

W $\frac{69}{300}$;

T. 41(81);

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКІЙ СЛОВАРЬ.



5086

W 69
300

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКІЙ СЛОВАРЬ.

41(81)
ТОМЪ ~~XL~~.

Эрданъ — Яйценошеніе.

ИЗДАТЕЛИ: { Ф. А. Брокгаузъ (Лейпцигъ).
И. А. Ефронъ (С.-Петербургъ).

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Аки. Общ. Брокгаузъ-Ефронъ, Прачешный пер., № 6.
1904.

„ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКІЙ СЛОВАРЬ“,

начатый проф. И. Е. Андреевскимъ,

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДЪ РЕДАКЦІЕЮ

К. К. Арсеньева

и заслуженнаго профессора

О. О. Петрушевскаго.

При участіи редакторовъ отдѣловъ:

С. А. Венгерова	отдѣлъ исторіи литературы.
Проф. А. И. Воейкова	„ географіи.
Проф. Н. И. Карѣва	„ исторіи.
Проф. Д. И. Менделѣва	„ химико-технической и фабрично- заводской.
Э. Л. Радлова	„ философіи.
Проф. Н. О. Соловьева	„ музыки.
А. И. Сомова	„ изящныхъ искусствъ.
Проф. В. Т. Шевякова	„ біологическихъ наукъ.
Академика И. И. Янжула	„ политической экономіи и фи- нансовъ.

Наиболѣе значительныя по объему оригиналы статьи 81-го полутома „Энциклопедическаго Словаря“.

Эриванская губернія—кн. М.
Эригена (философъ) — проф. А. Бриллиан-
товъ.
Эрмитажъ Императорскій—А. С—въ.
Эскимосы—Л. П—въ.
Эсте (ит. родъ)—Ив. Гр.
Эстетика—Е. Анничковъ.
Эстляндская губернія—Д. Р.
Эстонская литература и эстонскій языкъ и эсты—
И. Егевъ и М. Ел.
Эсхатологія—кн. С. Т.
Эсхилъ—проф. О. Зѣлинскій.
Этерификація—Н. Тутуринъ Δ.
Этика—С. Алексѣевъ.
Этиленъ (хим.) и этиль—А. Горбовъ.
Этиологія растений—проф. В. Палладинъ.
Этнографія—Л. Штернбергъ.
Этрусское искусство (съ табл.)—А. С—въ.
Эфирныя масла (съ табл.)—К. Дебу Δ.
Эфиръ (міровой)—проф. Д. Гольдгаммеръ.
Эфиръ сѣрный—К. Егоровъ Δ.
Эфиры простые и сложные — Д. Монастыр-
скій Δ.

Эхиуровыя (съ табл.)—проф. В. Шевяковъ.
Эфиопская литература—пр.-доц. Б. Тураевъ.
Ювеналь—пр.-доц. А. Маленинъ.
Югурта—Д. К.
Южная Африка (съ картой)—проф. А. В.
Южно-африканская республика—В. Водовозовъ.
Южно-русская литература—проф. Ив. Франко.
Юлианъ (императоръ)—Ив. Гревсъ.
Юлій Цезарь—пр.-доц. М. Ростовцевъ.
Юлій (папы)—Ив. Гревсъ.
Юморъ—А. Горнфельдъ.
Юмъ (философъ)—В. Каринскій.
Юридическое и физическое лицо—В. Н.
Юрская система и періодъ (съ 2 табл.) — Н.
Каракашъ.
Юстиніанъ (императоръ)—Ив. Гревсъ.
Я (въ философіи)—С. Алексѣевъ.
Я (въ психологіи)—проф. И. Ор.
Ядовитыя животныя—проф. В. Шимкевичъ.
Языкознаніе и языки — проф. И. Водуэнъ де-
Куртенъ.
Язычество (греко-римское)—проф. О. Зѣлин-
скій.

Въ Энциклопедическомъ Словарѣ употребляются, кромѣ мѣръ русскихъ, также и метри-
ческія, французскія, которыя теперь приняты въ большей части европейскихъ государствъ.
Для перевода русскихъ мѣръ въ метрическія и обратно—метрическихъ въ русскія—въ «Энцикло-
педическому Словарю» приложены таблицы въ V-мъ томѣ, послѣ страницы 468, въ прибавленіи.

Для перевода русскихъ мѣръ въ англійскія и обратно — англійскихъ въ русскія —
см. томъ XX, ст. Мѣры, стр. 326 и 327.

1828 г. сдѣлался приватъ-доцентомъ по анатоміи въ Мюнхенѣ, а въ 1831 г. назначенъ профессоромъ въ Ландсгутѣ. Напечаталъ: «Lehre vom Kreislaufe des Blutes» (Нюрнб., 1828); «Di gubernaculo sic dicto Hunteriano» (Мюнхенъ, 1828); «Anatomische Steinische» (ib., 1827 — 30; новое переработанное Эрдлемъ изданіе, подъ названіемъ: «Oesterreicher's anatomischer Atlas», ib., 1845); «Neue Darstellung von der Ortsveränderung der Hoden» (Лпц., 1830).

Эстетика — составляетъ особую отрасль философіи, занимающуюся красотой и искусствомъ. Самый терминъ Э. происходитъ отъ греческ. *aisthētikós*, что значитъ чувственный, и въ такомъ смыслѣ встрѣчается еще у самого основателя науки о прекрасномъ, Канта, въ «Критикѣ чистаго разума». Современное специальное значеніе онъ впервые получилъ въ книгѣ Баумгартена «Aesthetica» (1750). Въ логикѣ Вольфа кромѣ познанія разумомъ, стремящимся къ истинѣ, предполагалось еще одно смутное чувственное познаніе (*verworfene Vorstellung*). Это особое познаніе, подъ названіемъ *cognitio sensitiva*, и исследовалъ въ своей книгѣ Баумгартенъ, находя, что совершенство, достигаемое этимъ познаніемъ, есть *красота* (*Perfectio cognitionis sensitivae... est pulchritudo*). Э., наука о чувственномъ познаніи, превратилась, такимъ образомъ, въ науку о красотѣ. Когда Кантъ, въ «Критикѣ силы сужденія», старался опредѣлить воспріятіе прекраснаго, ему оставалось только, слѣдя терминологіи Баумгартена, назвать его эстетическимъ. Ставъ наукой о красивомъ, Э. сама собою оказалась одновременно и наукой объ искусствѣ. Изысканія искусства (*les beaux arts, die schönen Künste, artes pulchre cogitantes*) понимались неизмѣнно какъ дѣятельность, направленная на сознаніе красиваго; отсюда Э. являлась наукой, *изыскующей красоту, какъ воспринимаемую нами изъ природы, такъ и нами самими создаваемую средствами искусства*. Въ послѣднее время, однако, объемъ Э. значительно измѣнился и теперь такое опредѣленіе стало уже не только неточнымъ, но и прямо невѣрнымъ. Прежде всего искони рядомъ съ красотой въ нашу науку вводились такіе терминъ, какъ *возвышенный, трагическій, комическій*, признаваемые моментами или видоизмѣненіями красоты (другіе терминъ, какъ прелестный, пѣкный, граціозный, только промелькнули и не возымѣли никакого вліянія). Но, спрашивается, какъ быть съ уродливымъ, и нельзя, вмѣстѣ съ Розенкранцемъ, говорить, будто воспріятіе всего некрасиваго, какъ противоположнаго красивому, есть отрицаніе всякаго эстетическаго сужденія. Вѣдь то, что въ однихъ культурно-историческихъ условіяхъ признается красивымъ, въ другихъ считается верховъ уродства. Еще Викторъ Гюго, большой охотникъ до китайщины, относилъ ее къ области некрасиваго (*le grotesque*); мы же теперь вмѣстѣ съ самими китайцами научились восхищаться

ихъ искусствомъ. Сообразно съ этимъ можно было бы сказать, что Э. — наука о красивомъ и уродливомъ, о трагическомъ и комическомъ, какъ это и предлагаетъ Башъ, вслѣдъ за Гроссомъ, въ своемъ монументальномъ трудѣ по Э. Канта. Но самъ Гроссъ предполагалъ нѣчто иное. Дѣло не только въ томъ, чтобы ввести въ Э. и уродливое: дѣло въ томъ, чтобы центръ интереса перенести съ оптики явленій на то состояніе сознанія, которое производитъ эстетическую оцѣнку, но заключается вовсе не въ ней одной. Гроссъ предлагаетъ считать Э. не наукой объ одной оцѣнкѣ, какова бы она ни была, а наукой объ эстетическомъ сознаніи, выражающемся либо въ воспріятіи природы или произведеній искусства, либо въ художественномъ творчествѣ. На этомъ опредѣленіи и можно остановиться, во избѣжаніе тавтологіи замѣнивъ лишь при характеристикѣ воспріятія слово *эстетическій* либо словомъ *чувственный* и вернувшись, такимъ образомъ, къ первоначальному значенію термина Э., либо, что несравненно точнѣе, словомъ художественный. Э., скажемъ мы тогда, есть наука о художественномъ воспріятіи и художественной дѣятельности. Право на такое опредѣленіе даетъ намъ то, что именно художественное творчество привело къ возникновенію въ насъ особаго эстетическаго сознанія, которое мы отнюдь не должны разсматривать какъ нѣчто врожденное человѣческой природѣ или какъ первоначальную способность души.

I. *Первые шаги художественнаго самосознанія*. Въ наиболѣе культурныхъ странахъ — въ Англіи, въ Бельгіи, въ Западной Германіи, въ Сѣверной Франціи — огромное количество населенія почти совершенно лишено всякихъ эстетическихъ впечатлѣній. Квартира въ фабричной казармѣ, платье купленное готовымъ и расчитанное лишь на дешезвицу при его производствѣ, полное отсутствіе пѣсенъ, кромѣ кое-какихъ воспоминаній изъ music-hall или кафешантана, фельетонный романъ въ двухполубечной газетѣ — все это, вовсе не питающъ художественнаго сознанія. Прибавьте еще къ этому и окрестности, заваленныя складами и отбросами угля, такъ что отъ пейзажа не осталось и помину. Немного выше рабочаго стоитъ, въ этомъ отношеніи, и средній обыватель; его также окружаютъ уродливыя созданія машиннаго производства; на музеи, концерты, истинно-художественныя зрѣлища, даже на чтеніе, хотя бы лучшихъ произведеній текущей беллетристики, у него очень мало времени. Въ эпоху когда эстетическое знаніе достигло высокой степени, когда постоянной и систематической разработкѣ и популяризациі подвергается теорія искусства, огромной массѣ населенія оно совершенно чуждо. Она знаетъ о немъ, но не видитъ и не слышитъ его. Все искусство сосредоточилось въ рукахъ кучки людей — профессиональных артистовъ и ихъ досужихъ почитателей. Какъ разъ обратное замѣчаемъ мы у народовъ первобытныхъ и среди современныхъ дикарей. И тѣхъ, и другихъ можно было бы безъ особаго преувеличенія назвать врожденными артистами. Ни одна жиданница

потребность — писать Бюхеръ, — не вызывает у них (у дикарей) такой массы утомительного труда, как потребность украшения: прическа волосъ, раскрашивание тѣла, татуировка, изготовление безчисленнаго множества мелочей, которыми они украшают члены своего тѣла. Орнаменты орудій первобытных народовъ удивительно богаты содержаниемъ, хотя въ то же время необыкновенно трудны. Рядомъ съ этимъ сколько знаетъ дикарь и пѣсень! «Австралийцу, — рассказываетъ Грей, — пѣсня то же, что понюхъ табаку. Разсердить его что-либо, онъ поетъ, счастливъ онъ — поетъ, голоденъ — поетъ, пьянъ — поетъ еще больше». Что почти всѣ работы и теперь сопровождаются у дикарей и всегда сопровождалась у всѣхъ народовъ земного шара пѣснями, объ этомъ недавно собрали много свидѣній Бюхеръ. Ратцель, Ахелисъ и главнымъ образомъ Гроссе и Гроссъ показали также, какую роль играютъ въ первобытной жизни танцы. Кто изслѣдовалъ внимательно ремесла и обыденную жизнь среднихъ вѣковъ (напр. Вильямъ Моррисъ, Рескинъ), тотъ приходилъ къ такому же выводу: загнанный и запуганный крестьянинъ и рабочий «старого режима» не только больше, чѣмъ современный, веселился на своихъ безчисленныхъ праздникахъ, но наслаждался широкимъ разнообразіемъ своего искусства, произведенія котораго высоко цѣнимъ и мы, его отдаленные потомки. Если этого первобытнаго человѣка эстетика мы бы спросили, однако, что онъ думаетъ о красотѣ, легко могло бы случиться, что онъ вовсе не понялъ бы насъ, какъ не понялъ бы самаго термина *художникъ*, которымъ мы определяемъ его дѣятельность. *Эстетическому сознанию предшествуютъ еще интенсивной художественной длительности*. Что оно есть не болѣе, какъ результатъ сложной эволюціи — видно особенно ясно изъ того, какъ поздно становится понятенъ этотъ казался бы столь первоначальнымъ терминъ: «красота природы». Бизе въ цѣломъ рядѣ очерковъ показалъ, что, напримѣръ, древніе греки, которыхъ мы со времени Винкельмана привыкли считать народомъ, высоко одареннымъ въ эстетическомъ отношеніи, о красотѣ природы ничего не знали до Еврипида. Даже въ римскую эпоху это понятие становится доступнымъ сознанию лишь очень поздно, ко временамъ Авзонія и Фортуната. Въ средніе вѣка оно вновь исчезаетъ, чтобы всплунуть лишь у кое-какихъ избранныхъ натуръ, какъ у Петрарки, на рубежѣ Возрожденія. Еще въ XVIII в. мы нѣрѣдко наталкиваемся на полное непониманіе красоты пейзажа, хотя уже почти столѣтіемъ раньше пейзажъ занялъ почетное мѣсто въ живописи. Правда, мы часто сходимся съ первобытнымъ человѣкомъ въ оцѣнкѣ отдѣльныхъ красотъ природы. Дикарь любитъ цвѣты не менѣе нашего; средневѣковые трубадуры и труверы неизмѣнно останавливались въ восхищеніи передъ весеннимъ ландшафтомъ. Однако, какъ это показалъ Грантъ-Алленъ («Mind», 1880), дикарь любитъ цвѣты лишь для того, чтобы украсить ими свое тѣло; средневѣковый чловекъ и современные крестьянки, русскія и

