъ,—разнообразныя направленія и по методамъ изученія, и по самому содержанію...

Нѣмецкая эстетика XVIII столѣтія. Винкельманъ и Лессингъ, какъ основатели объективной художественной критики и антикизирующаго направленія въ новой эстетикѣ. Эстетическія воззрѣнія Винкельмана, выраженныя въ его „Исторіи искусства древности“ и другихъ сочиненіяхъ.

II

Обращаясь теперь къ исторіи эстетическихъ ученій новаго времени, мы въ виду крайней ограниченности количества лекцій, отведенныхъ на этотъ предметъ, не имѣемъ ни малѣйшей возможности прослѣдить развитіе ихъ во всемъ ихъ разнообразіи и богатствѣ, которое обнаружилось за періодъ 17—19 столѣтій въ различныхъ странахъ Европы: въ Англіи, Франціи, Германіи и нѣкоторыхъ другихъ. Вынужденные поэтому ограничить свой выборъ изъ всего имѣющагося у насъ богатѣйшаго и разнообразнаго—матерьяла для чтеній только одною какой-либо опредѣленною и цѣнною частью его, *мы остановимся въ послѣдующихъ нашихъ чтеніяхъ на тѣхъ лишь представителяхъ эстетики новаго времени, ближайшее знакомство съ которыми требуется программою испытанія по эстетикѣ*, утвержденною Мин. Нар Просв. для государственныхъ испытательныхъ комиссій (по уставу 1884 года), а именно, *на двухъ самыхъ выдающихся представителяхъ нѣмецкой эстетики 18 столѣтія: Іог. Винкельманѣ* (1717—1768 г.) и *Гот. Ефр. Лесингѣ* (1729—1781 г. которые внесли въ эстетику наиболѣе цѣнный вкладъ и выразили собою особое самостоятельное и оргинальное направленіе въ ней.

Направленіе это, какъ будетъ ясно изъ послѣдующаго ближайшаго ознакомленія съ самымъ содержаніемъ изслѣдованій обоихъ названныхъ авторовъ, *имѣло въ своемъ основаніи историко-критическое изученіе искусства актичнаго и глубокій анализъ произведеній его*, съ одной стороны, и *изученіе эстетическихъ ученій классической древности*, съ другой. То и другое, взятое вмѣстѣ, *сообщило и самымъ эсте-*

тическимъ взглядамъ Винкельмана и Лессинга колоритъ близкій къ античному,—придало представленному ими обоими направленію *антикизирующій характеръ*, причемъ съ особенной яркостью возродилось теперь у обоихъ горячее, искреннее увлеченіе *красотою*, которою полонъ былъ нѣкогда міръ античный и въ жизни его, и въ искусствѣ, и въ философіи и эстетикѣ, а методомъ эстетическаго изслѣдованія избирается у обоихъ тотъ драгоцѣнный *положительный методъ изученія фактовъ*, который былъ принятъ въ эстетической сферѣ Сократомъ и Аристотелемъ съ ихъ многочисленными учениками и который приводилъ и приводитъ всегда къ самымъ цѣннымъ успѣхамъ въ эстетикѣ, какъ и во всякой наукѣ...

Послѣ этихъ предварительныхъ замѣчаній, мы обращаемся теперь къ изложенію самыхъ воззрѣній *Винкельмана* на сущность и задачи античнаго искусства, на особенности красоты, заключенныя въ немъ, и на другіе вопросы эстетики, связанные у него съ изученіемъ антиковъ. При этомъ матеріалами, изъ которыхъ почерпаются непосредственно наши свѣдѣнія объ этихъ воззрѣніяхъ *І. Винкельмана*, являются слѣдующія его сочиненія: 1) *„Исторія искусства древности“* перев. Шаровой (съ Лейпцигскаго изд. 1881 г.) Ревель 1890 г. съ приложеніемъ его мелкихъ статей: а) *„Мысли о подражаніи греческимъ образцамъ„*; б) *„Поясненіе къ мыслямъ о подражаніи* в) *О граціи въ произведеніяхъ искусства“* *).

Не было до сихъ поръ, да и быть не можетъ,—по мнѣнію Винк.,—ни у одного изъ народовъ—*искусства, столь высоко стоящаго и столь сильно содѣйствующаго своими произведеніями раскрытію самаго существа прекраснаго, какъ искусство античное.* „Искусство это, сохранившееся до нашего времени въ безчисленномъ множествѣ памятниковъ,—говоритъ онъ (Ист. иск. I ч., 4 гл., 1 отд.),—достойно стать предметомъ изученія и повторенія, благодаря своему высочайшему совершенству...

---

*) Объ эстетическихъ воззрѣніяхъ Винкельмана см. также у *Max. Schasler* kritische Geschichte der Aesthetik I. S. 380—423; *C. Hermann* die Aesthetic, S. 124—129 и друг.

Если изученіе искусства египтянъ, этрусковъ и другихъ народовъ способно расширить наши мысли и очистить наши сужденія, то *изученіе искусства греческаго должно привести насъ къ истинѣ и дать намъ настоящій критеріумъ для сужденій о красотѣ и для практической дѣятельности*"...

Что—же такое эта *красота, воспроизведеніе которой было*,—по словамъ Винк,—*основнымъ принципомъ греч. художниковъ и ради которой античное искусство достойно болѣе всѣхъ другихъ глубокаго изученія*?—Чтобы прійти къ пониманію существа красоты, нужно пройти весьма длинный и трудный путь ея разысканія: „говоря о красотѣ,—(замѣчаетъ В., гл. 4, отд. 2)—нужно *выяснить сначала общія понятія о ней, существующія теперь у большинства*, и притомъ прежде всего коснуться *идеи некрасиваго, противуположной прекрасному и составляющей отрицательное понятіе красоты*, а затѣмъ уже дать *положительную идею ея;* потомъ должно *прослѣдить путь образованія красоты* и, наконецъ, *ея выраженія*".

Итакъ, отправимся вмѣстѣ съ Винк. по этому пути изслѣдованія. *О красотѣ можно сказать то-же, что Цицеронъ заставляетъ говорить Котту о божествѣ* (de natura Deorum), а именно: *легче сказать, что она не есть, чѣмъ то, что она есть.* Красота есть одна изъ величайшихъ *тайнъ природы*, дѣйствіе которой мы видимъ и чувствуемъ, но о существѣ которой едва-ли кто можетъ сказать что-либо, вполнѣ ясное и точное, потому что и самое понятіе о красотѣ не есть что-либо геометрически опредѣленное, а измѣнчивое и разнообразное у различныхъ людей, *и мы столь-же рѣдко приходимъ къ соглашенію о сущности красоты какъ и о сущности добра, справедливости, мудрости и т п. предметовъ.* Понятно, что при такихъ условіяхъ изслѣдованіе прекраснаго вообще въ его сущности есть дѣло, весьма трудное, и *самые выводы* изслѣдователя *едва-ли могутъ имѣть обсолютное и всеобщее значеніе* тогда какъ въ *болѣе тѣсной и строго опредѣленной одной какой-либо области искусства*, напримѣръ, *пластики, выводы эти могутъ оказываться математически точными и чрезвычайно устойчивыми.* Кромѣ того изслѣдованіе прекраснаго облегчается

также тѣмъ, что *раньше положительнаго опредѣленія прекраснаго отыскивается противоположное, а именно то, что противорѣчитъ прекрасному.* Такъ, именно, поступаетъ и Винкельманъ, ограничивая понятіе красоты указаніемъ на то, *что она не есть.*

1) *Истинная красота не есть,*—говорилъ онъ,—*та которая возбуждаетъ съ перваго взгляда наши страсти,* хотя въ дѣйствительной жизни мы видимъ часто что *правильная красота,* соотвѣтствующая законамъ искусства,—красота *возвышенная и важная, а не увлекающая и раздражающая, нравится очень многимъ менѣе, чѣмъ хорошенькое, обыкновенное лицо, но подвижное и говорящее.* «Причина этого, объясняетъ намъ Винк.,—лежитъ *не въ высшей степени красоты,* которая въ дѣйствительности есть достояніе первыхъ, а не послѣднихъ изъ нихъ, *но въ нашихъ страстяхъ* возбуждаемыхъ у большинства уже съ перваго взгляда: *сердце ихъ уже полно, когда разсудокъ собирается судить о красотѣ:* тогда *красота не восхищаетъ насъ болѣе, а вмѣсто нея говоритъ въ насъ чувственность.* Поэтому-то часто *молодые люди съ возбужденными страстями боготворятъ женщинъ очень посредственной красоты, но у которыхъ черты лица дышатъ нѣгой и желаніемъ;* и напротивъ, на нихъ не подѣйствуетъ видъ женщины сдержанной и скромной въ своихъ движеніяхъ, хотя-бы она обладала красотою и величавостью самой Юноны".

2) *Истинная красота не можетъ далѣе заключаться въ формахъ рѣзко неправильныхъ,*—такихъ, которыя слишкомъ удаляются отъ типа нормальнаго человѣка и *приближаются къ типамъ различныхъ животныхъ.* Глаза, поставленные косо, какъ у кошекъ; слишкомъ длинныя руки, подобныя обезьяньимъ; черезчуръ удлиненная голова, на подобіе лошадиной, и другія подобныя уклоненія отъ нормальныхъ формъ человѣка къ формамъ животнымъ являются качествами, *отрицательными* въ отношеніи красоты,—качествами, присутствіе которыхъ заставляетъ относить такой предметъ къ числу во всякомъ случаѣ не прекрасныхъ *).

*) Однако на самомъ дѣлѣ все это очень условно, если сравнить европейскіе идеалы красоты съ иными (напр. негритянскими, китайскими и др.).

3) *Истинная красота не заключается, наконецъ, и въ какомъ-либо цвѣтѣ предмета,* потому что *цвѣтъ только способствуетъ красотѣ, но не есть красота сама въ себѣ.* Такъ какъ бѣлый цвѣтъ отражаетъ наибольшее количество лучей и, значитъ, производитъ самое сильное впечатлѣніе, то прекрасное тѣло, благодаря бѣлизнѣ, дѣлается еще болѣе прекраснымъ; но если предметъ прекрасенъ дѣйствительно, то онъ не сдѣлается безобразнымъ при измѣненіи своего цвѣта, и можетъ только въ извѣстной степени потерять или выиграть въ своей красотѣ. Другими словами, *цвѣтъ предмета есть лишь условіе красоты, но не самая красота.* Таковы *отрицательныя опредѣленія* красоты, даваемыя Винк. относительно общаго вида, формъ и цвѣта предметовъ, причемъ опредѣленія эти составляются весьма просто исключеніемъ тѣхъ свойствъ, которыя не представляютъ собою существа красоты. *Гораздо труднѣе отыскать положительную идею красоты,* которая,—по мнѣнію Винк.,—*требуетъ знанія самой сущности ея,* а между тѣмъ проникнуть въ тайны этой сущности есть дѣло чрезвычайно трудное, можно сказать, пока невозможное. „Здѣсь, какъ и въ большинствѣ философскихъ изслѣдованій,—замѣчаетъ Винк.,—главная трудность заключается въ томъ, что мы не можемъ разсуждать *геометрическимъ* способомъ, т. е. переходя отъ общаго къ частному и дѣлая заключенія о природѣ вещей по ихъ общимъ свойствамъ; но должны разсуждать способомъ *индуктивнымъ* и изъ немногихъ отдѣльныхъ частей создавать *вѣроятнѣйшія заключенія*". Итакъ, *какія же положительныя стороны красоты раскрываетъ намъ это индуктивное изслѣдованіе?*—Оно указываетъ намъ прежде всего, что *красота состоитъ въ полномъ согласіи созданнаго съ тѣмъ, что намѣревался художникъ создать;* и 2) *въ гармоническомъ соотношеніи частей между собой и цѣлаго съ частями.* Слѣдовательно, *причинъ красоты,* которая можетъ находиться и *въ предметахъ природы* созданныхъ Самимъ Творцомъ вселенной, и *въ предметахъ искусства,* создаваемыхъ человѣкомъ,—этихъ причинъ *нужно искать въ нихъ-же самихъ, поскольку въ нихъ выразилась гармонія между внутреннею идеальною сущностью и внѣшними формами.* Соотвѣтственно этому, *чѣмъ ярче въ*

предметъ выраженіе его идсальнаго содержанія, тѣмъ онъ будетъ прекраснѣе. Въ частности относительно человѣка, понятіе о *человѣч. красотѣ совершенствуется по мѣрѣ согласнія его съ тѣмъ идсальнымъ типомъ человѣка, который по своимъ совершенствамъ приближаетсякъ Верховному Существу, по образу котораго онъ созданъ.* Это понятіе о красотѣ есть *какъ-бы отвлеченная субстанція,* очищенная дѣйствіемъ огня, — *какъ-бы духъ стремящійся олицетвориться въ твореніи, созданномъ по образу перваго разумнаго существа,* сотвореннаго божественнымъ разумомъ. *Формы такого образа просты и непрерывны,* и разнообразясь въ своей простотѣ, принимаютъ *гармоничныя соотношенія;* да и *всякая красота возвышается единствомъ и простотою* и то, что велико само по себѣ, дѣлается еще выше вслѣдствіе простоты и единства. Это потому,—прибавляетъ онъ совершенно въ духѣ Аристотеля,—что если умъ нашъ можетъ сразу обнять весь предметъ, заключивши его въ одно представленіе или понятіе, то этимъ самымъ онъ дѣлается для насъ легко понятнымъ и потому болѣе возвышеннымъ: душа наша, жаждущая простыхъ концепцій, возвышается сама и облагораживается, проникнувшись ими.

Изъ единства возникаетъ и *другое качество красоты,— ея внѣшняя неопредѣлимость: формы ея не могутъ быть описаны ни точками, ни линіями, но вмѣстѣ съ этимъ онѣ суть единственныя образующія красоту.* Отсюда получается общій образъ красоты, не присущій никакому *одному* лицу, не выражающій никакого опредѣленнаго положенія ума, чувства сердца, движенія души: все это нарушило-бы единство и придало-бы красотѣ постороннія индивидуальныя черты. Въ этомъ случаѣ *красоту,—по мнѣнію В.—можно удачно сравнить съ самой чистой водой: чѣмъ менѣе въ ней постороннихъ частицъ, чѣмъ она безвкуснѣе, тѣмъ она здоровѣе. Красота похожа и на блаженство;—состояніе блаженства* т. е. отсутствіе страданія, *есть то, что пріобрѣтается безъ всякихъ усилій;* а пользованіе подобнымъ довольствомъ есть то, что пріятнѣе всего получить въ природѣ; такъ точно и *воспріятіе нами чистой красоты является вещью самой простой и легкой,* потому что *для этого не нужно ни философскаго знанія*

человѣка, ни изученія душевныхъ страстей и ихъ внѣшняго проявленія.

Таково *опредѣленіе прекраснаго* сначала со стороны *отрицательной*, а потомъ и *положительной*.

Затѣмъ, естественно возникаетъ вопросъ: *какимъ-же именно путемъ, при помощи какихъ процессовъ образуется у насъ и у всѣхъ художниковъ представленіе красоты въ ея высочайшей степени?*—Винкельманъ даетъ намъ отвѣтъ, который прочностью и глубиною своихъ положеній обязанъ удачному примѣненію здѣсь того индуктивнаго метода, который до Винкельманна находилъ для себя слишкомъ рѣдкое приложеніе въ эстет. изслѣдованій и только у Аристотеля и его послѣдователей примѣненъ былъ вполнѣ сознательно. Этотъ методъ изслѣдованія, хотя самъ В. и не очень сочувствуетъ ему, приводитъ его къ слѣдующимъ заключеніямъ, отличающимся строго эмпирическимъ характеромъ. *Образованіе красоты*,—говоритъ онъ,—*можетъ быть у насъ или индивидуальнымъ*, т. е. заимствованнымъ отъ одного индивидуума; *или же собирательнымъ*, т. е. состоящимъ *изъ прекраснѣйшихъ частей, собранныхъ отъ многихъ лицъ въ одно цѣлое*, которое мы называемъ *идеальнымъ*. Началось образованіе красоты съ индивидуальности, съ подражанія всякій разъ одному прекрасному человѣческому лицу, даже для изображенія самыхъ божествъ. Въ цвѣтущій періодъ искусства художники изображали своихъ богинь по образу прекраснѣйшихъ женщинъ своего времени, даже тѣхъ, которыя многимъ расточали свое благоволеніе. Гимназіи и другія мѣста, гдѣ юноши и мужи упражнялись нагими въ борьбѣ и въ другихъ играхъ, были разсадниками красоты: художники слѣдили въ нихъ за развитіемъ прекраснаго тѣла, и воображеніе разогрѣтое ежедневной привычкой созерцать нагое тѣло, создавало у грековъ прекрасныя его формы. То-же и относительно женскихъ тѣлъ, потому что въ Спартѣ, напр., молодыя дѣвушки упражнялись въ борьбѣ почти совершенно нагія, и здѣсь-то художники искали единства красоты въ разнообразіи и гармоніи юношескихъ и дѣвическихъ тѣлъ.

Но такъ какъ въ природѣ нѣтъ такого прекраснаго тѣла, въ которомъ не оказалось бы совершенно ни одного недостатка и такъ какъ изъ многихъ прекрасныхъ тѣлъ всегда то одна, то другая часть оказывается у одного человѣка лучшею, чѣмъ у всѣхъ остальныхъ, то греческіе художники поступали при созданіи своихъ произведеній такъ, какъ поступаетъ опытный садовникъ или трудолюбивая пчела: подобно тому, какъ онъ (садовникъ) прививаетъ къ дереву только вѣтки лучшаго качества, или какъ пчела приготовляетъ свой медъ изъ сока многихъ цвѣтовъ, такъ и *греческіе художники составляли себѣ идеалы (или идеи) красоты, не ограничиваясь какимъ-либо однимъ прекраснымъ предметомъ, но стремясь соединить прекрасныя части многихъ прекрасныхъ тѣлъ въ одно гармоничное цѣлое* и такимъ образомъ очищая свои идеалы отъ личныхъ свойствъ каждаго, которыя отвращаютъ нашъ умъ отъ истинно-прекраснаго.

Но *что же это было за стремленіе, которое заставляло греч. художниковъ идти по такому именно пути созиданія прекраснаго?—Душа существа мыслящаго,*—отвѣчаетъ намъ Винк.,-*имѣетъ естественное стремленіе отдѣлиться отъ матеріи и вознестись въ сферу отвлеченыхъ идей, въ область идеаловъ: ея истинное наслажденіе заключается здѣсь въ образованіи новыхъ и притомъ изящныхъ концепцій.* Греческіе художники стремились поэтому *преодолѣть*, насколько возможно, *жесткость матеріи* и *придать ей возможно болѣе жизни*, какъ бы одухотворяя матерію; и уже у нихъ же самихъ сознаніе объ этомъ стремленіи выразилось въ извѣстномъ миѳѣ о Пигмаліонѣ, который умѣлъ *одухотворить* созданную имъ изъ мрамора статую. *Искусныя руки греч. художниковъ создали для народа предметы религіознаго культа,* и эти предметы для того, чтобы сдѣлаться достойнымъ поклоненія, должны были быть *типами высочайшей прекраснѣйшей природы.* Съ своей стороны и поэты, эти первые основателя греческой религіи, дали *высокія идеи* народу, *чтобы олицетворить божественныя силы;* эти идеи вдохновляли воображеніе и дали ему силу возвысить работу надъ чувственной сферой. А что могло найти воображеніе для созданія *божественныхъ образовъ болѣе прекрасное,* чѣмъ

состояніе вѣчной юности, безконечной весны жизни, восхищающей насъ въ этихъ образахъ и понынѣ?! Эта картина вѣчной юности была аналогична съ неизмѣняемостью самой божественной природы: прекрасный образъ молодого блестящаго божества возбуждалъ невольно *любовь и восхищеніе* въ созерцателѣ, и эти чувства въ свою очередь способны возвысить душу до тихаго экстаза, а въ этомъ-то чувствѣ, чище котораго трудно найти другое чувство, и заключается высочайшее блаженство для человѣка. Въ подтвержденіе сказаннаго Винкельманъ приводитъ далѣе цѣлый рядъ весьма удачныхъ и тонкихъ замѣчаній, въ которыхъ онъ показываетъ намъ на различныхъ произведеніяхъ античнаго искусства, на лучшихъ его образцахъ эпохи расцвѣта греч. пластики, какъ это высоко идеальное стремленіе греч. художниковъ отразилось въ дѣйствительности на ихъ выдающихся произведеніяхъ.—*Чтобы изобразить своихъ богинь во всей прелести ихъ неувядаемой красоты, греческіе художники представляли ихъ вѣчно юными и дѣвственными*, и это нисколько не противорѣчило самымъ религіознымъ о нихъ представленіямъ, потому что и по этимъ представленіямъ тѣ богини, которыя (какъ напр. Юнона и Венера) даже потеряли дѣвственность, могли пріобрѣсти ее снова выкупавшись въ Канаѳскомъ источникѣ; поэтому-то *въ произведеніяхъ греческой пластики грудь и шея богинь* (и амазонокъ) *изображаются такъ какъ у тѣхъ невинныхъ молодыхъ дѣвушекъ которымъ Луцина еще не развязывала пояса.*—Подобно этому *и изображеніямъ боговъ* своихъ за очень немногими исключеніями (напр., для Зевса, Посейдона и Плутона), они удерживали *характеръ прекрасной юности* и только въ исключительныхъ случаяхъ они представляли характеръ вполнѣ уже зрѣлаго мужества, причемъ и здѣсь красота, и какъ и тамъ была идеализированной, заимствованной изъ подражанія тѣмъ, отдѣльнымъ частямъ тѣлъ красивыхъ юношей и мужей, которыя признаются прекраснѣйшими. Таковы между женскими божествами особенно идеальные типы Артемиды, Афродиты, Аѳины и Геры, а между мужскими—идеальные типы Аполлона, Ареса, Гермеса и Бахуса, *въ которыхъ повсюду главнымъ предметомъ изображенія была красота, только*

разсматриваемая съ различныхъ точекъ зрѣнія, въ различныхъ ея проявленіяхъ и оттѣнкахъ.