сербки, идутъ весною «по цвѣточки» лишь для плетения вѣнковъ. — Первымъ проблемкомъ эстетическаго самосознанія можно назвать такую попытку *дознаться*, что считается *красивымъ*, какую мы находимъ въ «Гиппій» Платона. Здѣсь еще не дается никакого другого опредѣленія красиваго, кромѣ простого замѣчанія, что оно пріятно для слуха и зрѣнія (το δὲ ἀκούς τε καὶ ὁρᾶς ἥδον). Эта попытка стала возможна лишь тогда, когда Акрополь и Паренонъ были полны множествомъ созданий самаго совершеннаго зодчества, когда стѣны ихъ уже были покрыты фресками, когда прозвучали стихи Гомера и Софокла — словомъ, въ золотой вѣкъ античнаго искусства. Надо было еще, чтобы Сократъ привычнымъ, безучастнымъ взоромъ смотрѣлъ на все это искусство, среди котораго онъ жилъ, чтобы и къ нему онъ отнесся съ тѣмъ безстрашнымъ анализомъ, который такъ испугалъ его согражданъ и довелъ его до чаши съ ядомъ. Только Сократъ и его ученики достигли того, что какъ бы становились выше жизни и выше искусства и начинали, какъ это рассказываетъ про Сократа Ксенофонъ, сравнивать понятіе «красивый» съ другими понятіями, повидимому средними. Не только для толпы аэнианъ такіе вопросы еще были непонятны; они были *чужды* и самимъ художникамъ, творцамъ всего этого искусства. Тотъ же Ксенофонтъ-скій Сократъ рассказываетъ, что обошелъ всѣхъ художниковъ, спрашивая ихъ объ искусствѣ; они сообщали ему много подробностей, но никто не сказалъ ему, что такое искусство. Тутъ, въ этихъ замѣчаніяхъ Ксенофонтаго Сократа и нужно видѣть точку отправленія эстетики. Основаніе ей было положено Платономъ и Аристотелемъ, съ которыхъ и надо начинать обзоръ эстетическихъ ученій. Такое положеніе ихъ въ нашей наукѣ едва ли измѣнится даже тогда, когда ориенталисты облегчатъ намъ знакомство со взглядами на красоту и искусство мудрецовъ древней Индіи, а можетъ быть и Китая. Красота представлялась Платону результатомъ воспріятія чувствами (αἰσθητικῶς); оттого она вызываетъ *удовольствіе* и даже стремленіе, любовь. Въ то же время, однако, красота понимается и *интеллектуально*, а особая высшая красота она является даже доступной только одному разуму. Кромѣ того красота почти вовсе не отдѣлима отъ добра, справедливости, истины. Ученіе Платона о красотѣ заключается главнымъ образомъ въ діалогахъ «Федръ» и «Филебъ». Въ «Федрѣ» оно связано съ теоріей любви и съ представлениемъ о горнемъ сверхъестественномъ мірѣ, мѣстѣ пребыванія безтѣлесныхъ душъ и чистыхъ идей. Въ «Филебѣ» красота разсматривается какъ источникъ *чистой проясненности*, противопоставляемаго смѣшанному, сопряженному съ страданіемъ. Сверхъестественный міръ, это — міръ истинно существующаго, вѣчный и совершенный прототипъ здѣшняго міра. Этотъ міръ и есть собственно міръ красоты, какъ и истины, справедливости и добра. Красота здѣшняя есть лишь отраженіе той божественной красоты. Когда падшая, т. е. воплощенная въ тѣло душа видитъ земную красоту, въ ней возникаетъ

воспоминание (*ἀναμνησις*) о раньше пережитомъ въ горнемъ отечествѣ. И тогда она охвачена безуміемъ (*μανία*); ее влечетъ къ красивому, ее воспеваютъ любови, но любовь эта различна сообразно способностямъ души. Чаще всего это лишь любовь къ земной красотѣ (*τῆς καλλος*), т. е. къ производящимъ удовольствіе чистымъ тонамъ, краскамъ, запахамъ и правильнымъ линиямъ и фигурамъ. Но дѣйствительно возлюбившій красоту (*φιλόκαλος*) становится истиннымъ ея любовникомъ (*ἐραστής*), и его любовь стремится уже къ самой божественной красотѣ (*ἀλγυδός*), о которой душа его была способна сохранять ясное воспоминаніе. Эта красота доставляетъ удовольствіе лишь отношеніемъ между явленіемъ, а не самими явленіями. Она сказывается въ архитектурѣ и музыкѣ, въ симметріи и мѣрѣ. Вмѣстѣ съ Пинагоромъ полагая сущность явленій въ числовыхъ отношеніяхъ, Платонъ ставилъ ихъ въ самомъ центрѣ своей системы. Мѣра и симметрия принадлежатъ одинаково и къ здѣшнему, и къ горнему міру; ими оба міра собственно и связаны. Оттого, воспринимая мѣру и симметрію, человѣкъ «вспоминаетъ» уже красоту «безформеннаго, безкрасочнаго, неосознаемаго» міра, куда душа проникаетъ лишь ведомая разумомъ. Но въ мѣрѣ и симметріи коренится и сама добродѣтель; въ нихъ заключается также и истина, и мы можемъ называть ихъ, вмѣстѣ съ красотой и истиной, основнымъ благомъ. Теорія красоты отношеній проведена, такимъ образомъ, совершенно стройно, и это особенно отчетливо выступаетъ рядомъ съ сбивчивостью тѣлесной красоты (*τῆς καλλος*). Какимъ образомъ міръ «безформенный и безкрасочный» можетъ быть прототипомъ чистыхъ красокъ и правильныхъ линий — это представить себѣ весьма трудно. Правильныя, т. е. отвлеченно-геометрическія линии и чистые цвѣта также не могутъ считаться производящими чувственное впечатлѣніе; въ нихъ, во всякомъ случаѣ, заключается значительная доля интеллектуальности. Эта низшая красота мало интересовала Платона. По своей неопредѣленности она не отразилась и на разсужденіяхъ Аристотеля, въ своей «Поэтикѣ» все вниманіе сосредоточивающаго именно на ученіи о красотѣ отношеній. Онъ далъ ей болѣе формальный характеръ и этимъ отдѣлилъ ее отъ добра и истины, съ которыми она такъ тѣсно слита у Платона. Ученіе о красотѣ въ мѣрѣ и симметріи по самому существу своему давало полную возможность формальной разработки. У Аристотеля оно приняло впервые объективно-формальное обличье теоріи единства въ разнообразіи, которое впоследствии встрѣчается и у Цицерона, и у Горация, и у блаженнаго Августина. Эту мысль Аристотель высказалъ, требуя, чтобы произведеніе прекраснаго было такъ составлено, что если уничтожить часть, то нарушится и цѣлое; цѣлостность же или единство есть основное свойство всего красиваго. Напротивъ, субъективно-формальный характеръ далъ Аристотель платоновской Э., установивъ, что красивое можетъ быть только опредѣленныхъ размѣровъ. Несоразмѣрно большое не можетъ быть предметомъ непосредственнаго

воспріятія. Соображенія Аристотеля, развивающія мысли Платона, даютъ намъ также возможность выйти изъ отвлеченнаго ученія Платона о красотѣ и въ теоріи искусства. Если мѣра и симметрия, эти первоосновы красоты въ системѣ Платона, воспринимаются изъ архитектуры и музыки, то уже этимъ искусство вводится въ сферу красиваго. Любовное безуміе, вызываемое красивымъ, также опредѣляется Платономъ какъ наиболѣе свойственное поэтамъ; его не надо бояться именно потому, что въ немъ коренится вдохновеніе. Уваженіе къ искусству сказывается и въ той самой X-й главѣ «Политики», гдѣ предписывается почти полное изгнаніе артистовъ изъ государства. Если появится драматическій поэтъ, то, по словамъ Платона, пусть глава его будетъ украшена лавровымъ вѣнкомъ, но, воздавъ ему почести, пусть граждане предложить ему удалиться. Платонъ совершенно отрицаетъ красоту трагедіи и комедіи, какъ не только не доставляющихъ чистаго удовольствія, но даже заставляющихъ проливать слезы. Поэтамъ онъ отводитъ лишь шестое мѣсто. Не только правитель народа, но даже врачъ и прорицатель поставлены выше поэта. Въ сущности теорію искусства Э. Платона не обнимаетъ вовсе. Объясняется это тѣмъ опредѣленіемъ Платона, по которому искусство есть лишь подражаніе подражанію, т. е. отстоитъ еще дальше отъ сверх-небеснаго міра, истинно существующаго, чѣмъ наша бренная жизнь. Столяръ, дѣлая ложе, подражаетъ истинному ложу или идеѣ ложа — а художникъ подражаетъ этому, подражающему идеѣ ложа предмету. Художникъ воспроизводитъ лишь видимость, тѣмъ дѣйствительно существующаго для этого міра ложа. И вотъ оттого-то онъ и изгоняется изъ государства: вѣдъ «заблужденіе противно богамъ и людямъ» — а что же, какъ не заблужденіе, эта видимость предметовъ, это «подражаніе подражанію»? По той же причинѣ граждане должны удалять драматурговъ, гораздо болѣе ревниво оберегая отъ нихъ государство, чѣмъ, напр., отъ лирика. Послѣдній, въ своемъ любовномъ безуміи, говоритъ отъ себя и тѣмъ несомнѣнно менѣе грѣшитъ противъ истины, чѣмъ драматургъ, умѣющій говорить сразу отъ лица нѣсколькихъ людей. Именно за эту способность введенія въ заблужденіе и должно драматурга постигнуть изгнаніе. Облагородилъ и, такъ сказать, защитилъ искусство только Аристотель, также признававшій, что искусство есть подражаніе (*μίμησις*), но за то поставившій рядомъ съ подражаніемъ тому, что есть, еще подражаніе тому, что должно быть (*εἰς τὸ εἶναι δεῖ*). Равнымъ образомъ Аристотель, всетаки отдавая предпочтеніе эпосу, какъ-бы примирилъ Э. Платона съ трагедіей и комедіей. Конечно, трагедія заставлять насъ проливать слезы, а комедія, хотя и радуетъ жестокой насмѣшкой надъ тѣмъ, что намъ враждебно, но доставляетъ также не чистое удовольствие; однако, страсти видимыя или изображаемыя на сценѣ — все же не то же самое, что настоящія. Трагедія «посредствомъ страха и состраданія производитъ катарсисъ этихъ страстей». Это изреченіе Аристотеля

вызвало безчисленное множество толкований. Въ трагедіи страсти производятъ какое-то особое впечатлѣніе. Каково оно—это и объясняютъ слово *катарсисъ*. Барнайсъ показалъ, что оно встрѣчается и въ «Реторикѣ» и обозначаетъ чисто медицинское очищеніе. *Трагедія посредствомъ страха и состраданія производитъ, стало быть, очищеніе или освобожденіе отъ этихъ страстей*. Что дѣло, какъ показалъ Лессингъ, идти объ освобожденіи именно отъ страха и состраданія—это совершенно очевидно; нельзя согласиться съ толкованіемъ, по которому трагедія изображаетъ очищенный страсти или очищаетъ вообще отъ всякихъ страстей. Въ настоящее время принято считать, что Аристотель бросилъ это выраженіе, еще не вполне продумавъ его значеніе. Онъ стремился, вводя его, либо указать на то, что фиктивное (подражающее) возбужденіе страстей, противоположное настоящему, даетъ наслажденіе (очищая душу отъ страха и состраданія), либо какъ можно сильнѣе отбѣгнуть возможную полезность трагедіи съ точки зрѣнія государственной безопасности. Первое мнѣніе встрѣчается, напр., въ «Поэтикѣ» Шерера, второе принадлежитъ Бергеру. Какъ бы то ни было, Аристотель прежде всего старался расширить Э. Платона, заставивъ ее обнять и искусство. Оправдывая трагедію, это произведеніе «сладчайшей рѣчи», онъ, какъ формалистъ, ополчался также и за права красоты. Итакъ, часть Э. Платона—ученіе о красотѣ отношеній—была развита съ формальной точки зрѣнія Аристотелемъ и легла въ основу эстетическаго формализма. Развиваясь въ этомъ направленіи, ей пришлось разстаться съ родственными правдой и добромъ. Это повторяется каждый разъ, когда въ Э. торжествуетъ формальная точка зрѣнія—и каждый разъ естественно возникаетъ вопросъ: не столкнется ли Э. съ этикой и религіей. Чтобы избѣжать этого и въ то же время не объявлять войны ни этикѣ, ни религіи, остается только подчинить Э. требованіямъ морали или религіи. Введя представленіе о катарсисѣ, Аристотель отчасти и вступилъ на этотъ путь. Гораздо дальше пошелъ Гораций, когда объявилъ, что въ поэзи *omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*. Такое наиболѣе простое разрѣшеніе вопроса и имѣло огромный успѣхъ въ теченіе долгихъ вѣковъ. Его слышимъ мы иногда и теперь. Однако, у Платона было и еще одно ученіе красоты, которое было уже невозможно формализировать. Красота тоновъ, линий, звуковъ, красокъ есть отраженіе или подражаніе идей, т. е. того міра, гдѣ красота слита съ добромъ и истиной. Эту теорію Платона развили неоплатоники, и среди нихъ прежде всего Плотинъ. Такимъ образомъ было положено основаніе эстетическому идеализму. Чтобы развиться, ему надо было пройти черезъ перемолъ восточнаго мистицизма. Александрія и начало христіанской эры были для того самой подходящей обстановкой. Идеалистическія построенія были облегчены Плотину тѣмъ, что дуализмъ, лежащій въ основѣ ученія Платона, являлся возможностью замѣнить мистическимъ

монизмомъ. Сверхнебесный міръ идей, т. е. вѣчнаго существованія, и міръ явленій, т. е. существованія брѣннаго, міръ духа и міръ матеріи составляютъ у Платина уже нѣчто единое. Матерія есть лишь сгущеніе, паденіе, затемненіе духа. На подобной общей основѣ и развита Э. Плотина въ шестой книгѣ первой Эннеады. Красота, какъ и у Платона, принадлежитъ вѣчному міру, гдѣ она сопряжена съ истиной и добромъ; но чувственный глазъ воспринимаетъ эту красоту лишь въ матеріальномъ чувственномъ проявленіи. Его красота и есть та другая, низшая земная красота, выражающаяся въ цвѣтахъ, звукахъ и равномерности. Матерія, эта самая низшая стадія существующаго, сама по себѣ безформенна и уродлива, и только по мѣрѣ приближенія къ духу она получаетъ порядокъ (симметрію). Черезъ посредство огня, который прекрасенъ самъ по себѣ, она получаетъ также и свѣтъ, и цвѣта, а при помощи гармоніи одухотворяется звукомъ. Все это, попадая въ сознаніе человѣка черезъ посредство матеріальнаго воспріятія, тѣмъ самымъ возвышаетъ его къ духовному. Поднимаясь выше, человѣкъ приобщается и къ духовнымъ сущностямъ, черезъ посредство добродѣтели достигая сверхнебесной красоты. При подобныхъ эстетическихъ теоріяхъ искусство хотя и считается подражаніемъ, но стоитъ уже не ниже природы, а выше ея. Это составляетъ особенность и позднѣйшихъ идеалистическихъ системъ. Искусство, подражая, не только воспроизводитъ, какъ должно быть, согласно мысли Аристотеля: оно еще *одегъ творитъ* матерію, поднимая ее до красоты, т. е. до небеснаго. Само по себѣ искусство не можетъ быть, такимъ образомъ, противопоставляемо добродѣтели. Стоитъ только подвергнуть искусство нравственно-аллегорическому толкованію, чтобы оно стало послушнымъ орудіемъ въ рукахъ какъ моралиста, такъ и теолога. Подобное толкованіе мы и находимъ въ средніе вѣка, когда платонизмъ сдѣлалъ изъ самого Виргилія провозвѣстника христіанства. Рядомъ съ этимъ идеализмъ въ Э. ведетъ, у Филострата, къ образованію понятія *фантазии*, вмѣсто подражанія. Художникъ называется творящимъ, по выраженію Цицерона, сообразно «*speciei menti insidentis*», т. е. сообразно идеѣ. Идеалистическая Э. выдвигаетъ и другія представленія, родственныя красотѣ. Лонгинъ въ III в. впервые вводитъ понятіе о *возвѣщенномъ*, понимаемомъ, правда, еще въ чисто нравственномъ смыслѣ.

II. Средніе вѣка, Возрожденіе и періодъ классицизма. «Съ третьяго вѣка по восемнадцатый, — по словамъ Циммермана, — въ исторіи философіи искусства и красоты нѣтъ ничего кромѣ огромнаго проблеса. Въ наше время такое мнѣніе уже невозможно; современные историкъ эстетики, Вольфъ и Нойтцъ, отводятъ несравненно больше мѣста этимъ долгимъ періодамъ, не перестававшимъ давать множество совершеннѣйшихъ созданій искусства. Правда, независимаго осмысленія эстетическаго сознанія, когда сама философія была только ancilla theologiae, было бы трудно ждать; но у отцовъ церкви, у Авгу-

стина и у Скота Эригены мы все-таки находим отдельные замечания о красоте, а в XIII в. Фома Аквинский посвящает ей особый трактат. В эпоху Возрождения интерес к вопросам Э. выражается в целом ряде «Поэтике» и «Защиты поэзии». Так, за Дантовским «De vulgare eloquio» в XV и XVI вв. следует длинная вереница подобных произведений, принадлежащих либо гуманистам, как Триссино и Филиппо Сидней. Важное значение для Э. имеют и трактаты Альбрехта Дюрера, Леона Батисты Альберти и Леонардо да Винчи. Разрабатывая вопросы художественной техники, все они одновременно иллюстрируют и эстетическое сознание своего времени. С XVIII в., когда Декарт положил основание современной независимой философии, явилась возможность обновления Э. и как части общего мирозерцания. Хотя сам Декарт и не отозвался на вопросы красоты и искусства, влияние его системы сказывается как на самом искусстве, так и на его осмыслении. Попытки воссоздания Э. Декарта были сделаны аббатом Валье, в его книге о Фоме Аквинском, и Кранцем, в его Э. Декарта. Весьма возможно, что со временем все семь вѣков, отделяющих зарождение Э., как науки, от первых шагов в художественном творчестве новых народов, также окажутся способствовавшими возникновению Э. усилиями отвлеченной мысли, вторившей порывам искусства. Покамест приходится, однако, для всего этого времени ограничиться лишь немногими замечаниями. Наиболее характерную черту средневековой эстетики составляет своеобразное развитие Платоновских воззрений. В философии Эригены мир плоти, как создание Творца, сам по себе представляется прекрасным, и только порочный человек, отдаляясь от мыслей о Боге и не видя больше божественности вселенной, как бы дѣлает ее уродливой. При таком чисто субъективном понимании созерцания все дѣло сводится к тому, как мы воспринимаем явления. Мы должны усматривать в них божественность и этим сами создавать красоту; высшая красота—это уже красота небесная, доступная только при полном разрывѣ съ плотью и слияніи съ Богомъ. За вещественной внѣшностью созданія скрывается для неопосвященного глаза его духовная сущность. Сходно съ этимъ и также аллегорически понимает красоту и Фома Аквинский, в своемъ «Opusculum de Pulchro». Красота для него — воззніе формы (resplendentia formae) либо надъ пропорціональностью частей, либо надъ разнообразіемъ силами и дѣйствіями. Выраженіе: «resplendentia formae» въ высшей степени характерно для эстетическаго сознанія какъ среднихъ вѣковъ, такъ и ранняго Возрожденія; въ немъ коренится главное приобритеніе и самаго искусства, и художественной мысли, достигнутое за время отъ XII до XIV вѣка. Какъ образы самой природы подъ свѣтлымъ небомъ Прованса, этой колыбели средневековаго искусства, такъ

и традиціонно и безсознательно возникшіе у трубадуровъ, труверовъ и миннезингеровъ роды и виды поэзій начинаютъ пониматься символически, а иногда и прямо впадаютъ въ аллегорію. Идеалы доблести, куртуазія и высшей любви къ дамѣ, составляющіе главное содержаніе и лирической поэзіи, и такъ назыв. chansons de geste, а позднѣе — и рыцарскихъ романовъ, постепенно все углубляются и возносятся выше и выше, понимаемые и какъ идеалы христіанскихъ добродѣтелей, и какъ высшій типъ челоѣчности, честности и благородства. Самая любовь сливается съ поэзіей и становится какимъ-то восторженнымъ чувствомъ, не только платоническимъ, но ведущимъ къ высшему нравственному совершенству. Оттого, рядомъ съ часто схоластическими ухищреніями, въ психологіи любви поэзіи развивается въ сторону *скрытаго смысла* (символизма—сказали бы теперь). Данте, разъясняя планъ своей «Божественной комедіи», въ письмѣ къ Канъ Гранде всего сильнѣе выразилъ своеобразную особенность этой новой Платоновской Э. «Произведеніе это,—пишетъ Данте,—не просто; оно скорѣе можетъ быть названо *содержащимъ нѣсколько смысловъ*» — и иллюстрируетъ свою мысль толкованіемъ библейскаго разсказа объ исходѣ евреевъ изъ Египта. «Если,—говоритъ онъ,—мы обратимъ вниманіе только на букву разсказа, въ немъ не окажется иного смысла, какъ выходъ дѣтей Израіля изъ Египта во времена Моисея; если же мы встанемъ на аллегорическую точку зрѣнія, мы увидимъ и Искупленіе насъ во Христѣ, въ моральномъ же отношеніи здѣсь окажется и переходъ души отъ печали и скорби грѣха въ состояніе блаженства». Всѣ эти различныя значенія поэтическихъ образовъ имѣлъ въ виду Данте при созданіи своей «Божественной комедіи». Отсюда множество толкованій ея, которыя тянутся отъ Боккаччо до нашихъ дней. Ведя художественный замыселъ къ показанію и одновременно внуша такое же иносказательное пониманіе и при воспріятіи искусства и поэзіи, платоническая точка зрѣнія, однако, не исключаетъ того, что мы привыкли звать *реализмомъ*. Прежде всего вѣдь сама природа вся проникнута божественнымъ смысломъ и поэтому имѣетъ высокую цѣнность. Пониманіе красоты природы было далеко еще отъ своего эстетическаго осмысленія во времена трубадуровъ и даже Данте, но, напр., у Франциска Ассизскаго мы уже находимъ его въ полномъ блескѣ. Рядомъ съ этимъ сознательнымъ реализмомъ, основаннымъ на мысляхъ, схожихъ съ приведенными воззрѣніями Скота Эригены, черезъ всѣ средніе вѣка и черезъ эпоху ранняго Возрожденія тянется еще другой, наивный реализмъ, самостоятельно возникшій въ народной поэзіи и непоколебленный ученіемъ, основаннымъ на платонизмѣ. Средневековый поэтъ изображалъ даже героевъ античныхъ разсказовъ—Александра Македонскаго и др.—въ той обстановкѣ, которую видѣлъ вокругъ себя; даже разрабатывая самыя сказочныя сюжеты, онъ любилъ описывать подробности своего быта. Равнымъ об-

разомъ и художникъ ранняго Возрожденія одѣвалъ всѣхъ святыхъ и всѣхъ библейскихъ героевъ въ современные ему костюмы. Въ этомъ отношеніи, можетъ быть, всего характернѣе эта наивная двухспальная кровать въ домѣ Іосифа Богоматери, нисколько не оскорблявшая религиозное сознаніе Луки Кранаха. Оттого, не смотря на свою стилизацію, такъ вѣрны и точны пейзажи старыхъ итальянскихъ мастеровъ, которыхъ въ этомъ отношеніи великій знатокъ пейзажа, Рескинъ, даже ставилъ въ примѣръ венеціанцамъ. У Альбрехта Дюрера мы находимъ такіа слова: «семь мудрецовъ въ Греціи учили, что мѣра лучше всего во всѣхъ вещахъ (и физическихъ и нравственныхъ); но красота зависитъ отъ многихъ обстоятельствъ, и художникъ прежде всего не долженъ отступать отъ природы, потому что искусство стоить твердо на данныхъ природы... Мы находимъ въ природѣ красоту далеко превосходящую наше пониманіе и никто изъ насъ не можетъ вмѣстить ее цѣликомъ въ свои произведенія». Этимъ замѣчаніемъ Дюреръ далеко превосходитъ Рафаэля, признававшагося, что придумывалъ красоту своихъ мадоннъ. Мистически-символическое пониманіе, углублявшее искусство, поскольку оно вело къ аллегоризму, представляло, однако, большую опасность для художественнаго совершенства. Иносказаніе должно было оторваться отъ своей реалистической основы и привести къ манерности. Это теченіе мы видимъ во времена появленія «Романа о Розѣ» и во всемъ французскомъ искусствѣ XIV, XV и даже XVI вв. Но у этого аллегоризма, который сказывается и въ позднихъ образахъ религиозной драмы (Моралитѣ), съ древнимъ платонизмомъ уже покончены всѣ счеты. Его теперь вновь замѣняетъ разсудочный принципъ Горация о соединеніи пріятнаго съ полезнымъ. Оттого аллегоризмъ развивается заодно съ притворнымъ морализируваніемъ разныхъ «евфуизмовъ» и «гонгоризмовъ», съ ученымъ нагроможденіемъ мнелоогическихъ образовъ и вообще со всей этой ослобженностью искусства, любезной гуманистамъ-книжочкамъ поздняго Возрожденія, эпохи влюбленнаго въ могучія формы Микеланджело, красочной живописи венеціанцевъ и пышной архитектуры, идущей уже въ сторону упадочнаго «барокко». Только гениі Сервантеса, Шекспира и Рабля сумѣли преодолѣть всю эту дѣланность и условность, естественное послѣдствіе подражательности одновременно и антику, и раннему Возрожденію. Они вновь вдохнули въ свое искусство и вдумчивость, и глубину—но теперь это уже вдумчивость современныхъ, тревожныхъ исканій. Сервантесъ, говорившій, что обязанность поэта самые невѣроятные эпизоды дѣлать правдоподобными, и Шекспиръ, въ «Зимней сказкѣ» восхитившійся совершенствомъ подражанія природѣ, вернулись къ реализму, а Рабля, по самому замыслу своей причудливой книги даже избѣгавшій правдоподобія, сдѣлалъ ее тѣмъ же менѣе цѣлой эпопеей современности. Совершенно своеобразное возвращеніе къ принципу *подражанія природѣ*,