Гораздо болѣе затруднительнымъ было положеніе художниковъ тогда, когда кромѣ красоты самыхъ формъ они должны были заботиться о *вѣрности выраженія*, особенно если это выраженіе не легко связывалось съ положеніемъ спокойствія. *Выраженіе* въ искусствѣ есть *подражаніе активному или пассивному состоянію души и тѣла, нашихъ страстей и движеній*,—говоритъ Винк.,—*а потому и должно согласоваться съ расположеніемъ тѣла и его движеніемъ.* Но измѣняя черты лица и расположенія тѣла, *выраженіе способно иногда нарушить тѣ формы, которыя содержатъ въ себѣ красоту*, и потому *чѣмъ болѣе рѣзко выраженіе, тѣмъ оно вреднѣе для красоты.* Въ виду этого однимъ изъ главнѣйшихъ правилъ при соблюденіи выразительности лица было обыкновеніе греч. художниковъ придавать ему *выраженіе спокойствія и благородной простоты. Спокойствіе есть качество, наиболѣе подходящее для красоты;* оно должно не только отражаться на работѣ, но и присутствовать въ душѣ самого работника, потому что высшая красота способна зарождаться только на лонѣ размышленія, когда душѣ далеки всѣ индивидуальные образы.

Но не всегда возможно было придавать фигурамъ боговъ выраженіе *полнаго спокойствія*: такъ какъ они нерѣдко изображались *въ движеніи*, то и выраженіе спокойствія для нихъ сохранить было уже невозможно, тогда нужно было употребить все свое умѣніе и *разсчитывать степень выразительности давая ее красотѣ*, такъ сказать, *на опредѣленный вѣсъ и мѣру, чтобы ни причинить излишествомъ выразительности въ движеніи ущерба самой красотѣ.*

Такимъ-то образомъ, *спокойная красота и благородная простота всегда являлась въ античномъ искусствѣ главнымъ мѣриломъ выраженія.* Столь-же мудро поступали греч. художники и тогда, когда имъ приходилось изображать *героевъ и людей съ обыкновенными человѣч. страстями. Они умѣли придавать движеніямъ ихъ души сдержанность мудреца, умѣющаго умѣрять ея бурные порывы*, обнаруживающаго лишь искры огня, которымъ его пожираетъ, и открывающагося только тому, кто почитаетъ его и хочетъ его распознать. Это

замѣчательное умѣніе греч. художниковъ воспроизводить *даже моменты высоко драматическіе въ предѣлахъ, обусловливаемыхъ правилами спокойной и благородной красоты*, доказывается всѣми ихъ лучшими произведеніями.

Но спрашивается, были-ли у нихъ какія-либо *устойчивыя и опредѣленныя правила, на которыя могли бы опираться и которыми могли-бы руководствоваться греческіе художники въ своихъ работахъ*, или каждому изъ нихъ представляли полнѣйшій просторъ въ слѣдованіи свободно своей фантазіи и личному опыту?—„Можно думать,—говоритъ Винк.,—что по крайней мѣрѣ въ дѣлѣ *опредѣленія различныхъ соотношеній частей тѣла, греческіе художники, подобно египетскимъ, опредѣляли неизмѣнными правилами большія и меньшія пропорціи*, устанавливая для всѣхъ частей тѣла твердую мѣру длины, ширины и окружности; эта-то строгая опредѣленность и объясняетъ намъ пропорціональность даже самыхъ плохихъ произведеній древности, къ какой бы школѣ они ни принадлежали; самыя же правила эти о пропорціяхъ излагались какъ изустно самими художниками, такъ и въ особенныхъ сочиненіяхъ, (какъ ихъ называли тогда, „о пропорціяхъ и о симметріи“,)—Относительно-же *красоты отдѣльныхъ частей тѣла общихъ и точныхъ правилъ быть не могло* и *лучшимъ учителемъ* оставалась, тутъ для каждаго *сама природа со всѣми богатствами ея формъ*, изъ которыхъ *каждый художникъ могъ брать всѣ тѣ, какія казались ему совершеннѣйшими*; можно указать впрочемъ нѣкоторыя опредѣленныя формы, считавшіяся почти непремѣнною принадлежностью идеальной красоты, къ каковымъ, наприм., принадлежалъ такъ назыв. *греческій профиль, большіе глаза и т. п.*[1]).

Труднѣе всего остального дается художнику *красота выраженія*, потому что она не можетъ быть измѣрена ни мѣрою, ни числомъ, и столь-же тѣсно связано съ внутреннимъ міромъ человѣка, сколько и съ его внѣшностью. Красоту чувственную, красоту формъ легче опредѣлить, чѣмъ красоту выраженія, потому что въ первую все-таки входятъ элементы *точнаго измѣренія*, тогда какъ послѣдняя

[1]) Подробн. см. въ «Исторіи искусства древности», главу «о сущности искусства.

состоящая *въ разнообразіи простоты*, можетъ быть только *чувствуема* и не имѣетъ точнаго опредѣленія [1]).

Есть еще одинъ оттѣнокъ красоты, который проявляется почти во всѣхъ произведеніяхъ античнаго искусства, этотъ видъ красоты есть *грація*. Что же такое представляетъ собою грація?—Винкельманъ опредѣляетъ ее слѣдующимъ образомъ [2]): *грація есть не что иное, какъ благоразумная кокетливость;* это очень обширное понятіе, потому что оно простирается на всѣ дѣйствія. Грація есть даръ небесъ, но не настолько, какъ красота, потому что она представляетъ только одно изъ свойствъ послѣдней. *Она образуется воспитаніемъ и разсужденіемъ*, но можетъ сдѣлаться съ теченіемъ времени и природной. Она далека отъ принужденія и изысканности, но *она требуетъ вниманія и старательности, чтобы достигнуть извѣстной степени легкости во всѣхъ проявленіяхъ природныхъ способностей.* Она дѣйствуетъ *простотою и душевной уравновѣшенностью* и затемняется выраженіе дикихъ огненныхъ страстей. *Всѣ дѣйствія и поступки людей, сопровождаемыя граціей, дѣлаются болѣе пріятными*, въ прекрасномъ тѣлѣ она царитъ всемогуще. *Въ произведеніяхъ грсч. художниковъ грація присутствуетъ постоянно*, и это постоянное ея присутствіе въ нихъ служитъ однимъ изъ самыхъ существенныхъ доказательствъ превосходства античной пластики надъ пластикой новаго времени, гдѣ грація по большей части совершенно отсутствуетъ.

Въ произведеніяхъ искусства *грація касается только изображенія человѣческой фигуры*, но лежитъ она не только въ однѣхъ ея *существенныхъ* сторонахъ, т. е. въ ея положеніи и членахъ, но и въ чисто *случайныхъ*, каковы украшенія и одежды. *Главное свойство граціи состоитъ въ особенности отношенія дѣйствующаго лица къ самому дѣйствію;* поэтому ее можно уподобить водѣ, которая тѣмъ лучше, чѣмъ болѣе лишена какихъ бы то ни было посторонніхъ примѣсей; такъ-же точно *и граціи сильно вредитъ всякая при-*

---

[1]) См. ст.: «Воспоминанія о предметахъ искусства».

[2]) См. статью «О граціи въ произведеніяхъ искусства».

крашенность и замѣтная для наблюдателя искусственность. Греческіе художники умѣли, какъ никто другой, придавать всѣмъ своимъ фигурамъ грацію въ той только мѣрѣ, въ какой она *не переходитъ въ жеманство, безъ всякой утрировки,* но и безъ всякаго недостатка,—умѣли *выразить ее мягко, изящно и тонко,* проявляя истинную грацію не только въ самой фигурѣ, но даже въ одеждахъ ея и другихъ украшеніяхъ. Если мы вспомнимъ все предыдущее,—все, что сказано было Винкельманомъ относительно сущности античнаго искусства со всѣми его выдающимися достоинствами, то увидимъ, что достоинства эти, открытыя имъ въ античномъ искусствѣ путемъ эмпирическаго изслѣдованія самыхъ памятниковъ его, поднимаютъ это искусство въ его глазахъ надъ всѣмъ искусствомъ послѣдующаго времени, не говоря уже о предшествующемъ. Но этого мало: въ своей статьѣ, подъ загл. „Мысли о подражаніи греческимъ образцамъ", онъ опредѣлено выражаетъ мысль, что *античное искусство показываетъ намъ красоту даже въ болѣе совершенномъ видѣ ея чемъ можетъ показать намъ ее сама природа, и наша скудная природа въ особенности,* что вслѣдствіе этого всякій, *кто хочетъ постигнуть красоту въ ея высочайшемъ развитіи а притомъ путемъ кратчайшимъ и безошибочнымъ, долженъ обратиться къ изученію не окружающей его природы, а произведеній античной пластики.* Извѣстно,—говорилъ онъ,—что великій Бернини былъ однимъ изъ оспаривающихъ преимущество грековъ въ обладаніи болѣе идеальной красотою фигуръ. Кромѣ того онъ былъ того мнѣнія, что *природа умѣетъ придавать всѣмъ своимъ частямъ требуемую красоту, и искусство состоитъ только въ томъ, чтобы ее найти.* Онъ хвалился также, что съумѣлъ отдѣлаться отъ предразсудка, въ который онъ впалъ сначала при разсмотрѣніи прелестей Медицейской Венеры, и говорилъ, что *при тщательномъ изученіи въ различныхъ случаяхъ ему удалось найти эту самую прелесть въ природѣ*". Но какой-же выводъ можно сдѣлать изъ его словъ?—Выводъ таковъ, что именно *изученіе этой Венеры научило его открыть и въ самой природѣ всѣ тѣ красоты, которыя сначала онъ предполагалъ только въ этой статуѣ Венеры и которыхъ*

безъ нея онъ не сталъ-бы искать и въ природѣ. Отсюда слѣдуетъ также, что *и открытъ красоту въ греческихъ статуяхъ легче, чѣмъ ту-же красоту въ природѣ,* потому что въ первыхъ она менѣе разбросана, яснѣе сконцентрирована и потому болѣе осязательна, чѣмъ въ послѣдней. Отсюда слѣдуетъ, наконецъ, что *изученіе самой природы есть путъ болѣе длинный и трудный для познанія совершенной, идеальной красоты, чѣмъ изученіе лучшихъ античныхъ произведеній.* И все это еще болѣе справедливо особенно для нашего времени, когда природа воспроизводитъ въ нашемъ обществѣ прекрасныя тѣла, какъ рѣдкость, какъ очень немногія счастливыя исключенія...