при чемъ въ центрѣ эстетическихъ интересовъ всецѣло стоитъ «Поэтика» Аристотеля, представляетъ изъ себя эпоха *раціонализма* или эпоха Декарта. Эстетическія воззрѣнія этой поры, во Франціи протянувшейся до самаго конца XVIII в., выражены въ «Поэтикѣ» Буало, въ «Traité du Beau» Круза, въ «Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture» аббата дю-Бо (1719) и въ книгѣ аббата Баттѣ: «Les Beaux Arts réduits à un même principe» (1746). Вліяніе картезіанства на Э. этого времени старался представить Кранцъ. Искусство, въ которомъ, по мнѣнію французовъ XVII вѣка, выражается только красивое, представлялось изысканнымъ занятіемъ «порядочнаго человѣка» (*honnête homme*), образованнаго, но не педанта, а свѣтскаго. «Порядочный человѣкъ» наслаждается имъ, потому что оно *остроумно*; или доставляетъ *пріятность*, но онъ требуетъ, чтобы искусство удовлетворяло и его *вкусу*, воспитанному на созданіяхъ греко-римскаго искусства. То, что удовлетворяетъ вкусу, и есть красивое. Самый вкусъ, однако, долженъ руководствоваться *здоровымъ смысломъ* (*raison*); отсюда положеніе Буало: «rien n'est beau que le vrai», которое раньше него выражалъ и Пьеръ Николь (принадлежавшій къ Порь-Роялю), говоря: «pulchritudinis fontem in veritate esse». Принципъ *правды*, хотя онъ и опирается на Аристотелевское подражаніе, отнюдь не есть, такимъ образомъ, принципъ реализма, какъ было въ средніе вѣка. Дѣло теперь не въ воспроизведеніи жизни такою какъ она есть: это могло бы оскорбить вкусъ «порядочнаго человѣка». Дѣло въ *правдоподобіи*, т. е. именно въ удовлетвореніи *здороваго смысла*. Все, что противно здоровому смыслу, не можетъ быть терпимо, не можетъ быть и красиво. Этотъ принципъ правдоподобія всего яснѣе выступаетъ въ теоріи тогдашней драмы. Необходимость соблюденія трехъ единствъ Корнель и Буало отстаивали прежде всего потому, что перенесеніе дѣйствія изъ одной страны въ другую и изображеніе въ теченіе какихъ-нибудь двухъ часовъ цѣлой человѣческой жизни противно, своимъ неправдоподобіемъ, здоровому смыслу. Требованіе здраваго смысла приводитъ и къ подчиненію искусства морали; иначе оно было бы безразсудно и нетерпимо въ обществѣ порядочныхъ людей. Если трагедія, подобно Корнелевскому пониманію Аристотелевскаго катарсиса, либо ужасаетъ, либо вызываетъ состраданіе, изображая очищенія, т. е. возвышенныя страсти героя, то комедія имѣетъ своимъ прямымъ назначеніемъ исправленіе человѣческихъ недостатковъ и слабостей. Вотъ почему не только развитіе дѣйствія должно быть подчинено *поэтической справедливости*, но самый замыселъ дѣйствующихъ лицъ долженъ быть основанъ на моральномъ принципѣ. Дѣйствующія лица должны быть *характерны*. Индивидуализація отнюдь не должна мѣшать одной какой-либо характерной чертѣ развиваться настолько, чтобы она управляла всеми рѣшаніями и поступками. Позднѣе, когда появилась мѣшанская траге-

дѣя, принципы *поэтической справедливости* упрочились еще сильнѣе. Они теперь основаны не на требованияхъ разсудочной морали, а на *чувствѣ*. Мы подошли ко времени вліянія Руссо, имя котораго обыкновенно не упоминается къ обзорамъ эстетическихъ ученыхъ, но который своей страстностью покорялъ стройность рационалистической Э. Тотъ же Руссо способствовалъ и восторженному отношенію къ красотѣ природы. Воспроизведенія ея, а не только подражанія, впервые потребовалъ Дидро въ своемъ «Essai sur la peinture». Первые признаки народженія новой Э. среди англійскихъ и нѣмецкихъ мыслителей во Франціи отразились на Энциклопедіи, куда нѣмецкія и англійскія мысли проникли, однако, лишь украдкой. }-

III. *Кантъ и Шиллеръ*. Въ промежутокъ времени съ 1750 до 1790 г., т. е. между появленіемъ Э. Баумгартена и выходомъ въ свѣтъ «Критики силы сужденія» Канта, вопросы красоты и искусства подвергаются самому оживленному обсужденію, преимущественно въ Англіи и въ Германіи. Въ этой послѣдней странѣ они привлекаютъ къ себѣ всеобщее вниманіе. Въ критикѣ мы послѣдовательно видимъ Винкельмана, Лессинга, Гердера и молодого Гёте, потомъ братьевъ Шлегелей, Вагнеродера, Жанъ Поль Рихтера. Въ поэзіи періодъ Бури и Натиска смѣняется народженіемъ романтизма съ одной стороны и неоклассицизма Гёте и Шиллера съ другой. Характернѣйшей чертой этого золотого вѣка нѣмецкой образованности является, можетъ быть, взаимодѣйствіе между исканіями самаго искусства и подчасъ перегоняющей ихъ усиленной работой художественнаго самосознанія. Въ области чистой Э., какъ науки, появляется въ это время нѣкій рядъ послѣдованій. Въ Германіи главнѣйшія изъ нихъ принадлежатъ Баумгартену, Эбергарду, Зукклеру и Менделсону, а въ Англіи — Берку, Юму и Шэфтсбери (этотъ послѣдній, увлеченный мыслями Платона, стоитъ, впрочемъ, особнякомъ). Въ этомъ своемъ предъкантовскомъ фазисѣ Э. дѣлаетъ новыя пріобрѣтенія. Чтобы понять ихъ, надо установить различіе между англійской и нѣмецкой точками зрѣнія. Англичане сосредоточиваютъ все свое вниманіе на *удовольствіи*, получаемомъ отъ красиваго наипаче собственными чувствами; въ Германіи выдвигается вышедшая изъ логики Вольфа и оптимизма Лейбница теорія *совершенства* самыхъ явленій, *познавательнаго* особеннаго чувственнымъ познаніемъ Юмъ, напр., говоритъ, что «красивое и уродливое въ гораздо большей степени, чѣмъ сладкое и горькое, вовсе не свойства предметовъ»; мы можемъ лишь предположить существованіе въ природѣ «такихъ свойственныхъ предметамъ качествъ, которыя направлены къ тому, чтобы вызывать эти чувства». Такое пониманіе красоты рѣзко отличается отъ «perfectio cognitionis sensitivae» Баумгартена. Съ одной стороны мы имѣемъ ученіе *сенсуалистическое*, съ другой — *раціоналистическое*. Между этими двумя крайними положеніями занимаетъ мѣсто система Канта. Еще раньше Лессингъ, котораго справедливо называютъ пред-

течей Канта въ Э., старался въ своемъ «Лаокоонѣ» отмежевать красоту одновременно и отъ удовольствія, и отъ совершеннаго. Необходимость занять среднее положеніе между этими двумя точками зрѣнія вызывается тѣмъ, что обѣ онѣ ведутъ къ преувеличеніямъ. Рационалистическая точка зрѣнія Баумгартена естественно порождаетъ сомнѣніе въ томъ, какое же существуетъ различіе между эстетическимъ совершенствомъ и добромъ, какъ въ практическомъ, такъ и въ моральномъ смыслѣ. Сенсуалистическое пониманіе съ своей стороны вело удовольствіе отъ красиваго въ сторону удовольствія вообще полезнаго. Эти трудности хорошо чувствовали оба лучшихъ представителя обоехъ воззрѣній, Баумгартенъ и Бёркъ. Баумгартену удалось до известной степени отмежевать совершенное-красивое отъ совершеннаго-добраго утвержденіемъ, что первое заключается лишь въ *формѣ*. Бёркъ, съ своей стороны, отдѣляя чувство красоты отъ чувственности. Въ своемъ «Очеркѣ о возвышенномъ и красивомъ» онъ противопоставляетъ впечатлѣніямъ страха и ужаса отъ высокаго впечатлѣніямъ душевнаго спокойствія отъ красиваго; высокое внушаетъ *страсти*, красивое — *любовь*. Бёркъ иллюстрируетъ свою мысль на примѣрѣ человѣческой красоты: вѣдь именно она вызываетъ любовь — то особое чувство, которое такъ отдѣляетъ влеченія человѣка отъ влеченій животнаго. Къ той же категоріи необходимыхъ разграниченій относятся и замѣчанія Юма о *вкусахъ*. Исходя изъ того, что «о вкусахъ не спорить», онъ все-таки долженъ былъ признать, что и въ самыхъ предметахъ есть нѣчто, что дѣлаетъ ихъ красивыми. Здѣсь можно видѣть зародышъ примиренія сенсуалистической и рационалистической точекъ зрѣнія, поскольку первая ведетъ къ чистому субъективизму, а вторая, наоборотъ, къ объективизму.

Таковы тѣ проблемы, которыя долженъ былъ разрѣшить и осмыслить Кантъ. Ему предстоялъ выборъ между субъективизмомъ и объективизмомъ, между сенсуализмомъ и рационализмомъ (чувствомъ красоты или ея познаніемъ); ему надо было установить, что же такое вкусъ, и объяснить, почему красивое не есть полезное и въ то же время не есть доброе въ моральномъ смыслѣ. — Изложеніе Кантовской Э. не можетъ быть предпринято отдѣльно отъ его общей философіи. Дѣйствительно, «Критика чистаго разума» открыла тотъ апіорный законъ, который разсудокъ нашъ предписываетъ природѣ. «Критика практическаго разума» открыла законъ нашего поведенія; она сказала: человѣкъ долженъ быть свободенъ, иначе онъ руководился бы въ своихъ поступкахъ не разумомъ и не былъ бы за нихъ отвѣтственъ, т. е. поведеніе его было бы совершенно аморально. Нравственный поступокъ — результатъ нравственнаго сознанія — имѣть причину въ *долженствованіи*. Такимъ образомъ уму Канта представились два совершенно различныхъ міра: міръ необходимости и міръ *долженствованія*. Когда Кантъ уже приступилъ къ «Критикѣ силы сужденія», ему надо было найти такой трансцендентальный принципъ, по которому міръ необхо-

дмимости представился бы тѣмъ же самымъ міромъ, что и міръ свободы. У насъ есть въ смутномъ состояніи способность именно такъ судить о мірѣ, потому что на дѣлѣ мы признаемъ одновременно и причинность, и мораль. Эта способность и есть *способность сужденія*. Она относится отчасти къ міру познанія, т. е. природы, отчасти къ міру желанія, т. е. долженствованія. Когда мы чего-нибудь хотимъ, т. е. ждемъ или получаемъ *удовольствие*, мы съ одной стороны, очевидно, нѣчто познали, а съ другой стороны въ насъ проявляется и сознание того, что велитъ намъ долгъ. Если желаніе не противорѣчитъ долгу, удовольствие оказывается полнымъ, и въ то же время вмѣстѣ разногласія двухъ міровъ получается ихъ согласіе. Антиномія необходимости и долженствованія оказывается на дѣлѣ разрѣшенной. Получаемое при этомъ удовольствие и есть *сужденіе*. Какъ вызывающее удовольствие, сужденіе относится къ чувству, хотя, какъ имѣющее непосредственное отношеніе къ разсудку, оно не можетъ считаться исключительно чувствомъ. «Критика силы сужденія» стремится раскрыть, какой апріорный законъ управляетъ этимъ сужденіемъ чувства. Законъ этотъ Кантъ называетъ *цѣлесообразностью*. И это законъ нашей силы сужденія, потому что она не *опредѣляетъ* міръ, какъ цѣлесообразный, подводя его подъ какой-либо законъ разсудка (что у Канта и значитъ опредѣлять), а напротивъ, воспріявъ этотъ законъ изъ опыта, чрезъ посредство чувства, обращаетъ его на самое себя и становится *рефлектирующей*.—Такъ обстоитъ дѣло, если мы испытываемъ удовольствие, получивъ при этомъ и *пользу*. Мы говоримъ себѣ тогда: очевидно міръ необходимости и долженствованія—то же самое; я захотѣлъ, получилъ пользу и удовольствие и при этомъ поступилъ согласно долгу; міръ цѣлесообразенъ, онъ не случаенъ; онъ направленъ къ какой-то цѣли, достигаемой и долженствованіемъ, и необходимостью одновременно. По терминологіи Канта, такое сужденіе будетъ *телеологическимъ*. Но вотъ удовольствие состоялось, а пользы я для себя никакой не жду. Возможенъ ли подобный случай? Да, конечно; именно онъ и имѣетъ мѣсто при воспріятіи красиваго. Рядомъ съ телеологической способностью сужденія мы обладаемъ такою же *рефлектирующею эстетическою способностью сужденія*. Какой же законъ открываетъ эту область нашего сознанія? Отвѣтъ на этотъ вопросъ и будетъ одновременно отвѣтомъ на то, *что такое красота*. Дойдя до этого момента разсужденій, Кантъ приступаетъ къ аналитикѣ, чтобы потомъ перейти къ дедукціи и діалектикѣ. Если мы спросимъ себя, еще не сдѣлавъ ни шагу впередъ, что такое красота, намъ придется отвѣтить: красивое есть то, что вызываетъ эстетическую рефлектирующую способность сужденія, производя при этомъ удовольствие безполезное, или безцѣльное, или *неинтересованное* (это все одно и то же). Если же красивое, какъ красивое, безцѣльно и неинтересовано, то, очевидно, сужденіе произошло *непосредственно*, т. е. не по отношенію къ чему-либо еще

постороннему, а само собою. Удовольствіе доставила намъ не сущность явленія, потому что тогда удовольствіе не могло бы быть неинтересовано. Напримѣръ, дерево понравилось намъ не потому, что это ель или яблоня, одною своею *формою*; мы воспріяли и яблоню, и ель не какъ цѣлесообразные предметы, поскольку ель и яблоня полезны и нужны, какъ таковыя; объ этомъ мы даже не думали, когда получали удовольствіе. И вотъ теперь мы и подошли къ знаменитому опредѣленію, которое Кантъ даетъ красотѣ: *красивое есть то, что непосредственно одною своею формою вызываетъ въ насъ неинтересованное наслажденіе*.—Къ этому опредѣленію Канта подвела, какъ мы видѣли, самая система его философіи. Въ немъ нетрудно, однако, узнать предшествовавшую Канту работу Э. Аналитика эстетической способности сужденія не могла не войти въ разборъ чувства красоты и помимо того, какое мѣсто ей принадлежитъ во всей системѣ. Э. Канта занимаетъ среднее положеніе между Вёркомъ и Баумгартемомъ. Кантъ старался съ одной стороны отмежевать то, что *нравится*, отъ того, что *доставляетъ удовольствіе*, а съ другой черезъ свой крайній формализмъ онъ очистилъ красивое отъ представленія о *совершенствѣ*. Эта часть Кантовской эстетики должна считаться самой сильной. Мы имѣемъ впервые дѣло съ яснымъ установленіемъ предѣловъ, въ которыхъ заключается эстетическое сужденіе. Нельзя этого сказать о другой основной мысли Канта, также взятой изъ прежней эстетики, которой и не предостало получить дальнѣйшаго развитія. По системѣ Канта эстетическое сужденіе есть *сужденіе вкуса*, играющаго ту же роль, какую для разума играетъ категорическій императивъ. Понятно, что при подобномъ представленіи о вкусѣ эстетическое сужденіе оказалось какимъ-то застывшимъ, неизмѣннымъ и общеобязательнымъ. Отсюда упорное стремленіе Канта доказать, что сужденіе о красотѣ одинаково и объективно, и субъективно. Гартманнъ справедливо замѣчаетъ, что ни одна мысль не доставила Канту столько труда и ни одна не осталась столь спорной. Вкусъ еще болѣе субъективенъ, чѣмъ понятіе о красотѣ. Представленіе о неоспоримости вѣрной вкуса особенно ярко обнаружило свою несостоятельность, когда рѣчь зашла объ искусствѣ. Тутъ пришлось допустить, что, стремясь къ созданію красиваго, художникъ—*человѣкъ*, какъ выражается Кантъ,—не только руководится вкусомъ, но создаетъ новый вкусъ. Иначе думать было невозможно въ самый разгаръ споровъ о новомъ романтическомъ искусствѣ, когда въ лицѣ Шиллера и Гёте это искусство уже побѣдило и почти стало въ свою очередь классическимъ. Понятно, какъ трудно было отстаивать общеобязательность вкуса. Изъ этого затрудненія Кантъ вышелъ только замѣчаніемъ, что вкусъ какъ бы накладывается узду на порывистое новаторство гения. Таковы соображенія, по которымъ къ приведенному выше опредѣленію Кантъ прибавляетъ еще слова: *необходимо и у насъ. Красивое, стало быть, есть то, что необхо-*

дно и у всякой одной своей формой вызывает незаинтересованное наслаждение. — Если теперь мы вновь вернемся к месту, занимаемому Э. в системѣ Канта рядомъ съ телеологіей, какъ ученіемъ о цѣлесообразности, то окажется, что красота есть какъ бы особая цѣль природы, открываемая нашей способностью сужденія. Действительно, получая эстетическое удовольствіе, мы также получаемъ удовлетвореніе и не можемъ тогда сокрушаться о безцѣльности міра. Кантъ и призналъ красоту особой цѣлесообразностью, не имѣющей никакого отношенія къ какой-либо другой, посторонней цѣли. Отсюда глубокое и въ то же время парадоксальное опредѣленіе красоты, какъ *безцѣльной цѣлесообразности*. Эта послѣдняя мысль Канта позволяетъ намъ установить отношеніе его Э. и къ воззрѣніямъ древности. Если позволительно гармоническую цѣлесообразность понимать, какъ «совершенство», то окажется, что «единство въ разнообразіи» Аристотеля составляетъ понятіе, опредѣляющее собою наше трансцендентальное представленіе о мірѣ вообще. Совершенство Кантъ прямо и рассматриваетъ какъ единство въ разнообразіи. Эстетическая система Канта приняла въ себя, такимъ образомъ, Аристотелевское опредѣленіе красоты, придавъ ему только еще болѣе формальный характеръ. Душа человѣка, встревоженная разногласіемъ необходимости и долженствованія — что случается каждый разъ какъ не удовлетворено законное, справедливое желаніе, — можетъ найти утѣшеніе въ красотѣ, гдѣ все-таки заключается источникъ наслажденія, которымъ природа какъ бы улыбается страдальцу. Съ этой мысли начинается Шиллеръ свои «Письма объ эстетическомъ воспитаніи», гдѣ Э. Канта получила такое чреватое послѣдствіями развитіе. — Эстетика Канта не создала въ сущности еще никакой теоріи искусства: она вся цѣлкомъ сосредоточилась на опредѣленіи эстетическаго сужденія. И это понятіе: Кантъ самъ говорить, что въсуть, этотъ основной органъ сужденія, не можетъ вовсе руководить никакимъ дѣломъ (opus), что, по Канту, составляетъ сущность искусства въ противоположность дѣйствию (effectus) природы. Теорія искусства, входящая въ дедуктивную часть его Э., является, какъ справедливо замѣтилъ Бамъ, посторонней надстройкой на его системѣ (см. ниже). Канту было трудно подойти къ вопросамъ искусства еще и вслѣдствіе его строгая формализма, относящаго категорію красиваго только къ одной внѣшности, безъ всякаго отношенія къ сущности. Чтобы быть последовательнымъ, Кантъ вводитъ даже особое понятіе: чистая или *свободная красота*, обнимающее собственно только краски цвѣтовъ, арабески, декоративныя украшенія, рѣзбу и т. п. Логически слѣдуя за Кантомъ, это и есть собственно красота, какъ цѣлесообразность безъ цѣли. Въ сужденіи обо всемъ остальномъ — въ томъ числѣ и о всемъ искусствѣ цѣлкомъ и даже о декоративномъ, поскольку оно изображаетъ и украшаетъ цѣлесообразные предметы — мы имѣемъ въ виду «не чистое сужденіе вкуса», а «основанное на понятіи»

о внутренней цѣли. Все это входитъ, стало быть, въ *условную или привходящую* (adhaerens) красоту. Ясное дѣло, какъ трудно было при такихъ взглядахъ подойти къ разбору *подробнаго* или *воспроизведенія*, составляющихъ, по Аристотелю, сущность художественной дѣятельности. Строго кантіанскую теорію искусства создалъ уже Шиллеръ, до того проникнувшись кантіанствомъ, что возникшая у него теорія искусства оказалась именно тѣмъ, до чего не дошелъ Кантъ, на этомъ пунктѣ свернувший совершенно въ сторону. Мысли Шиллера объ искусствѣ постепенно вылились въ рядъ популярныхъ журнальных статей. Таковы, главнымъ образомъ, «Письма объ эстетическомъ воспитаніи» («Ноген», 1792) и «О сентиментальномъ и наивномъ» («Ноген», 1795 и 1796), но стройности системы Шиллера такова, что изложеніе ея не требуетъ соблюденія хронологіи. Какъ авторъ «Разбойниковъ» и «Коварства и любви», Шиллеръ привыкъ смотрѣть на искусство какъ на нѣчто служащее вопросамъ жизни. И вотъ, положеніе Э. Канта, что міръ красоты, этой безцѣльной цѣлесообразности, какъ бы разрѣшаетъ антиномію суроваго міра необходимости и свѣтлаго міра долженствованія и свободы, оставило на себѣ особенно властно вниманіе Шиллера. Искусство, какъ служеніе красотѣ, — говоритъ онъ въ свою очередь, — есть одновременно и служеніе человѣчеству. Этимъ примиряясь и жившая въ душѣ самого Шиллера антиномія между все громче звучащей въ немъ музыкой «сладчайшей рѣчи» его поэзіи и общественно-политическими влеченіями временъ его республиканизма и протеста. Такова исходная точка его «Писемъ объ эстетическомъ воспитаніи». На почвѣ искусства осуществляются благородныя стремленія свободнаго. Здѣсь человѣкъ съ одной стороны свободенъ отъ гнета міра «необходимости», а съ другой, *воспроизводя* его, вовсе не разстается съ нимъ. Здѣсь человѣкъ творить, скорбя душой (въ элегій) или возмущаясь и поэзія (въ сатирѣ). Онъ свободно проявляетъ себя. Подъ вліяніемъ Гёте, этого величаво спокойнаго возсоздателя природы, Шиллеръ думаетъ — хотя самъ онъ, какъ художникъ, и не понимаетъ еще этого, — что, подобно самой природѣ, можно почти не творя, не дѣлая, создавать (effectus Канта) прекрасное, стремящееся къ безсознательно разумной, т. е. нравственной «прекрасной душѣ». Въ первомъ случаѣ мы получимъ *сентиментальное*, во второмъ — *наивное искусство*. Современная поэзія, съ ея теоріей *поэтической справедливости*, которой неизмѣнно слѣдовало и самъ Шиллеръ, сентиментальна. Поэзія грековъ съ ея *теоріей судьбы* и поэзія кудесника, постигшаго тайны природы, Гёте — наивна. Въ какомъ, однако, отношеніи находится разрѣшающій мировые вопросы художникъ къ самой дѣятельности? Дѣйствительно ли онъ вліяетъ на нее? Съ этимъ вопросомъ не вполне справился Шиллеръ. Какъ кантіанецъ, онъ остался на субъективной точкѣ зрѣнія и спросилъ себя о другомъ: что провѣшиваетъ въ самомъ художникѣ, когда онъ поднялся на высоту разрѣшенія неразрѣшимаго? И онъ

отвѣтилъ: художникъ *играетъ* въ процессъ творчества, какъ игралъ древній грекъ въ свои государственныя и эстетическія игры; «сурова жизнь, но весело искусство». Только въ *игрѣ*, думалось Шиллеру, человѣкъ дѣйствительно самъ, дѣйствительно проявляется цѣликомъ. Тутъ онъ свободенъ отъ необходимости и находится подъ единственной и освобожденной властью разума; «какъ бы на самомъ дѣлѣ» подражая природѣ, онъ играетъ и создаетъ прекрасное, одновременно и доброе, и красивое, играть и наслаждается только формами. Почти то же говорилъ уже Кантъ. Шиллеръ думаетъ, что въ искусствѣ вполне возможно созерцать явленія безъ всякаго отношенія къ «основанной на понятіи» цѣли, потому что художникъ имѣетъ дѣло только съ *видимостью*. Это выраженіе, введенное Шиллеромъ, получило огромное распространѣніе въ нашей наукѣ и занимаетъ въ ней въ настоящее время центральное мѣсто. *Реальность вещей есть создание насъ самихъ*, — говоритъ Шиллеръ; *видимость вещей — это создание человека*. Эти слова ясно показываютъ, что представленіе о видимости, замѣнившей кантовскую форму, возникло изъ теоріи искусства. Какъ мы увидимъ дальше, изъ созерцанія видимости въ искусствѣ и вырабатывается вообще эстетическое созерцаніе.