Въ виду всего этого,—настойчиво утверждаетъ Винк.,—*мы должны обратиться непремѣнно къ античному искусству, если хотимъ познать истинную красоту, а художники должны подражать античнымъ образцамъ, если желаютъ превзойти самую природу.* Таковы эстетическія воззрѣнія Винк., которыя мы могли отыскать въ его различныхъ сочиненіяхъ, гдѣ исторія искусства неразрывно связана съ теоретическими на него взглядами этого великаго германскаго ученаго.—*По чему-же именно должно подражать и что заимствовать изъ этихъ высокихъ образцовъ античнаго искусства?...* Подражать античнымъ произведеніямъ нужно, главнымъ образомъ, въ четырехъ отношеніяхъ: 1) *въ воспроизведеніи прекрасной природы;* 2) *въ изяществѣ контура;* 3) *въ тонкости и граціи драпировокъ* и 4) *въ передачѣ спокойнаго величія и благородной простоты какъ въ положеніяхъ, такъ и въ выраженіи. Прекрасной природѣ,* какъ она воспроизведена въ антикахъ, должно подражать потому, что она схвачена въ нихъ на высочайшей ступени своего развитія, въ своихъ идеальныхъ сторонахъ, возвышающихся надъ той красотой, какая бываетъ въ дѣйствительной природѣ какъ-бы хороша она ни была. Подражать *изяществу контуровъ* въ античныхъ произведеніяхъ нужно потому, что *сама природа слишкомъ мало даетъ для познанія правильности контура,* и только на готовыхъ уже прекраснѣйшихъ произведеніяхъ античной пластики возможно *болѣе легкое его изученіе,* потому что въ нихъ яснымъ обра-

зомъ благороднѣйшія очертанія соединяютъ и описываютъ всѣ части фигуры. Подобнымъ-же образомъ не въ самой натурѣ, а на памятникахъ античнаго искусства возможно для насъ лучше всего изучить изящество и непринужденную *грацію драпировки*, потому что если въ дѣйствительности мы слишкомъ рѣдко встрѣчаемся въ настоящее время съ истиннымъ умѣньемъ драпироваться съ граціей и изяществомъ, то на античныхъ статуяхъ эти качества являются постоянными и неоспоримыми. Необходимо, наконецъ, изучать и стараться подражать *благородной простотѣ и спокойному величію* античныхъ произведеній, потому что эти качества служатъ *общимъ и превосходнѣйшимъ признакомъ греческаго происхожденія статуи*, отражаясь и на всемъ ея положеніи, и въ самомъ выраженіи ея. Это спокойное величіе, характеризующее собою греческія статуи, Винк. сравниваетъ съ спокойствіемъ моря, котораго глубина всегда остается спокойной, какъ-бы ни волновалась его поверхность. „Подобно глубинѣ моря,—говоритъ онъ,—являющейся всегда спокойною, какъ бы ни бушевала его поверхность, выраженіе греческой статуи, несмотря на всѣ страсти, обнаруживаетъ великую уравновѣшенную душу. Эта душа отражается на лицѣ Лаокоона, да и не на одномъ лицѣ, несмотря на сильнѣйшую муку. Боль, обнаруживающаяся во всѣхъ мускулахъ и жилахъ тѣла, которую кажется испытываешь самъ, глядя только на судорожно сжатую нижнюю часть тѣла,—боль эта не проявляется все-таки какимъ-либо выраженіемъ ярости на лицѣ и на всемъ положеніи. *Этотъ Лаокоонъ не поднимаетъ такого ужаснаго крика, какъ тотъ, о которомъ говоритъ намъ Виргилій. Отверстіе рта не допускаетъ этого.* Скорѣе это здѣсь боязливый и сжатый вздохъ: *боль самого тѣла и величіе души уравновѣшены и распредѣлены съ одинаковой силой на всемъ строеніи его фигуры.* Лаокоонъ страдаетъ, но *страдаетъ мужественно, подобно Филоктету Софокла*; его страданіе проникаетъ намъ въ душу и мы хотѣли бы умѣть переносить страданія, какъ переноситъ ихъ этотъ великій человѣкъ. *Выраженіе такой возвышенной души далеко превосходитъ собою воспроизведеніе прекрасной природы въ дѣйстви-*

тельности, потому что художникъ долженъ былъ въ себѣ самомъ чувствовать присутствіе той силы духа, которую онъ запечатлѣлъ на мраморѣ"... Чѣмъ спокойнѣе положеніе тѣла, тѣмъ удобнѣе выразить на немъ истинный характеръ души; во всѣхъ положеніяхъ, которыя уклоняются отъ этого спокойствія, душа уже не находится въ свойственномъ ей состояніи непринужденности. Правда, болѣе выразительною и понятною она будетъ въ разгарѣ страстей; но *величіе и благородство принадлежатъ ей только въ состояніи единства и покоя. Еслибы въ Лаокоонѣ изобразить одну только боль, то выраженіе его граничило-бы съ яростью поэтому художникъ придалъ ему среди страданія дѣйствіе, близкое къ состоянію покоя, и соединилъ восдино съ величественнымъ благородствомъ и другими его высокими качествами*, и только тогда *въ этомъ наружномъ спокойствіи выразилось все величіе души страдающаго Лаокоона.*

Глубина и сила изслѣдованій Винкельманна поражаетъ насъ съ перваго-же взгляда; мы ясно видимъ здѣсь, какъ этотъ *восторженный поклонникъ всего античнаго, проникнутый всецѣло самой горячей любовью къ этой далекой, но неизмѣнно прекрасной классической старинѣ*, въ ней одной ищетъ духовнаго возрожденія,—*въ ея высокихъ и свѣтлыхъ идеалахъ стремится найти безусловный критерій красоты, абсолютныя нормы ея*, поскольку онѣ, по крайней мѣрѣ, относятся къ формамъ тѣлеснымъ. Онъ обращается съ этою цѣлью къ драгоцѣннѣйшимъ *памятникамъ*, доставшимся новому міру отъ міра античнаго,—къ тѣмъ многочисленнымъ его памятникамъ, которые уже въ его время наполняли собою различные общественные и частные музеи, и *изъ ихъ тщательнаго анализа старается вывести общій законъ для искусства,—общія и необходимыя законообразныя правила*, согласно которымъ было-бы можно *точно и безошибоччо судить о красотѣ во всѣхъ ея внѣшнихъ, формальныхъ проявленіяхъ*, соизмѣряя въ это-же самое время *внѣшнія формы съ идеальнымъ внутреннимъ содержаніемъ*. И дѣйствительно, оставаясь въ области пластики съ ея памятниками, извѣстными ему въ его время, Винкельманнъ, какъ мы видѣли, даетъ намъ выводы такого характера, эстетическія положе-

нія такого рода, которыя, можно думать, за немногими исключеніями и поправками къ нимъ, останутся неизмѣнными, по крайней мѣрѣ, на очень долгое время и въ той-же степени, въ какой вообще только могутъ быть неизмѣнными *эмпирическіе законы*, выводимые изъ ограниченнаго тѣсными предѣлами матерьяла. Только въ одномъ отношеніи мы считаемъ необходимымъ внести существенную *поправку* въ конечные выводы Винкельманна, и возможностью сдѣлать её обязаны мы тому обстоятельству, что и самый *фактическій матерьялъ для изслѣдованій*, и самое *знаніе литературныхъ источниковъ древности необыкновенно расширились въ своихъ предѣлахъ за послѣднее столѣтіе*; а вмѣстѣ съ этимъ, съ новыми знаніями, *естественно долженъ былъ расширяться и нашъ кругозоръ*, дополняя въ однихъ случаяхъ, а въ другихъ исправляя тѣ эстетическія положенія, къ которымъ возможно было прійти на основаніи изученія меньшаго (по количеству) матерьяла въ эпоху Винкельманна и Лёссинга.. Эта *поправка* наша, думается намъ, должна быть внесена по слѣдующему важному пункту эстетики Винкельманна. Говоря о *всеобщихъ качествахъ античныхъ произведеній*, присущихъ имъ всѣмъ безъ исключенія и потому служащимъ самымъ несомнѣннымъ признакомъ ихъ принадлежности къ античному искусству, Винкельманнъ на первомъ мѣстѣ ставитъ ихъ *„благородную простоту и спокойное величіе“*...

Спокойное величіе!.. Именно, *противъ признанія этого качества—общимъ для всѣхъ безъ исключенія произведеній античной пластики мы возражаемъ, считая его несоотвѣтствующимъ дѣйствительности.* Богатыя раскопки послѣдняго времени особенно 70—80 годовъ 19 столѣтія совмѣстно съ новыми историческими и литературными изслѣдованіями открыли для насъ цѣлый рядъ памятниковъ античной скульптуры, неизвѣстныхъ ранѣе, которые рѣшительно *опровергаютъ* такое всеобщее утвержденіе и ясно показываютъ изслѣдователю, что *греческому искусству столько же свойственно было въ однихъ произведеніяхъ возсоздавать трагическіе конфликты, бурю страстей, дикій экстазъ и страстныя, порывистыя движенія, сколько въ другихъ—ту спокой-*

ную, невозмутимую идеальную красоту, то спокойное величіе духа и тѣла, о которомъ говоритъ намъ Винкельманнъ, какъ о свойствѣ всеобщимъ. Нѣтъ никакой надобности перечислять тутъ всѣ тѣ памятники, которые могутъ служить *опроверженіемъ* указаннаго положенія Винкельманна; изъ всей массы подобнаго рода произведеній достаточно указать хотя бы немногіе наиболѣе яркіе образцы для того, чтобы убѣдиться наглядно въ полной необходимости предлагаемой нами поправки.

Мы приведемъ здѣсь изъ нихъ только три наиболѣе яркихъ примѣра изъ разныхъ эпохъ.

Первымъ можемъ служить огромная группа, помѣщенная на западномъ фронтонѣ Зевсова храма въ Олимпіи и представлявшая *битву лапиѳовъ съ кентаврами на свадьбѣ у Пейриѳоя,* [1]) когда опьяненные виномъ и грубою страстью полуживотныя—полулюди кентавры набросились на присутствовавшихъ здѣсь женщинъ, чтобы унести ихъ къ себѣ, а лапиѳы съ величайшимъ напряженіемъ силъ защищаютъ ихъ отъ похитителей. Вмѣсто спокойнаго величія и благородной простоты мы видимъ здѣсь сцену страшной, ожесточенной борьбы, доходящей у нѣкоторыхъ изъ дѣйствующихъ лицъ до ярости и злобы,—видимъ рѣзкое, бурное движеніе страстей, выраженное въ столь же бурныхъ внѣшнихъ движеніяхъ...

Вторымъ примѣромъ, опровергающимъ Винкельманна, можно указать знаменитую въ древности статую *неистовствующей вакханки,* работы Скопаса. Въ этой вакханкѣ, быстро несущейся впередъ съ распущенными волосами, съ закинутой назадъ головой, съ развѣвающимися одеждами, съ разорваннымъ ею въ экстазѣ козленкомъ въ рукѣ,—въ этой вакханкѣ была представлена та крайняя степень страстнаго вакхическаго экстаза, которая находила себѣ самое яркое проявленіе и въ страстномъ выраженіи лица, и въ бурномъ порывистомъ внѣшнемъ движеніи, которое рѣзко опровергало представленіе о спокойномъ величіи и благо-

[1]) Эта фронтонная группа воспроизведена въ атласѣ Штейдинга, табл. 18, рис. 5.