IV. *Англійскіе позитивисты и тѣмнѣе психологи*. Уже въ перепишѣ Шиллера съ его другомъ Кернеромъ заходитъ рѣчь о возможности разработать Кантовскую Э. и съ объективной точки зрѣнія. Самъ Шиллеръ этого плана не исполнилъ. Положилъ основаніе подобному изученію красоты и искусства основатель современной нѣмецкой психологіи, Гербартъ, а черезъ полстоletія Гербертъ Спенсеръ, во всѣхъ иныхъ отношеніяхъ стоящій отъ Канта за тридцать земель. Въ «Основаніяхъ психологіи», насколько они касаются эволюціи эстетическаго сознанія, Спенсеръ руководится другими соображеніями, чѣмъ при построеніи плана своего огромнаго труда. Въ центрѣ системы Спенсера стоитъ принципъ пользы, принципъ утилитарный. Переживание наиболѣе приспособленнаго, какъ естественный результатъ «борьбы за существованіе» — вотъ основной законъ эволюціи, причина всѣхъ дифференціацій и интеграцій. Э. въ эту систему не входитъ. Красивое и полезное противопоставлены у Спенсера еще рѣзче, чѣмъ у Канта. Если Дарвинъ видѣлъ зачатокъ Э. еще у животныхъ, напр. у птицъ, когда самыя въ періоды скрещиванія привлекаютъ самокъ яркостью своихъ перьевъ и звонкостью голосовъ, красоту которыхъ признаемъ и мы, люди, на высотѣ нашей цивилизаціи, то для Спенсера эта мысль Дарвина проходить совершенно незамѣченной. Онъ стоитъ на діаметрально противоположной точкѣ зрѣнія; его Э. не имѣетъ ничего общаго съ принципомъ утилитаризма. «Красиво то, что было полезно и перестало имъ быть». Этотъ парадоксъ выражаетъ Спенсеромъ въ его «Очеркахъ», въ статьѣ, толкующей о морскихъ раковинахъ. Составляющія эстетическую прелесть раковинъ неровности на ихъ поверхности когда-то имѣли значеніе органовъ дви-

женія. Теперь онѣ перестали исполнять это свое назначеніе и стали элементомъ красоты. Это наблюденіе въ области биологіи стало для Спенсера исходнымъ пунктомъ. Не то же ли самое происходитъ и съ человѣкомъ? — спрашиваетъ себя Спенсеръ. Когда-то охотиться, ѣздить верхомъ, удить рыбу было полезнымъ занятіемъ; теперь все это стало забавой, спортомъ. Первобытнымъ оружіемъ мы украшаемъ комнаты; мы предпочитаемъ парусную яхту болѣе совершенному пароходу. Въ жизни искусства въ Англіи того времени были теченія, несомнѣнно отразившіяся на этомъ взглядѣ Спенсера. Маколей въ своихъ «Очеркахъ» утверждаетъ, будто поэзія возможна лишь среди наивно первобытныхъ народовъ. Увлеченіе Диккенсомъ и Теккереемъ, полное забвеніе Вордсворта и Шелли, глубокій антиэстетизмъ домашней обстановки Англіи въ 60-хъ годахъ — все это какъ будто вторило Маколею. По ту сторону пролива въ то же время Тэнъ современной формой поэзіи признавалъ дѣловую романъ Бальзака, до сихъ поръ въ глазахъ англичанъ составляющій не предметъ искусства, а лишь игру воображенія (fiction). Искусство и красота — позади; впереди — дѣла, наука, политика. Тотъ, кому нужна красота, черпаетъ ее изъ давно минувшаго, гдѣ все кажется ему прекраснымъ. Въ эту пору дѣловой горячки и научныхъ увлеченій такъ думали и сами эстеты: Китсъ, Рёскинъ, а за ними Россетти, Вильямъ Моррисъ, отчасти Карлейль. Китсъ оплакивалъ «розовые кусты» старой веселой Англіи; Рёскинъ ненавидѣлъ желѣзныя дороги и машинное производство; Россетти весь ушелъ въ поклоненіе до-рафаэлевской живописи; Моррисъ искалъ вдохновеній въ поэзіи и искусствѣ времени королевы Анны. Эстетизмъ и полезность стали, такимъ образомъ, непримиримыми противниками; Спенсеръ только облекъ въ биологическій законъ временныя теченія артистической жизни Англіи. И вотъ тутъ-то *теорія игры* Шиллера и принципъ *безцѣльной телесобразности*, доставляющей удовольствіе, оказались какъ нельзя болѣе кстати. Искусство — игра, безцѣльное разряженіе свободныхъ силъ, какъ и у дѣтей дующее на подражаніе полезному. Къ игрѣ способны только животныя, стояція на высокой стадіи органическаго развитія; у низшихъ едва хватаетъ жизненной энергіи, чтобы прокормить себя. Въ надъ-органическомъ развитіи игра интегрируется въ особую отрасль дѣятельности; она становится искусствомъ, подражающимъ нѣкогда полезному. И это именно — разряженіе силъ, избавленіе отъ страданій, полученнаго отъ накопленія энергіи. Вотъ пляшетъ передъ нами балерина или конькобѣжецъ выдѣлываетъ на льду замысловатыя фигуры. Мы восклицаемъ: «какъ граціозно!» Но что такое сама грація, какъ не *достиженіе максимума движенія при минимумѣ напряженія*? Въ ней пріятно разряжаются накопленная энергія, и организмъ приходитъ въ равновѣсіе. Этой теоріи *искусства-игры* вторили и социологи, сдѣлавшіе впервые не разъ подтвердившееся наблюденіе, что первобытная пѣсня есть одновременно и пляска, и игра. Поэзія и му-

зыка, как вокальная, так и инструментальная—не болѣе, какъ результатъ дифференціаціи и интеграціи нѣкогда слитнаго цѣлаго. Такого рода взгляды на искусство подводятъ насъ къ эстетическимъ построениямъ англійскихъ и нѣмецкихъ психологовъ. Перенеси наши предположенія объ игрѣ, какъ о пріятномъ раздраженіи силъ, изъ области творчества въ область воспріятія, мы неминуемо должны признать, что и «на эстетическое созерцаніе надо смотреть, какъ на игру». Въ полномъ соотвѣтствіи съ вышеприведенной теоріей грации оказывается положеніе, по которому наши органы чувствъ «съ наибольшимъ удовольствиемъ воспринималотъ возбужденія средней интенсивности». Это—основное приобритеніе такого изслѣдованія, которое, сохраняя цѣликомъ установленные Кантомъ предѣлы эстетическаго сознанія, изучаетъ ихъ съ чисто объективной точки зрѣнія. Первый шагъ въ этомъ отношеніи былъ сдѣланъ Гербертомъ, когда онъ сказалъ, что «сущность (das Sein) существуетъ сама по себѣ, безъ отношенія къ субъекту, а видимость (der Schein) существуетъ только для субъекта». При такой постановкѣ вопроса интересъ былъ перенесенъ на «разсмотрѣніе всей суммы несомнѣнно и необходимо нравящихся отношеній», какъ выразился Циммерманъ въ концѣ своей исторіи Э. Эту объективно-кантіанскую Э., къ которой принадлежатъ въ Германіи Цейзингъ, Фехнеръ, Циммерманъ, Зибекъ, Кестлингъ, а также Гельмгольцъ, Вундтъ и Штумпфъ, въ Англій—Грантъ-Алленъ, Маршалъ, Джемсъ Свэлли, можно было бы называть еще либо *идеонистической*, какъ исходящей изъ того положенія, что красивое доставляетъ удовольствіе, либо *формально-сенсуалистической*, потому что, разрабатывая именно формализмъ Канта, она стремится опредѣлить *чувственное наслажденіе отъ эстетическихъ формъ*. Какъ и въ древности, изъ чувствъ при этомъ имѣются въ виду лишь зрѣніе и слухъ, какъ не причиняющія сами по себѣ страданія и, будучи переутомлены, быстро отдыхающія при замѣнѣ объекта ихъ примѣненія. Основная проблема Э. свелась, такимъ образомъ, къ изученію того, что доставляетъ удовольствіе зрѣнію и слуху. Методовъ тутъ можетъ быть два, и оба они примѣнялись въ изслѣдованіяхъ подобнаго рода, взаимно помогая другъ другу. Дѣло идетъ съ одной стороны объ изученіи *физиологіи зрѣнія и слуха* и условіяхъ ихъ работы, что стало вполне доступно и опыту со времени появленія экспериментальной психологіи; съ другой стороны, взявъ рядъ произведеній искусства, мы можемъ наблюденіемъ надъ ними придти къ опредѣленію того, какъ отражаются они на зрѣніи и слухѣ. Въ области органовъ слуха дѣло идетъ о *ритмѣ, о гармоніи и мелодіи*, въ области органовъ зрѣнія—о *краскахъ, пространствѣхъ и протяженіяхъ*. Еще въ эпоху Возрожденія Микеланджело убѣждалъ своего ученика Марко да Сіена придерживаться въ картинахъ пирамидальной формы и извивающейся линіи. Этотъ совѣтъ припоминалъ англійскій художникъ Гогартъ въ своихъ «Analyses of beauty» (Лондонъ, 1763). По его мнѣнію, все

дѣло именно въ волнообразной линіи. Современные психологи въ свою очередь считаютъ, что удовольствіе зрѣніе получаетъ, когда слѣдить за горизонтальной линіей, если ея изгибы не представляютъ собою рѣзкихъ и утомляющихъ зрѣніе зигзаговъ, а глазъ нашъ ровно скользитъ по дугѣ. Среди подобныхъ изысканій наибольшее значеніе имѣетъ такъ назыв. *золотое сѣченіе*. Удовольствіе доставляетъ намъ такое пересѣченіе вертикальной линіей, когда верхняя кратчайшая линія (a) относится къ нижней длиннѣйшей (b), какъ эта послѣдняя къ цѣлому ($\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b}$). Фехнеръ

доказалъ, что и прямоугольникъ нравится намъ тогда, когда онъ построенъ по принципамъ золотого сѣченія. Однако, по наблюденіямъ Вундта, «вертикальныя линіи мы постоянно считаемъ болѣе красивыми, чѣмъ равныя горизонтальныя». Прямоугольникъ, у котораго основаніе короче боковъ, намъ долженъ казаться ромбомъ и тогда остается подъ сомнѣніемъ, не нравится ли намъ фехнеровскій прямоугольникъ только вслѣдствіе ошибки глаза. Важное наблюденіе сообщаетъ также Гартманъ, указавшій на то, что нашему глазу вообще легче и привычнѣе слѣдить по вертикальной линіи, чѣмъ по горизонтальной. Этотъ законъ объясняетъ наглядно и просто стремленіе всѣхъ архитектуръ къ высотѣ зданій. Фехнеръ пришелъ также къ тому выводу, что горизонтальную линію всего красивѣе пересѣкаетъ вертикальная, какъ разъ по серединѣ. Это вводитъ насъ уже въ *симметрію*; если «золотое сѣченіе» можно считать особенностью *пропорціональности*, то мы и имѣемъ здѣсь основныя условія прекраснаго въ протяженіи и отчасти въ пространствѣ. Э. красокъ и ихъ сочетаній особенно подробно изслѣдовалъ Грантъ-Алленъ. По его мнѣнію, одна краска, чтобы вызвать въ насъ удовольствіе, должна такъ слѣдовать за другой, чтобы глазъ получалъ возможность отдохнуть; при смѣнѣ краснаго желтымъ мы получаемъ именно такой эффектъ. Въ сущности его можно было бы называть *ритмическимъ*, потому что при напряженіи отъ краснаго мы имѣемъ отдохновеніе отъ желтаго, а затѣмъ при новомъ усилии, даваемомъ продолжительностью этого цвѣта, вновь получаемъ отдохновеніе, положимъ, на голубомъ или зеленомъ. Если тотъ же принципъ оказался, такимъ образомъ, имѣющимъ значеніе и при слуховомъ, и при зрительномъ воспріятіи, то еще болѣе усилятся эта аналогія при смѣшеніи цвѣтовъ. А е. воспріятію нѣсколькихъ красокъ сразу. Удовольствіе тутъ зависитъ отъ *гармоніи* совершенно такъ же, какъ и при сочетаніи звуковъ. Всѣ подобныя наблюденія и изысканія относятся, однако, скорѣе къ *чувственно-пріятному*, чѣмъ къ красивому. Естественнo возникаетъ вопросъ не только о томъ, все ли чувственно пріятное одновременно красиво, но даже всегда ли красивое одновременно и чувственно пріятно. Наглядный примѣръ, отрицающій это послѣднее положеніе, привелъ Гроссъ. Фишеръ въ своей Э. назвалъ бурый цвѣтъ земли некрасивымъ въ смыслѣ чувственно не-

приятного, но можем ли мы назвать его та-
ким, когда стоим перед картиной Милля?
Всѣ подобныя попытки опредѣленія красоты
имѣютъ, поэтому, скорѣе лишь косвенное отно-
шеніе къ Э. Онѣ важны для психологіи
чувствъ и лишь черезъ эту столь существен-
ную для Э. область знанія и могутъ отразиться
на ея выводахъ. Важнѣе подобное изученіе
отдѣльных произведеній искусства. Для по-
лученія выводовъ о томъ, что такое объек-
тивно-красивое, нужно было бы не только
проработать всѣ созданія искусства прошлаго
и настоящаго, но и еще, что уже невоз-
можно — и будущаго. Тѣмъ не менѣе по-
пытки опредѣлить красоту той или иной
художественной школы, того или иного ком-
позитора, художника или архитектора не-
сомнѣнно могутъ дать отвлеченно-точныя
опредѣленія для эволюціи красиваго. Гедо-
нистическая Э. при изученіи исключительно
простыхъ и первоначальныхъ элементовъ эсте-
тического воспріятія еще не такъ явно пред-
ставляется близорукой, какъ когда ея адепты
переходятъ отъ чистой формы къ содержа-
нію. Тутъ остается лишь сказать, съ Грантъ-
Алленомъ и Маршалемъ, что красота въ
поэзій, напр., есть *аперцепція пріятнаго*.
Поэтическое произведеніе оказывается пра-
вильнымъ намъ потому, что оно вызываетъ
воображаемое пріятное состояніе чувствъ.
Такъ какъ любовь, — говорятъ эстетики этого
направленія, — есть величайшее наслажденіе
человѣческой жизни, она и составляетъ та-
кую широко распространенную тему поэзій.
Жизнь приходитъ въ поэзію вовсе не такою,
какая она есть, а какою хотѣлось бы, чтобы
она была. Что подобныя взгляды не только
не соответствуютъ тому, что мы знаемъ
объ искусствѣ, а представляютъ его извра-
щеніе, возвеличиваютъ самое низменное и
жалкое искусство — это бросается въ глаза.
Дѣйствительно, именно на судьбѣ самого
искусства всего нагляднѣе можно показать
несостоятельность гедонизма. Стремленіе къ
доставленію удовольствія — это паденіе ис-
кусства, его полное духовное обнищаніе и
часто смерть. Развиваясь въ этомъ направле-
ніи, искусство всегда утрачиваетъ и правди-
вость, и жизненность. Оно льститъ ничтож-
нымъ вкусамъ, предпочитаетъ банальное и
поверхностное глубокому и рѣдкому, пу-
скаетъ въ ходъ мишурныя прикрасы. Въ
этомъ отношеніи характерно замѣчаніе Кёст-
лина: «мы чувствуемъ себя хорошо толь-
ко въ простомъ. Мы съ внутреннимъ удо-
вольствіемъ и спокойно смотримъ или слу-
шаемъ лишь простое». Простота есть, конечно,
высшая степень законченности, какъ ясность —
вѣнецъ мудрости. Но не отрицаетъ ли такая тео-
рія всѣ тревожныя исканія искусства, весь тотъ
восторгъ внутренняго проникновеннаго напря-
женія, которое всегда обновляло и обо-
новляетъ искусство? Нѣтъ, искусство не должно
и не можетъ стремиться только доставлять
удовольствіе; во всѣхъ своихъ высшихъ про-
явленіяхъ оно требуетъ и усилія, и утомленія,
и страданія, и состраданія. Музыка симфо-
ній выше опереточныхъ мелодіекъ, запо-
минаемыхъ съ перваго же раза на всю

жизнь. «Божественная комедія» Данте совер-
шеннѣе, чѣмъ великосвѣтскіе романы, изо-
бражающіе пріятно раздражающую вообра-
женіе роскошь. Неприличность гедонисти-
ческой точки зрѣнія къ искусству дѣлается
особенно очевидной, когда мы подходимъ къ
трагическому и *комическому*. Тогда становится
одноверменно ясно и то, какъ безсилна рас-
крыть тайны художественнаго творчества и
вообще художественнаго наслажденія всякая
эстетическая теорія, увлекшаяся въ сторону
формализма. Одинъ изъ адептовъ ея, Альтъ,
пишетъ: «Необходимо сознаться, что если
бы музыка ничего не въ состояніи была про-
извести, кромѣ звуковыхъ арабесковъ, кото-
рые совершенно лишены духовнаго содержа-
нія, она стояла бы на самой низкой ступени
искусства». Формализмъ можетъ кое-что освѣ-
тить изъ элементовъ эстетическаго сознанія,
но самого его онъ не затрагиваетъ почти
вовсе.

У. Современная Э. Психологическія изслѣ-
дованія вопросовъ красоты, получившія ши-
рокое распространеніе лишь во второй поло-
винѣ истекшаго вѣка имѣютъ полное право
на названіе современной Э. Такъ какъ Э. раз-
вивается по слѣдамъ самаго искусства, а во
второй половинѣ XIX в. преобладало искус-
ство реалистическое, то намъ предстоитъ раз-
смотрѣть эстетическія воззрѣнія, создавшіяся
на данныхъ реалистическаго искусства. Въ
первыхъ годахъ истекшаго столѣтія, послѣ
выхода въ свѣтъ «Вильгельма Мейстера» Гё-
те, Шлегель объявилъ романъ самой совре-
менной формой поэтическаго творчества; во
все послѣдующее время романъ и развива-
ется какъ основной видъ поэзій, и забывается
та точка зрѣнія XVI, XVII и XVIII вв., по
которой романъ стоитъ совершенно отдѣльно,
какъ бы у притолки храма искусства. Ины-
ми аргументами то же положеніе, что и
Шлегель, высказалъ полустолѣтіемъ позже
Тэнъ. Съ этого времени его можно считать
вполнѣ упрочившимся. Сначала особое раз-
витіе получаетъ историческій романъ, или
романъ съ любовной или фантастической за-
вязкой; къ срединѣ вѣка романъ стремится
охватить всю жизнь, во всѣхъ ея самыхъ
серьезныхъ проявленіяхъ. Въ этомъ отноше-
ніи наиболѣе характерна «Человѣческая ко-
медія» Бальзака. Въ романѣ цѣнятся всего
болѣе его *каждодневность*. Аристотелевское
положеніе о *подражаніи*, забытое въ эсте-
тикѣ, какъ наукѣ, болѣе чѣмъ когда-либо
примѣняется въ искусствѣ. На первыхъ по-
рахъ это подражаніе природѣ переходитъ въ
теорію искусства, какъ *характерно-краси-
вое*, нѣсколько разъ опредѣлявшееся еще Гё-
те, вслѣдъ за Гиртомъ, помѣтившимъ объ
этомъ статью въ «*Ноген*» (1797). Воспроизве-
деніе характернаго и типичнаго, какъ спо-
собъ подражанія природѣ, возвращаетъ насъ
къ рационалистическимъ воззрѣніямъ на ис-
кусство вѣка классицизма, съ типичными
фигурами его комедій. Связь реалистиче-
скихъ приѣмовъ творчества XIX в. съ реа-
лизмомъ стараго, до-романтическаго искусства
обнаруживается особенно наглядно на поч-
вѣ комизма. Историкъ современной живописи,

Матерь, показала совершенно ясно, какое значение имела карикатура для развития жанра, становящегося въ центрѣ художественныхъ интересовъ и постепенно вытѣсняющаго библейскіе и историческіе сюжеты. Тотъ же путь распространения реалистическихъ вкусовъ можно прослѣдить и въ литературѣ. Провозвѣстники реализма, или, какъ онъ скоро называлъ себя, *натурализма*—Диккенсъ, Теккерей, Гоголь, писатели-комики, въ началѣ своей дѣятельности и не ставившіе себѣ иныхъ задачъ. Равнымъ образомъ близки съ персонажами старой комедіи и типы Вальзака—его скупецъ, любящій отца, озлобленная старая дѣва, ненастный сласлолюбъ. Когда въ своемъ «*De l'idéal dans l'art*» (1866), вошедшемъ въ «*Философію искусства*», Тэнъ доказываетъ, что *преобладающей черты* составляетъ основную задачу художественнаго воспроизведения, онъ также ищетъ наиболее подходящихъ примѣровъ у Мольера и Вальзака. Типичное и характерное составляють, однако, лишь переходную ступень въ теоріи искусства XIX в.; они представляютъ собою лишь ту лазейку, черезъ которую проникаетъ каждодневное, простое, взятое прямо изъ жизни. Красота характернаго, преобладающая черта, комизмъ—все это скоро забывается, и на Вальзака, Диккенса, Гоголя въ 60-хъ годахъ смотрятъ уже именно какъ на создателей натурализма, самымъ кореннымъ образомъ отмежеванныхъ ихъ отъ старыхъ комиковъ XVIII и XVIII вв., которыхъ впрочемъ также начинаютъ цѣнить, какъ провозвѣстниковъ *воспроизведения действительности*. Такое увлеченіе каждодневнымъ безъ отношенія къ тому, черезъ какую категорію эстетическихъ подраздѣленій оно проходитъ въ искусство, совершенно понятно въ вѣкъ науки и дѣловой горячки. Э. каждодневнаго естественно становится единственной Э. этой анти-художественной поры позитивизма и политической экономіи. «Брюхо Санхо-Пансы разорвало поясъ Венеры»,—говорилъ Флоберъ. Позднѣе своимъ «*Экспериментальнымъ романомъ*» Зола старается создать новую теорію искусства, отвѣщающую научнымъ увлеченіямъ времени. Съ одной стороны эта теорія стремится удовлетворить чисто познавательнымъ потребностямъ; искусство оканчивается лишь особымъ способомъ научнаго изысканія. Съ другой стороны, именно въ силу того, что искусство ставитъ себѣ задачи познания, эта теорія уже вовсе не руководится соображеніями о томъ, что красиво и что некрасиво; оно широко раскрываетъ двери искусства и завѣдомо уродливому, жалкому, ничтожному, горестному, даже порочному и извращенному, такъ какъ все это одинаково важно для опытовъ надъ природой человѣка. Безъ всякихъ оговорокъ о моментахъ или видоизмѣненіяхъ красоты она говоритъ: «искусство—уголокъ природы, разсмотрѣнный темпераментомъ художника». Если Гёте увѣрялъ, будто въ искусствѣ намъ часто нравится то, что противно въ жизни, то Зола, увлеченный познавателемъ и по своему опознровавшій его, вовсе не задумывается надъ

тѣмъ, должны ли вообще нравиться воспроизводимые имъ образы. Иногда окончательно забытымъ оказывается и характерное, и типичное. Мы слышимъ о немъ во второй половинѣ истекшаго столѣтія все рѣже и рѣже. Въ «*Тридцати годахъ Парижа*» А. Додэ, рассказывая намъ, какъ возникали въ его воображеніи герои его романовъ, представляеть художественный образъ скорѣе *индивидуальнымъ* и сознательно *индивидуализируемымъ*. Основнымъ принципомъ теоріи искусства становится теперь даже не подражаніе, а *правда*; правда, часто горькая, вовсе не претендующая на то, чтобы нравиться—вотъ всепоглощающій законъ, который управляетъ теперь эстетической дѣятельностью, не позволяющею себѣ болѣе никакого выбора. «Каждый атомъ существующаго содержитъ въ себѣ элементы красоты»—говоритъ Флоберъ. Это замѣчаніе Флобера служитъ звеномъ, соединяющимъ представленное только что теченіе въ художественной литературѣ съ параллельно развивающимися теченіями въ живописи. Свѣтъ и краски пріобрѣтаютъ все большее значеніе. Когда Энгр говорилъ: «я открою школу рисованія и буду выпускать живописцевъ», подобный взглядъ отзывался еще классицизмомъ Давида. «Картина должна быть праздникомъ для глаза»—вотъ чего добивался поэтъ красокъ Делакруа, и за нимъ на поиски за свѣтомъ и красками устремились цѣлыя поколѣнія художниковъ. То же самое дѣлаетъ и Тернеръ, поставленный Рёскинымъ въ центрѣ «*Современныхъ Художниковъ*». И свѣтъ, и краски живописи XIX столѣтія, по совѣту того же Рёскина, должны избѣгать театральной дѣланности величайшихъ колористовъ Возрожденія, венеціанцевъ. Рёскинъ указываетъ на до-рафаэлевскій пейзажъ, потому что онъ болѣе искрененъ. Свѣта и красокъ долженъ добиваться живописецъ подъ открытымъ небомъ, передъ безчисленными переливами почти неуловимыхъ оттѣнковъ природы. Природа становится главнымъ учителемъ живописи. Она одновременно и вожделѣнная, недостижимая утопія, и безконечный источникъ знанія. Природа непогрѣшима и свята, ея культъ—истинный культъ красоты. Такъ говорятъ французскіе «*pleine-airistes*», такъ наз. школа художниковъ Фонтенбло. Мы далеко ушли отъ Гёте, объяснявшаго Эккерману, какъ художникъ приступаетъ къ изображенію дерева, какъ онъ избираетъ точку зрѣнія и освѣщеніе, какъ онъ ищетъ въ деревѣ требуемой красоты. Невозможно стало и отношеніе къ природѣ англичанъ XVIII в., думавшихъ, что восторгаться ландшафтомъ—значитъ найти такой уголокъ зрѣнія, съ котораго природа кажется картинкой, такъ что хочется вставить ее въ рамку. Такое отношеніе представляется теперь профанацией и святотатствомъ. Природа прекрасна вся цѣликомъ, безъ исключенія и безъ оговорокъ. Научиться смотрѣть долженъ художникъ, а не выбирать и комбинировать. Смотрѣть и воспринимать, понять и воспроизвести учить и Рёскинъ, постигшій природу и изучавшій ее и какъ естественнотыпатель. Вліяніе Рёскина все усили-