родной простотѣ постановки и выраженія... Какъ третій примѣръ, наиболѣе яркій изъ всѣхъ, мы можемъ указать *колоссальные рельефы на томъ знаменитомъ Пергамскомъ алтарѣ*, который нѣкогда являлся однимъ изъ семи чудесъ свѣта. Въ этихъ рельефахъ, отысканныхъ при раскопкахъ въ 70 хъ годахъ 19 столѣтія и хранящихся нынѣ въ Берлинскомъ музеѣ [1]) рельефахъ на цоколѣ алтаря, тянувшихся на протяженіи почти 200 метровъ, изображена была такъ называемая *гигантомахія,—страшная смертельная борьба всѣхъ Олимпійскихъ боговъ и богинъ противъ чудовищныхъ сыновъ Земли и Тартара, гигантовъ и титановъ за властъ надъ вселенной*,—борьба свѣтлыхъ началъ, высшихъ, божественныхъ, противъ нисшихъ, темныхъ и грубыхъ, И можно сказать, что нигдѣ и никогда въ исторіи пластики всѣхъ временъ и народовъ не была представлена съ большею яркостью и силою *ужасающая буря столкнувшихся величайшихъ міровыхъ страстей, доходящихъ до крайняго озлобленія, до потрясающаго напряженія*, какъ именно здѣсь, въ этихъ колоссальныхъ рельефахъ со множествомъ ожесточенно и грозно борящихся боговъ, богинь и титаническихъ существъ, гдѣ все закончилось побѣдою первыхъ и страшнымъ истребленіемъ вторыхъ. Передъ такими рельефами должно быть вовсе забыто указанное положеніе Винкельманна о спокойномъ величіи и о благородной простотѣ, вмѣсто которыхъ здѣсь самое яркое воплощеніе міровой страшной трагедіи со всѣми ея ужасами, страстями, и истребленіемъ...

Эстетическія воззрѣнія Лессинга [2])

Обращаемся теперь къ эстетическимъ воззрѣніямъ Лессинга, главнымъ образомъ, по вопросу *о границахъ изображенія въ пластическихъ искуствахъ въ отличіе отъ изображе-*

---

[1]) Въ атласѣ Штейдинга см. табл. 46, рис. 1 и 3 (одна группа).

[2]) *Gottgold Ephraim Lessing* род. въ 1729 г., ум. въ 1781 г. Ср. у *Max. Schasler* kritische Geschichte der Aesthetik, I. S. 431—468; *C. Hermann*: die Aesthetik in ihrer Geschichte, S., 124—129.

нія поэтическаго. При этомъ, такъ какъ исходнымъ пунктомъ всѣхъ его разсужденій служитъ знаменитая *группа Лаокоона*, мы считаемъ необходимымъ напомнить здѣсь ея сюжетъ и скульптурную ея композицію съ значительными подробностями.

Послѣ цѣлыхъ десяти лѣтъ тяжелой осады, во время которой много славныхъ мужей погибло съ обѣихъ сторонъ, Троя казалось освободилась, наконецъ, совершенно внезапно отъ осаждавшихъ ее греческихъ войскъ: казалось, какъ будто подъ вліяніемъ какого то необъяснимаго страха, ниспосланнаго на грековъ божествами, благопріятствующими Троянцамъ, это храброе войско вдругъ покинуло навсегда окрестности Трои, гдѣ впродолженіи десяти лѣтъ велась такая ожесточенная упорная борьба между этими двумя искони враждебными племенами... Греки исчезли, ихъ корабли уплыли, и на морскомъ берегу отъ нихъ ничего не осталось, кромѣ огромнаго деревяннаго коня, сдѣланнаго искусно хитрами греками, и отъ этого то коня погибла древняя Троя, потому что внутри его сидѣли въ полномъ вооруженіи храбрѣйшіе изъ греческихъ воиновъ. Въ недоумѣніи столпились троянцы вокругъ этой странной машины, раздумывая о ея назначеніи: большинство было того мнѣнія, что машину эту нужно было втащить внутрь стѣнъ городскихъ; другіе молчали, и только Лаокоонъ, жрецъ Аполлона употреблялъ всѣ силы своего краснорѣчія на то, чтобы убѣдить своихъ согражданъ въ опасности подобнаго предложенія, говоря, что нужно бояться враговъ, даже дары приносящихъ. И въ доказательство своихъ словъ онъ ударилъ длиннымъ копьемъ въ чрево коня оттуда раздался звукъ оружія. Хитрость была бы открыта, если бы въ это само время не подошелъ къ толпѣ коварный грекъ Синонъ, какъ будто бы брошенный греческимъ войскомъ и не разсказалъ бы троянцамъ свою хитросплетенную выдумку о томъ, что конь этотъ назначенъ былъ для святилища богини Аѳины и что жители Трои должны сами поставить его въ надлежаще мѣсто внутри города. Разсказъ Синона былъ очень похожъ на истину, по крайней мѣрѣ Троянцы ему совершенно повѣрили и въ порывѣ благодарности на чудное избавленіе отъ врага приказали тому же самому Лао-

коону, который такъ противился принятію коня, принести безсмертнымъ богамъ богатую жертву. И тутъ то совершилось чудо, еще болѣе убѣдившее Троянцевъ въ томъ, что боги сами желаютъ, чтобы конь этотъ ввезенъ былъ въ городъ. Уже самъ Лаокоонъ стоя на морскомъ берегу со своими двумя сыновьями, которые помогали ему при жертвоприношеніяхъ, готовился умертвить въ честь Посейдона быка, какъ вдругъ на поверхности моря по направленію отъ острова Тенедоса показались двѣ огромныя, ужаснаго вида змѣи. Виргилій весьма живописно рисуетъ намъ всю послѣдующую затѣмъ сцену (Энеида II, 199, 224). „Море спокойно было какъ вдругъ (и разсказывать страшно), Двое ужасныхъ драконовъ несутся къ намъ съ Тенедоса, Грозно влечется ихъ тѣло, сгибаясь въ безмѣрныя кольца. Дыбомъ ихъ длинныя выи; грудь поднялась надъ волною,

Крови подобные гребни багровые грозно вздымая,
Прочее тѣло кругами гигантскими по морю вьется.
Съ шумомъ вскипѣла волна взбивая сребристую пѣну...
Кровью налитыя очи ихъ огненнымъ взоромъ сверкаютъ,
Быстро мелькаетъ языкъ и ихъ пастію свистъ испускаетъ,
Ближе и ближе плывутъ; ужъ на берегъ оба выходятъ;
Къ Лаокоону быстро несутся; вдругъ оба дракона
Пастію сильно схвативъ его двухъ дѣтей малолѣтнихъ,
Кольцами вьются по нимъ и страшныя язвы наносятъ.
Къ дѣтямъ на помощь кидается онъ, но быстрыя змѣи
Вдругъ обхватили отца и гигантскими вяжутъ узлами.
Дважды ужъ грудь обвили и дважды чешуйчатой выей
Выю страдальца связавъ, главами машутъ высоко;
Жалятъ смертельно и ядъ ихъ черною пѣной клубится...
Тщетно метаясь, то хочетъ расторгнуть онъ сильныя узы,
То испускаетъ ужасные вопли до сводовъ небесныхъ...
Трупы на мѣстѣ оставивши, оба чудовища вмѣстѣ
Быстро затѣмъ уползаютъ ко храму враждебной Минервы».

Посмотримъ теперь, какой именно, моментъ изъ всего этого ряда сценъ выбрали художники для воспроизведенія въ своей группѣ и какъ именно переданъ былъ этотъ моментъ въ знаменитомъ мраморѣ, находящемся въ Ватиканскомъ музеѣ въ Римѣ

Какъ и нужно было ожидать, художники, создавшіе эту замѣчательную группу Лаокоона, (а ихъ было три: Агезандръ Аѳинодоръ и Полидоръ изъ Родоса) избрали

моментъ наиболѣе драматическій, когда гнѣвъ божества, негодующаго на дерзкаго смертнаго, который осмѣлился противиться верховнымъ рѣшеніямъ, достигъ своего наиболѣе яснаго выраженія, когда ужасная катастрофа со всею ея потрясающей обстановкой уже совершалась, дошедши въ своемъ развитіи до высочайшаго напряженія. И эти художники съ необычайнымъ искуствомъ сумѣли соединить разрозненные моменты всей катастрофы въ одно прекрасно устроенное цѣлое, и все то, что въ поэзіи представлялось рядомъ послѣдовательныхъ другъ за другомъ дѣйствій и положеній, съумѣли, согласно съ законами пластики, представить въ единовременной совокупности. Соотвѣтственно этому пластическая композиція группы [1]) Лаокоона является нашему представленію болѣе связной, болѣе цѣльной, чѣмъ въ описаніи поэтическомъ: всѣ трое,—отецъ и оба его сына, стоявшіе прежде въ различномъ отдаленіи отъ алтаря и приготовлявшіеся къ принесенію жертвы, представлены здѣсь у самаго алтаря, на его ступеняхъ, всецѣло опутанные страшными узлами гибкихъ змѣиныхъ тѣлъ, которыя неразрывно связываютъ собою эти родственныя существа въ одну драматическую группу.

Чтобы сдѣлать понятными тѣ чисто эстетическія сужденія относительно этой группы, а затѣмъ и вообще относительно законовъ выраженія пластическаго, которыя высказывались неоднократно въ литературѣ, а у Лессинга послужили даже содержаніемъ цѣлаго сочиненія, носившаго имя Лаокоона [2]), мы представимъ теперь анализъ всей группы въ подробностяхъ отъ фигуры къ фигурѣ, потому что каждая изъ нихъ въ извѣстной мѣрѣ самостоятельна и въ каждой изъ нихъ выражается различная степень развитія драматически изображеннаго единаго дѣйствія.

Наибольшаго своего развитія это дѣйствіе достигло у младшаго сына, стоящаго отъ отца по правую сторону: та самая чудовищная змѣя, которая хвостомъ своимъ обвила уже ноги старшаго сына и наложила свое гибкое кольцо на лѣвую ногу отца, скручиваетъ затѣмъ въ своемъ

[1]) Группа воспроизведена въ атласѣ Штейдинга, табл. 47, рис. 1.

[2]) Лессингъ: Лаокоонъ, или о границахъ живописи и поэзіи. Москва 1859.

дальнѣйшемъ движеніи правую ногу отца въ одинъ страшный узелъ съ маленькимъ тѣломъ его несчастнаго младшаго сына, потомъ дважды охватываетъ плечи послѣдняго и вонзаетъ свои ядовитые зубы въ тѣло маленькаго страдальца. И этотъ ужасный ядъ змѣи уже произвелъ свое дѣйствіе: вся постановка этой фигуры ясно показываетъ намъ, что нѣжное тѣло дитяти уже ослабѣло въ предсмертныхъ страданіяхъ, которыя начались раньше; что всякая борьба съ охватившимъ его чудовищемъ уже прекратилась и почти безжизненное тѣло, въ конецъ истощенное предшествующими мученіями и безсильно повиснувшее въ воздухѣ, удерживается отъ паденія только упругими кольцами змѣя, его погубившаго. Слегка только открытый ротъ его, полуоткрытые, безжизненно смотрящіе куда то глаза, полное истощеніе физической и духовной энергіи, все это указываетъ на быстрое приближеніе смерти, которая очень скоро должна овладѣть этимъ измученнымъ маленькимъ тѣломъ...

Почти полную противоположность ему представляла собою фигура старшаго брата: дыханіе смерти еще не коснулось его; даже его физическія страданія въ это время пока слишкомъ ничтожны въ сравненіи съ страданіями его отца или младшаго брата, потому что только вокругъ его правой руки и въ слабой степени около ногъ обвились два змѣиныхъ кольца еще не успѣвшихъ сломить и уничтожить юное тѣло. Онъ является въ этотъ моментъ скорѣе свидѣтелемъ страшныхъ страданій близкихъ ему существъ,—отца и умирающаго брата, чѣмъ испытывающимъ свои собственныя мученія, которыя еще не достигли у него значительной силы. А такъ какъ его собственная физическая боль невелика, то вся его энергія не столько употреблена на освобожденіе отъ змѣиныхъ колецъ начинающихъ опутывать его, сколько поглощена невольнымъ страхомъ и состраданіемъ къ участи погибающихъ возлѣ него, на которыхъ и устремляется его вниманіе. Отсюда и вся постановка фигуры его составляетъ очевидную противоположность фигурѣ младшаго брата: насколько слаба и безжизненна эта послѣдняя, близкая къ смерти настолько полна еще

молодой свѣжей жизнифигура старшаго брата, твердо удерживающаго равновѣсіе свое на правой ногѣ и безъ сильнаго напряженія пытающагося сбросить съ своей лѣвой ноги губительное кольцо, которое сдавливало ее своими мускулами.

Переходимъ теперь къ средней фигурѣ *отца*, составляющей центръ этой группы. *Здѣсь то сосредоточивается важнѣйшій интересъ всего дѣйствія и здѣсь это дѣйствіе является въ полномъ своемъ развитіи*, одинаково чуждомъ обѣихъ крайностей, когда борьба или почти не началась, или уже закончилась, какъ это видѣли мы въ двухъ первыхъ фигурахъ. Здѣсь, у отца борьба эта достигла высшаго напряженія: опутанный со всѣхъ сторонъ тѣлами обоихъ чудовищъ, какъ будто пригвожденный ими къ тому алтарю, на которомъ онъ только что готовился принести жертву, Лаокоонъ напрягаетъ въ этой борьбѣ всѣ свои силы: онъ весь, если такъ можно выразиться,—движеніе, насколько это движеніе оказывается возможнымъ для его спутанныхъ змѣями членовъ. Движеніе это однако едва ли направлено у него къ какой либо точно опредѣленной цѣли: это скорѣе рядъ судорожныхъ, почти безсознательно-конвульсивныхъ движеній, вызванныхъ страшной болью смертельно укушеннаго тѣла, и это доказывается положеніемъ каждаго его члена и каждаго мускула: начинаясь отъ ногъ, какъ будто страдающихся поднять его тѣло какъ можно выше, чтобы отдалить его отъ кусающей пасти, а затѣмъ обѣихъ его рукъ, судорожно отбрасывающихъ змѣиное тѣло, и кончая всѣмъ положеніемъ этого могучаго мускулистаго торса и головы,—все въ немъ проникнуто выраженіемъ ужасающей боли. Только она могла заставить такъ изогнуться крѣпкое тѣло отца, смертельно укушенное въ лѣвый бокъ и подъ вліяніемъ боли отпрянувшее направо; только она могла придать такое страдальческое выраженіе всѣмъ чертамъ этого лица, какъ будто изборожденнаго внезапными неудержимыми потоками физическаго страданія. Отмѣтимъ однако здѣсь одно любопытное обстоятельство, которое замѣчали рѣшительно всѣ изслѣдователи этой группы, но которое каждый изъ нихъ объяснялъ по своему, изъ раз-

личныхъ причинъ. Это обстоятельство заключается въ томъ фактѣ, что, *несмотря ни на какія мучительныя боли отъ укушенія, Лаокоонъ все таки не кричитъ и раскрытіе его рта такое, что изъ него можетъ вылетѣть только сдержанный стонъ, а не тѣ ужасные крики до сводовъ небесныхъ, о которыхъ говоритъ намъ Виргилій.* И вотъ, по поводу этого самаго факта созданы были цѣлыя эстетическія теоріи, въ которыхъ именно онъ служилъ основою всѣхъ сужденій.

Уже Винкельманнъ, (какъ видѣли мы въ прошлыхъ лекціяхъ), объяснялъ этотъ фактъ изъ того общаго свойства всей греческой пластики, которое заключалось (по его мнѣнію), *въ благородной простотѣ и спокойномъ величіи всѣхъ античныхъ произведеній и которое заставляло древнихъ художниковъ всегда умѣрять выраженіе страсти и рѣзкихъ движеній.* Общимъ и превосходнѣйшимъ признакомъ греческихъ произведеній, говорилъ онъ,—(„Мысли о подражаніи“ стр. 335 и сл.),—служитъ благородная простота и спокойное величіе какъ положенія, такъ и выраженія. Подобно глубинѣ моря, являющейся всегда спокойною, какъ бы ни бушевала его поверхность, выраженіе греческихъ фигуръ, обнаруживаетъ великую уравновѣшенность души, которая отражается и на лицѣ Лаокоона, несмотря на сильнѣйшую муку. Мука эта не проявляется какимъ либо выраженіемъ ярости на лицѣ и на всемъ положеніи тѣла. Этотъ Лаокоонъ не поднимаетъ ужаснаго крика какъ тотъ, котораго воспѣваетъ Виргилій. Отверстіе рта не допускаетъ этого: скорѣе это былъ стонъ, боязливый и сжатый вздохъ; боль тѣла и величіе души уравновѣшены и распредѣлены съ одинаковой силой на всемъ строеніи фигуры. Лаокоонъ страдаетъ, но онъ страдаетъ мужественно подобно Филоктету Софокла: его страданіе проникаетъ намъ въ душу, и мы хотѣли бы умѣть переносить страданія, какъ переноситъ ихъ этотъ великій человѣкъ.—Выраженіе такой возвышенной души далеко превосходитъ собою воспроизведеніе прекрасной природы въ дѣйствительности, потому что художникъ долженъ былъ въ себѣ самомъ чувствовать присутствіе той силы духа, которую запечатлѣлъ онъ на мраморѣ. Если бы въ Лаокоонѣ изобразить одну только боль,

то выраженіе его граничило бы съ яростью; вотъ почему художникъ придалъ ему среди страданія дѣйствіе близкое къ состоянію покоя, и соединилъ съ нимъ воедино благородство и другія отличительныя качества его души".

Такъ объяснилъ Винкельманнъ этотъ фактъ возбуждавшій недоумѣніе, выводя самое его существо изъ общаго принципа греческой пластики сохранять въ выраженіи статуй благородную простоту и спокойное величіе. Не трудно было однако замѣтить, что объясненіе это съ одной стороны являлось ошибочнымъ, ибо вовсе не находило себѣ оправданія въ истинномъ положеніи дѣла, а съ другой въ самомъ указаніи исключительнаго принципа выраженія въ греческой пластикѣ заключалась односторонность, въ силу которой принципъ этотъ оказывался неприложимымъ ко многимъ произведеніямъ греческой пластики. Выражаясь точнѣе, мы можемъ сказать, что объясненіе Винкельмана было ошибочно, съ одной стороны, противорѣча дѣйствительности, потому что самая композиція группы и въ особенности постановка фигуры самого Лаокоона являетъ намъ, какъ вы только что видѣли изъ нашего описанія, отнюдь не состояніе близкое къ покою, а напротивъ страшное напряженіе дѣйствія; съ другой стороны, какъ это мы уже имѣли случай показать въ своей прошлой лекціи, „благородная простота и спокойное величіе" въ выраженіи и положеніи античныхъ фигуръ оказывается принципомъ далеко не всеобщимъ. Ошибка здѣсь, стало быть, въ томъ, какъ мы показали, что частное, эмпирически выведенное правило возводится Винкельманомъ до абсолютнаго значенія всеобщаго въ искусствѣ принципа. Но этого мало: въ связи съ этой онъ дѣлаетъ и другую ошибку. Онъ не проводитъ должныхъ достаточно ясныхъ границъ между различными родами искусства; ко всѣмъ его отдѣльнымъ отраслямъ онк прилагаетъ одно и то же мѣрило; во всѣхъ нихъ законы выраженія, законы важнѣйшихъ формъ онъ обусловливаетъ одинаковыми основами и потому совершенно естественно, прилагая ихъ къ различнымъ видамъ искуства, впадаетъ въ явное противорѣчіе съ самыми фактами его,

особенно въ отношеніи поэзіи и искусствъ пластическихъ столь различныхъ между собою. Понятно, что всего этого нельзя было не замѣтить и вы видимъ дѣйствительно, что одинъ изъ самыхъ проницательныхъ нѣмецкихъ критиковъ современныхъ Винкельманну, Готгольдъ Ефраимъ Лессингъ въ своемъ замѣчательномъ эстетическомъ трактатѣ (названномъ имъ "Лаокоонъ, или о границахъ живописи и поэзіи"); ясно показываетъ всю ошибочность выставленныхъ Винкельманомъ основаній. Такимъ образомъ, тонкій анализъ, составляющій все содержаніе этого трактата, оказывается лучшей критикой главныхъ основъ Винкельманновской эстетики, для которой (критики) наши собственныя замѣчанія сдѣланныя въ прошлой лекціи, могутъ служить лишь незначительнымъ дополненіемъ. Каково же, спрашивается, содержаніе этого анализа Лессинга? Отвѣтомъ на это будетъ служить все послѣдующее наше изложеніе, въ которомъ мы намѣрены представить сущность этого трактата. За исходный пунктъ всей своей критики Лессингъ беретъ то Винкельманново описаніе группы Лаокоона, которое уже цитировали мы выше на стр. 193. Указывая на его, Лессингъ вполнѣ соглашается съ фактомъ, что неистовой ярости на лицѣ Лаокоона дѣйствительно нѣтъ, и видитъ въ этомъ особую мудрость художника, смягчившаго выраженіе боли въ лицѣ; онъ согласенъ и съ тѣмъ, что раскрытіе рта у страдающаго Лаокоона допускаетъ лишь стонъ, а не крикъ. Но онъ рѣшительно возстаетъ противъ тѣхъ основаній, которыми Винкельманъ объясняетъ это явленіе. „Лаокоонъ страдаетъ подобно Софоклову Филоктету,"—говоритъ Винкельманъ.

Но дѣйствительно такъ ли? Нѣтъ,—потому что страдающій Филоктетъ у Софокла отнюдь не имѣетъ ничего общаго съ тѣмъ спокойнымъ величіемъ, которое Винкельманъ приписываетъ вообще характерамъ всѣхъ греческихъ героевъ, воспроизводимыхъ въ искусствѣ. Софокловъ Филоктетъ наполняетъ пустынный островъ Лемносъ, гдѣ его бросили Атриды, такими же страшными воплями, жалобами и проклятіями, вызываемыми у него ужасною болью отъ

ранъ (онъ былъ укушенъ змѣею), какими смущалъ тотъ раньше весь греческій станъ, мѣшая всеобщему спокойствію. И вопли эти, которыми въ Софокловой трагедіи наполненъ весь третій выходъ, такъ ужасны, что цѣлый театръ потрясался, слыша на сценѣ ихъ подражаніе, потому что физическая боль, выраженная у поэта криками, должна быть слишкомъ велика и зрители должны понять это, выслушивая ея выраженія въ крикахъ. Да и одинъ ли только Филоктетъ въ произведеніяхъ греческой поэзіи выражаетъ физическую боль громкими криками? Нѣтъ, то же самое дѣлаетъ въ подобныхъ же случаяхъ и умирающій Геркулесъ у Софокла и раненые герои у Гомера, которымъ также доступно чувство физической боли, ибо даже и самый воинственный Марсъ, когда въ его тѣло вонзилось копье Діомеда, воскликнулъ отъ боли съ такою силою, будто воскликнули вмѣстѣ нѣсколько тысячъ яростныхъ воиновъ. Ясно стало быть, что по древне-греческимъ воззрѣніямъ выраженіе сильной физической боли въ какихъ бы то ни было крикахъ и воплякъ оказывалось совмѣстнымъ съ величіемъ даже боговъ, не только героевъ. Слѣдовательно, не это желаніе, не желаніе выразить въ лицѣ Лаокоона величіе его духа заставило родосскихъ художниковъ измѣнить выраженіе крика Лаокоона въ выраженіе подавленнаго сдержаннаго стона, чего достигли они, уменьшивши раскрытіе рта. Каковы же были истинныя причины того явленія? Справедливо или нѣтъ, говоритъ Лессингъ,—преданіе о томъ, будто любовь была первою изобрѣтательницею образовательныхъ искусствъ, но несомнѣнно, что она не уставала водить рукою лучшихъ древнихъ художниковъ. Ибо, хотя теперь живопись и понимается вообще, какъ искусство, изображающее тѣла на поверхности, однако мудрые греки давали ей болѣе тѣсныя границы и дѣлали ея задачей изображенія только прекраснаго; греческій художникъ не долженъ былъ изображать и дѣйствительно не изображалъ ничего кромѣ высокой красоты; даже обыкновенная красота, красота низшаго рода, дѣлалась только случайно его задачей, его упражненіемъ, его отдыхомъ. Его должно было восхищать въ его работѣ совершенство самаго предмета. Онъ ставилъ себя

самого слишкомъ высоко, чтобы дѣлать своею задачею удовлетвореніе зрителя холоднымъ наслажденіемъ сходства предмета или своимъ техническимъ умѣньемъ; въ его искусствѣ для него не было ничего дороже красоты, ничто не казалось ему благороднѣе этой конечной высокой цѣли: и вопреки новѣйшимъ художникамъ, которые готовы въ большинствѣ изобразить въ своемъ искусствѣ всякое безобразіе, лишь бы оно передано было съ техническимъ совершенствомъ, художники античнаго міра держались иного взгляда на это, который ясно выразился въ словахъ одно древняго эпиграмматиста: „ Кто захочетъ тебя рисовать, когда никто не хочетъ даже тебя видѣть. Да и не одни художники придерживались такого взгляда высокаго на цѣли искусства; даже самыя государственныя власти ститали возможнымъ высказывать его законодательнымъ путемъ, регулируя художественную практику; и намъ извѣстенъ, напримѣръ, законъ у Ѳивянъ, въ силу котораго художники обязывались подражать въ своемъ искусствѣ только прекрасному, тогда какъ подражаніе всему отвратительному въ природѣ воспрещалось подъ страхомъ серьезнаго наказанія; такимъ же образомъ, воспрещались у грековъ и всѣ вообще каррикатурныя изображенія въ пластическихъ искусствахъ и подражанія всякому безобразію. Не должно удивляться этому явленію въ античномъ государствѣ: если,—говоритъ Лессингъ,—по мнѣнію грековъ тогдашняго времени, конечною цѣлью искусства служило высокое наслажденіе прекраснымъ, то естественно было для власти законодательной распоряжаться тѣмъ, какого именно рода наслажденія и въ какой мѣрѣ могутъ быть допустимы для пользованія въ обществѣ въ указанныхъ цѣляхъ. Подобное регулированіе художественной дѣятельности тѣмъ болѣе было необходимо въ глазахъ тогдашняго государства, что въ то время господствующимъ являлось въ немъ мнѣніе, что если красивые люди порождаютъ прекрасныя статуи, то и обратно эти послѣднія дѣйствуютъ явно на первыхъ, другими словами, само государство бываетъ обязано красивыми людьми въ извѣстной мѣрѣ прекраснымъ статуямъ и другимъ изящнымъ произведеніямъ. Вообще, какъ

вполнѣ несомнѣнное положеніе можно утверждать что у древнихъ грековъ красота была высшимъ закономъ для образовательныхъ искусствъ.

А отсюда необходимо слѣдовало, что все остальное, входившее въ область образовательныхъ искусствъ, должно было уступать свое мѣсто началу красоты и подчиняться ея законамъ.

Особенно ясно можно видѣть это у нихъ въ передачѣ выраженія. Есть такія страсти или степени страстей, которыя выражаются въ лицѣ самыми отвратительными чертами, а тѣло поставляютътакое насильственное положеніе при которомъ изящныя линіи, обрисовывающія его, въ спокойномъ состояніи, совершенно исчезаютъ. Въ силу этого, древніе художники избѣгали, по возможности, всякаго изображенія такихъ безобразящихъ человѣка страстей, а если и изображали ихъ, то только въ той мѣрѣ, въ которой онѣ допускали извѣстную степень красоты въ выраженіи. Такъ напр., яростный гнѣвъ или слишкомъ сильное отчаяніе не обезображиваютъ у нихъ ни одного ихъ произведенія, потому что яростный гнѣвъ они смягчали до строгости, а отчаяніе низводили то степени скорби. Тамъ же, гдѣ такое ослабленіе не могло имѣть мѣста, не становясь въ яркое противорѣчіе съ дѣйствительностью, но гдѣ отчаяніе тѣмъ не менѣе сильно бы вредило красотѣ тамъ древніе художники поступали весьма остроумно подобно Тиманѳу, въ его извѣстной картинѣ. „Принесеніе въ жертву Ифигеніи". Въ этой картинѣ художникъ далъ всѣмъ присутствующимъ постороннимъ лицамъ приличную каждому степень печали и горестнаго сочувствія къ Ифигеніи, но такъ какъ горесть отца ея была ужъ слишкомъ сильна, доходя до ужаснѣйшаго отчаянія, то художникъ закрылъ его лицо покрываломъ, предоставляя зрителю самому угадывать и представлять себѣ въ воображеніи это страшное, искажающее лицо, отчаяніе. Этотъ покровъ есть, такимъ образомъ жертва, принесенная самимъ художникомъ красотѣ ради основного принципа въ искуствѣ—стремленія къ красотѣ....

Прилагая все выщесказанное къ Лаокоону, легко отыскать ту причину, въ силу которой онъ представленъ лишь

стонущимъ: она заключается въ томъ, что художникъ заботился здѣсь о выраженіи высшей красоты, совмѣстно съ тѣлесной болью. Во всей своей ужасающей силѣ эта боль была бы несовмѣстима съ красотой. Художникъ долженъ былъ ослабить ее, крикъ долженъ былъ превратить въ сдержанные стоны, и это не потому, чтобы крикъ обличалъ душу, лишенную благородства, но потому, что онъ искажаетъ лицо кричащаго, лишаетъ его красоты. Стоитъ только представить себѣ статую Лаокоона съ широко открытымъ для крика ртомъ, чтобы согласиться съ вышесказаннымъ; одно уже такое раскрытіе рта является въ живописи пятномъ, а въ скульптурномъ произведеніи углубленіемъ, которое производитъ на зрителя самое непріятное, отталкивающее впечатлѣніе.

Теперь, въ настоящемъ своемъ видѣ, Лаокоонъ родосскихъ художниковъ является образомъ, внушающимъ къ себѣ состраданіе—потому что выраженіе боли въ немъ соединяется съ красотою. Напротивъ Лаокоонъ съ широко раскрытымъ ртомъ для крика, представлялъ бы собою непріятную уродливую фигуру, отъ которой всякій охотно отвернулся бы, потому что такой видъ физической боли возбуждаетъ одно непріятное чувство, когда красота не приходитъ на помощь, чтобы превратить неудовольствіе зрителя въ сладкое чувство состраданія. Таково то первое основаніе (и главнѣйшее), въ силу котораго художникъ представилъ Лаокоона не кричащимъ, а стонущимъ. Но совмѣстно съ этимъ есть еще и другое для того основаніе. Такъ какъ, съ одной стороны, художникъ изъ вѣчно мѣняющейся дѣйствительности можетъ брать только одинъ какой нибудь моментъ для воспроизведенія въ пластикѣ (или въ живописи), а съ другой стороны произведенія пластическаго искуства назначаются не для одного лишь мимолетнаго взгляда, но для внимательнаго и многократнаго разсматриванія, то очевидно, что этотъ единственный избираемый художникомъ моментъ поэтому и долженъ быть насколько возможно болѣе плодотворнымъ. Когда же, при какихъ условіяхъ моментъ этотъ будетъ являться особенно плодотворнымъ?

Тогда, отвѣчаетъ Лессингъ, когда при его воспроизведеніи для воображенія остается свободное поле; когда, чѣмъ болѣе глядимъ мы на статую, или картину, тѣмъ болѣе мысль наша добавляетъ къ видимому, и тѣмъ сильнѣе возбуждается наше воображеніе. Но въ цѣломъ развитіи какого нибудь нравственнаго потрясенія меньше всего это свойство имѣетъ его высшій моментъ. За нимъ уже не остается ничего болѣе сильнаго и показывать глазу этотъ конечный предѣлъ въ развитіи дѣйствія,—значитъ связывать крылья фантазіи и принуждать ее заниматься моментами дѣйствія менѣе важными, низшими, отчего дѣятельность фантазіи весьма ослабляется. Поэтому художникъ поступилъ очень удачно изобразивши Лаокоона стонущимъ, а не кричащимъ, потому что когда Лаокоона только стонетъ то нашему воображенію легко представить его кричащимъ. Но еслибъ онъ былъ уже представленъ кричащимъ, наша фантазія уже не могла бы вообразить его въ этомъ отношеніи на высшей, сравнительно съ этой ступенью развитія боли.

Кромѣ того, такъ какъ изображаемый въ пластическихъ искуствахъ моментъ дѣлается при посредствѣ искусства неизмѣннымъ и какъ бы увѣковѣчивается въ его произведеніяхъ, то оно не должно выражать ничего такого, что возможно представить себѣ только какъ переходное. Всѣ такія явленія, которыя по существу своему представляются намъ скоротечными, быстро уничтожающимися, которые могутъ оставаться тѣмъ, чѣмъ они являются въ данное время, только одно мгновеніе,—всѣ такія явленія получаютъ черезъ продолженіе ихъ бытія въ искусствѣ совершенно противоположный видъ, въ силу чего съ каждымъ новымъ взглядомъ на ихъ воспроизведеніе въ искусствѣ впечатлѣніе отъ нихъ ослабляется, и, наконецъ, самый предметъ наводитъ на насъ непріятное чувство. Это бываетъ напримѣръ, съ выраженіемъ смѣха, гнѣва и всѣхъ вообще рѣзко выражающихся эмоцій; то же бываетъ и съ крикомъ, потому что взглядъ на постоянно кричащую фигуру человѣка сдѣлалъ бы ее наконецъ отвратительной въ нашихъ глазахъ. Что же дѣлали древніе художники въ тѣхъ случаяхъ, когда сюжетомъ ихъ картинъ и статуй служило вос-

произведеніе какихъ нибудь сильныхъ страстей?—Они превосходно умѣли выбирать въ этихъ случаяхъ такіе пункты, съ которыхъ зритель не столько видитъ наглядно высшую силу изображаемой страсти, сколько воображаетъ ее. Такъ, напримѣръ, художникъ Тимомахъ, представилъ Медею не въ тотъ самый моментъ, когда она совершаетъ убійство своихъ дѣтей, а нѣсколько раньше, когда любовь матери еще борется у ней со злобой покинутой жены; и наше воображеніе уже само дополняетъ извѣстный, ужасный исходъ этой борьбы съ его кровавыми сценами. Этотъ же самый художникъ (Тимомахъ), изображая въ другой своей картинѣ бѣшенаго Аякса, представилъ его не въ тотъ моментъ его бѣшенства, когда онъ истреблялъ въ неистовствѣ овецъ и быковъ вмѣсто людей, но изобразилъ его уже сидящимъ, измученнымъ послѣ всѣхъ его неистовствъ и замышляющимъ самоубійство, и воображеніе наше легко дополняетъ тутъ все предыдущее дѣйствіе въ полномъ разгарѣ страстей.

Такимъ образомъ, и родосскіе художники изобразили Лаокоона стонущимъ, оставляя нашему воображенію самому представлять его въ послѣдующіе моменты, когда стоны смѣнятся криками, ужасными въ своемъ выраженіи.

Таковы тѣ причины, лежащія въ самыхъ внутреннихъ свойствахъ пластическихъ искусствъ, которыя заставили художниковъ изобразить Лаокоона и его дѣтей въ томъ именно видѣ его, въ какомъ мы знаемъ его въ знаменитой родосской группѣ.

Совсѣмъ иные законы управляютъ изображеніемъ явленій въ поэзіи. Въ отличіе отъ пластики и живописи поэзія не стѣснена указанными выше для первыхъ границами: поэту открыта для подражанія вся безграничная область существующаго, гдѣ видимая наружная форма съ ея внѣшними красотами является однимъ изъ самыхъ незначительныхъ средствъ у поэта для пробужденія въ насъ интереса къ его дѣйствующимъ лицамъ. Часто поэтъ совсѣмъ игнорируетъ это средство, увѣренный въ томъ, что когда герой умѣетъ привлечь къ себѣ наши симпатіи своими подвигами, мы даже не подумаемъ о томъ, каковъ его внѣшній видъ въ отношеніи красоты. Вслѣдствіе этого, когда

тотъ Лаокоонъ, съ которымъ мы раньше познакомились у Виргилія, какъ съ истиннымъ патріотомъ и разумнымъ человѣкомъ, представляется у поэта дальше кричащимъ, то никому при этомъ не придетъ въ голову подумать о томъ, какой некрасивый видъ имѣетъ раскрытый для крика ротъ.

Этого мало: такъ какъ поэтъ не стѣсненъ въ своемъ выборѣ воспроизведеніемъ одного какого либо момента, а можетъ легко и удачно представлять всякое дѣйствіе въ цѣломъ рядѣ послѣдовательныхъ моментовъ развитія, то въ поэтическомъ произведеніи допускается передача даже такихъ чертъ, которыя однѣ, сами по себѣ, способны были бы оскорбить воображеніе слушателя, допускается потому, что всякая такая черта можетъ быть такъ подготовлена предшествующимъ или украшена послѣдующимъ, что совсѣмъ потеряетъ свое одиночное дурное впечатлѣніе и въ сочетаніи со всѣми остальными моментами произведетъ наилучшее дѣйствіе. Вотъ почему поэтъ могъ заставить кричать и Филоктета, и Геркулеса, и Лаокоона, не оставляя у зрителя или слушателя впечатлѣнія о нихъ, какъ о существахъ слабыхъ или лишенныхъ мужества, потому что ихъ же самихъ въ другіе моменты представилъ онъ полными мужества, полными силы героями.

Различіе между поэзіей и пластическими искусствами проявляется еще и въ другихъ отношеніяхъ. Многіе думаютъ, что поэзія и пластика связаны между собою неразрывными узами и что поэзія есть ничто иное, какъ говорящая живопись, а живопись можетъ быть названа нѣмою поэзіей, причемъ по существу своему и средствамъ воспроизведенія та и другая являются будто бы совершенно одинаковыми. Вслѣдствіе этого они стараются втѣснить поэзію въ узкую сферу живописи, а съ другой стороны даютъ право живописи занять всю обширную область поэзіи, утверждая при этомъ, что все позволительное въ одномъ искусствѣ, столько же допускается и въ другомъ.

Именно этотъ ложный взглядъ на границы этихъ искусствъ, смѣшавши различныя области породилъ, какъ извѣстно, въ поэзіи стремленіе къ описаніямъ, а въ живописи стремленіе къ аллегоріямъ и другимъ отвлеченнымъ идеямъ.

Между тѣмъ въ дѣйствительности различіе вещества и способовъ воспроизведенія порождаетъ существенное различіе между поэзіей и пластическими искусствами. Кромѣ указанныхъ раньше моментовъ различія, оно выражается далѣе въ томъ, что весьма многое изъ того, что прекрасно, можетъ быть выражено въ поэзіи,—оказывается невозможнымъ для передачи въ произведеніяхъ живописи и пластики; а съ другой стороны, обратно, многія превосходныя произведенія скульптуры и живописи будучи описаны даже очень талантливымъ поэтомъ, теряютъ для насъ свою прелесть, становятся сухими и скучными. Такъ, напр., съ одной стороны, для живописи и пластики невозможно представить все то, что поэтъ описываетъ, какъ невидимое; не говоря уже о широкой области чисто духовныхъ идей, которыя возможно выразить только словами, поэты нерѣдко и видимые предметы въ виду особенныхъ цѣлей представляютъ невидимыми у Гомера, напр., боги спасаютъ раненнаго героя, скрывши его густымъ облакомъ или сдѣлавши его невидимымъ; сами они въ случаѣ надобности также дѣлаются для всѣхъ невидимыми. Художникъ не имѣетъ возможности представить въ своихъ произведеніяхъ кого бы то ни было невидимымъ, а если старается сдѣлать это, то только условнымъ способомъ, закрывая фигуру легкимъ туманомъ, изъ чего должны мы понять, что желалъ передать художникъ.

Съ другой стороны, какъ бы талантливо и подробно ни описывали поэты, напр., Фидіева Зевса или Аѳину, или знаменитыя статуи и картины другихъ величайшихъ художниковъ, или прекраснѣйшіе ландшафты изъ окружающей дѣйствительности,—никогда всѣ эти описанія видимыхъ красотъ не произведутъ на насъ впечатлѣнія такой силы, которая приближалась бы къ могучему впечатлѣнію, полученному нами отъ непосредственнаго созерцанія этихъ реальныхъ красотъ. Отчего это?..... Коротко говоря оттого, что задача живописи состоитъ въ не посредственномъ воспроизведеніи видимыхъ тѣлъ, а главная задача поэзіи заключается въ представленіи дѣйствій; оттого, что краски и мраморъ способны воспроизводить только весь видимый міръ, а слову доступно для передачи все существующее, видимое и

невидимое причемъ съ особенной живостью способно оно передать все движущееся, все развивающееся въ дѣйствіи.

Отсюда, оставаясь вѣрными своимъ прямымъ задачамъ, художники не должны брать предметомъ своихъ произведеній ничего такого, что принадлежитъ области чистыхъ абстрактныхъ идей, не должны представлять ничего аллегорическаго, или отвлеченно-тенденціознаго. Подобнымъ же образомъ и поэты не должны вдаваться часто въ чисто внѣшнія описанія, служащія собственно живописи, а должны своей главной цѣлью считать описанія дѣйствій, совершающихся послѣдовательно во времени. Если же имъ тѣмъ не менѣе встрѣтится необходимость изобразить и видимую тѣлесную красоту, то они должны поступать такъ, какъ поступалъ въ такихъ случаяхъ Гомеръ: чаще всего вмѣсто всѣхъ описаній, онъ умѣлъ придавать предмету одинъ или нѣсколько яркихъ, живыхъ эпитетовъ, которыми ясно представлялись воображенію слушателя выдающіяся черты предмета. Въ другихъ случаяхъ онъ представлялъ красоту въ ея дѣйствіи на зрителей, видѣвшихъ ее въ дѣйствительности, и по громадности этого дѣйствія мы уже сами можемъ судить о величіи красоты, какъ причины. Такъ, напр., когда Гомеръ вводитъ прекрасную Елену въ собраніе старцевъ троянскихъ, эти послѣдніе говорятъ у него одинъ другому (Иліада III, 156—8).

„Нѣтъ. Осуждать невозможно, что Трои сыны и Ахейцы
Брань за такую жену и бѣды столь долгія терпятъ:
Истинно вѣчнымъ богинямъ она красотою подобна".

И когда мы слышимъ такое сужденіе изъ устъ почтенныхъ старѣйшинъ народныхъ, мы хорошо понимаемъ, какъ увлекательна должна была быть красота этой виновницы долгой войны двухъ народовъ. Вообще, поэтъ можетъ намъ представить тотъ восторгъ и влеченіе, которые возбуждаетъ въ душѣ зрителя данный предметъ, и этимъ самымъ дастъ намъ возможность судить о степени его красоты; тогда какъ, напротивъ, живопись и ваяніе представляютъ намъ эту красоту непосредственно.

Таковы по мнѣнію Лессинга, законы выраженія, различные для поэзіи и пластики.

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
Общественных Наук
Академии Наук СССР