вается. Чтобы воспитать в себѣ святой восторгъ передъ природой, не надо также, какъ это дѣлали классики, непремѣнно устремляться подъ небо Итали, не надо, какъ романтики, искать живописнаго либо на Востокъ, либо въ гористыхъ, причудливо пересѣченныхъ мѣстностяхъ Европы. Напротивъ, тотъ же Рёскингъ, вслѣдъ за Дидро, утверждаетъ, что свою привагичную природу, какова бы она ни была, всегда полнѣе и лучше воспроизведетъ художникъ. Рядомъ съ красотой шотландскихъ доховъ Вордсвортъ обращаетъ вниманіе на мѣнѣ живописную «страну озеръ» родного острова. Миллѣ шипеть воздѣланную и всю изрѣзанную пашнями Францію; у насъ безрезультатно тѣсоть съ золотыми, падающими осенью листьями, наши тѣсныя доли увѣкаютъ еще колеблющихся Клевера и Шипшину, и, наконецъ, Левитанъ даетъ намъ совершенный и спокойный русскій ландшафтъ. Но не надо думать, что непремѣнно природа должна руководить художникомъ. Для современнаго человѣка, нахлынувшего въ города, природа—только часть дѣйствительности. Онъ чуть ли не еще болѣе привыкъ къ свѣту газа и электричества, чѣмъ къ солнечному и лунному блеску. Природой онъ наслаждается чаще всего за столиками кофейни въ загородномъ паркѣ, гдѣ солнечные лучи пятнами падаютъ на столы и одежды. И эту природу изображаетъ Моне, а за нимъ цѣлая школа. Дѣлать схватываетъ и фантастическій свѣтъ театральной рампы, неестественный цвѣтъ лица нарисованныхъ красавицъ. Въ своемъ влеченіи къ правдѣ живописецъ хочетъ дать намъ даже эффектѣ мимолетно брошеннаго взора и рѣдкаго освѣщенія. Это—дѣло «импрессионизма». Учитель искусства уже не одна природа; истинный учитель—дѣйствительность, въ ней неисчерпаемый безконечный запасъ настроеній и впечатлѣній, уроки ея не знаютъ предѣла и наставленій у нея хватитъ навсегда. Если теперь мы попробуемъ формулировать всѣ эти пріобрѣтенія искусства въ XIX в., мы не найдемъ болѣе яснаго и полнаго опредѣленія, какъ тѣ два основныхъ вывода, къ которымъ пришелъ молодой Чернышевскій въ своихъ «Отношеніяхъ искусства къ дѣйствительности». Съ одной стороны, *содержаніе искусства не исчерпывается красотой и ея такъ называемыми моментами*, а охватывается *все интересное? въ жизни*; съ другой стороны, *красота искусства въ эстетическомъ отношеніи ниже красоты дѣйствительности*. Первое изъ этихъ двухъ положеній французскіе натуралисты выразили бы, правда, нѣсколько иначе. Вмѣстѣ съ Зола, они сказали бы: «безразличіе къ сюжету—вотъ основа реализма». Но это различіе не такъ существенно: замѣчательно то, что еще въ серединѣ 50-хъ годовъ была найдена молодымъ критикомъ формула эстетическаго ученія, которому предстояло расти и крѣпнуть цѣлое столѣтіе. Заслуга Чернышевскаго заключается именно въ томъ, что онъ рѣшился противопоставить Э., создаваемую современнымъ ему направленіемъ искусства (тогда даже чуть намѣчавшимся), школьной Э., разсуждавшей отвлеченно. Въ свое время не-

большая книжка Чернышевскаго, вызвавшая со всѣхъ сторонъ горячія возраженія (см. между проч. брошюру К. К. Случевского), не могла быть понята во всемъ своемъ значеніи. Противоположеніе искусства дѣйствительности было истолковано черезъ призму Добролюбовской критики, судившей о жизни на основаніи текущей художественной литературы и въ этомъ полагавшей главное значеніе поэзіи. Слова Чернышевскаго, поэтому, долго считались лишь проповѣдью служебнаго положенія искусства по отношенію къ жизни. Другое его положеніе также толковалось лишь какъ отрицаніе Э., а вовсе не какъ моментъ ея обновленія. Книжка Чернышевскаго и прошла почти незамѣтно, какъ бы одиноко и преждевременно ушла на неблагодарную почву русскаго художественнаго самосознанія. Въсвое не освѣщенною осталась и та философская почва, которая питала мысль Чернышевскаго. Только Владиміръ Соловьевъ указалъ на то, кого надо признать вдохновителемъ эстетическихъ воззрѣній молодого тогда критика. Эстетика Чернышевскаго—эстетика Фейербаха. Если бы провозвѣстникъ современнаго реализма развилъ мысли, сколько брошенныхъ имъ объ античной скульптурѣ, онъ вѣроятно сказалъ бы въ принципѣ почти то же, что его русскій поклонникъ *). Фейербахъ, считавшій міръ боговъ воспроизведеніемъ желательнаго для человѣчества, смотрѣлъ, вмѣстѣ съ Винкельманомъ, на статуи боговъ, какъ на реальное изображеніе окружающей древняго грека дѣйствительности. Что же могло при подобномъ взглядѣ на религію представлять собою искусство, какъ не подражаніе? Чернышевскій явился, такимъ образомъ, теоретикомъ реализма еще задолго до его полнаго расцвѣта въ искусствѣ.—Истинное значеніе «Отношеній искусства къ дѣйствительности» обнаруживается съ полной очевидностью при сравненіи высказанныхъ здѣсь положеній съ стройной и своеобразной эстетической системой, созданной Гюйо въ 80-хъ годахъ, при чемъ философъ этотъ можетъ быть никогда и не слышалъ имени Чернышевскаго и уже навѣрно не зналъ ничего о его диссертационъ Э. Обѣ книги Гюйо, «Задачи современной Э.» и «Искусство съ социологической точки зрѣнія», возникли изъ ближайшаго знакомства съ современнымъ искусствомъ, къ концу 80-хъ годовъ уже развернувшимся съ полной силой. Гюйо сдѣлалъ осмыслить это искусство. Онъ считаетъ его глубоко современнымъ по тому стремленію къ правдѣ, которое такъ законно въ вѣкъ преобладанія точныхъ наукъ. И у Гюйо мы находимъ категорически выраженными объ центральныхъ мысляхъ Чернышевскаго. Гюйо говоритъ: «надо понять, насколько жизнь полнѣе и шире искусства, чтобы стараться вложить побольше жизни въ художественныя произведенія»; онъ настаиваетъ на томъ, что *чувство дѣйствительности* вовсе не можетъ быть противопоставлено красотою, а напротивъ, если художникъ безсиденъ

*) Высказываемыя здѣсь соображенія о значеніи диссертационнаго Чернышевскаго для Э., какъ науки, сложились у автора настоящей статьи подъ вліяніемъ бесѣды съ А. Н. Пышнымъ.

вложить жизнь въ свое созданіе, то въ этомъ сказывается скорѣе его слабость. Какъ древнегреческій скульпторъ, художникъ ждетъ, не оживится ли, не заговоритъ ли изваянная имъ фигура. Съ другой стороны Гюйо считаетъ не только законнымъ, но и необходимымъ вторженіе въ сферу искусства *некрасивого*. Онъ, правда, оговаривается, что надо избѣгать *тривіальнаго*, но введеніе некрасиваго — не неизбѣжное зло, но пріемъ, къ которому иногда приходится прибѣгать, какъ это предполагалось раньше, а естественный выводъ изъ всей эстетической системы. Э. Гюйо возникла въ самой тѣсной зависимости отъ его этики. Обоснованіе ея вытекаетъ изъ попытки найти принципъ этики, разставшихъ съ утилитаризмомъ и не признавая въ то же время ни нравственной санкціи, ни нравственнаго обязательства. Въ поискахъ за новымъ принципомъ, могущимъ лечь въ основу добра, Гюйо остановился на представленіи о *«жизни самой интенсивной и экспансивной»* — и ему стало ясно, что никакого другого принципа нѣтъ и не надо. Жизнь — вотъ основная и единственная цѣнность бытія; ею все управляется, къ ней все стремится. Если жизнь мы рассмотримъ съ точки зрѣнія *синергіи*, когда дѣло идетъ о насъ самихъ, и *симпатіи*, когда мы разумѣемъ общество, мы получимъ требуемый принципъ. Организмъ можно было бы обозначать множественнымъ числомъ: онъ представляетъ собою сложную систему органовъ, дѣйствующихъ порознь, пока особымъ успѣхомъ они не будутъ приведены въ гармонію. Въ насъ самихъ уже содержится, такимъ образомъ, зачатокъ общества. Чувство общественности или симпатія есть развитая далѣе во внѣ синергія нашей духовной сущности. И чѣмъ сильнѣе жизнь, чѣмъ она интенсивнѣе, тѣмъ болѣе возбуждается эта синергія, распространяющаяся во внѣ, превращающаяся и въ симпатію и тѣмъ дѣлающая жизнь экспансивной. Интенсивность и экспансивность жизни заключается именно въ возбужденіи синергіи и симпатіи. Изъ этой интенсивности и экспансивности жизни сама собою вытекаетъ мораль, сущность которой состоитъ въ альтуризмѣ, основанномъ на симпатіи. Въ ней же коренится и эстетическое сознаніе. «Всякое ощущеніе вызываетъ увеличеніе нашихъ нервныхъ силъ». Ощущеніе, какъ зрительное, такъ и слуховое, само по себѣ уже дѣлаетъ нашу жизнь интенсивнѣе; вслѣдствіе сложности нашего организма ощущеніе особенно пріятное, передаваясь въ нашѣмъ тѣлѣ и какъ бы расширяясь въ немъ, вызываетъ въ насъ особую внутреннюю солидарность. Эта солидарность, по мнѣнію Гюйо, и есть чувство красоты. «Пріятное», говоритъ Гюйо, «становится красивымъ по мѣрѣ того, какъ оно захватываетъ въ нашѣмъ существѣ болѣе солидарности и общительности между отдѣльными его частями и между элементами нашего сознанія». «Красивое, это — пріятное болѣе сложное и болѣе сознательное, болѣе интеллектуальное и долговѣе». Вся первая часть «Очерка современной Э.» направлена на доказательство этого положенія и, что для насъ особенно важно, достигается оно, по выра-

женію Гюйо, «расширеніемъ границъ Э. и увеличеніемъ области красиваго». Отсюда та строгая критика, которой подвергаетъ Гюйо Канто-Спенсеровскія воззрѣнія на прекрасное. Для насъ особенно интересны мысли Гюйо о полезномъ. Воплотъ допуская антинomioмъ полезнаго и красиваго, Гюйо замѣчаетъ, однако, что если красивое можетъ вовсе не быть полезнымъ, тѣмъ не менѣе въ самой пользѣ могутъ заключаться элементы красоты. Когда дѣло идетъ о полезныхъ предметахъ, о всѣхъ этихъ созданіяхъ нашего анти-артистическаго вѣка, мы не можемъ не признать, что въ процессѣ приложенія ихъ, въ самомъ дѣйствіи ихъ, они вызываютъ удовольствіе, которое нельзя не назвать эстетическимъ. Несущіеся вдали змѣйкой побѣздъ желѣзной дороги, огромный и быстрый трансатлантический пароходъ въ открытомъ морѣ — оба воплотъ спрavedливо считаются красивыми. Оттого не надо увлекаться *теоріей игры*; этимъ мы можемъ быть даже унижаемъ искусство. Элементы красиваго въ полезномъ красивы именно тѣмъ, что они вызываютъ чувство жизни. Искусство, создавая прекрасное, внушаетъ жизнь уже тѣмъ самымъ, что оно подражаетъ и воспроизводитъ. Оно вызываетъ въ насъ цѣлый сонмъ образовъ и расширяетъ наше сознаніе, дѣлая его болѣе экспансивнымъ въ смыслѣ симпатіи со всѣмъ этимъ «гражданствомъ искусства», съ которымъ мы невольно сливаемся. Проникшись созданіями художниковъ, человѣкъ живетъ какъ бы цѣлымъ обществомъ. «Высшая задача искусства», — говоритъ Гюйо, — «произвести эстетическую эмоцію общественнаго характера». Изъ этого положенія логически вытекаетъ во-первыхъ, что образы искусства, какъ къ этому и пришелъ реализмъ, должны быть живы, т. е. индивидуальны, а не только характерны и типичны; во-вторыхъ, что некрасивое не можетъ и не должно быть избѣгаемо въ искусствѣ. «Прогрессъ искусства отчасти опредѣляется симпатичнымъ интересомъ, направленнымъ на горестныя стороны жизни, на всѣ низшія существа, на все мелочное и уродливое. Это одно изъ расширеній эстетическаго обобществленія. Въ этомъ отношеніи искусство развивается вмѣстѣ съ наукой, для которой нѣтъ ничего слишкомъ ничтожнаго и малаго и которая охватываетъ всеуравнивающими своими законами всю природу». Создавъ и теорію искусства, и Э. на данныхъ реалистическаго искусства и стремясь придать имъ тотъ обобщественный характеръ, который такъ соответствуетъ стремленіямъ вѣка, Гюйо расширялъ и Э., и искусство, выводя ихъ совершенно такъ же, какъ это долго добивался Чернышевскій, за предѣлы установленной красоты. И Чернышевскій, и Гюйо, однако, не представляли себѣ Э. иначе, какъ науку о прекрасномъ. Не представлялъ себѣ ея иначе и Флоберъ, видѣвшій элементы красоты въ каждомъ атомѣ бытія. Первоначальное пониманіе Э. все еще тяготѣетъ надъ ними. Они не рѣшились еще формулировать такое ея пониманіе, которое сдѣлало бы ненужнымъ всякое расширеніе и разъ навсегда покончило бы и съ вопросомъ объ уродливомъ. Гюйо идетъ ощупью въ

сторону современного понимания Э., когда он заговаривает о низшей долѣ красоты, заключающейся въ полезномъ. Мы подступили теперь къ тому моменту въ развитіи нашей науки, когда ставится вопросъ объ *эстетическомъ сознаниіи независимо отъ вопроса о красотѣ*. Въ высшей степени характерный въ этомъ отношеніи примѣръ, наглядно показывающій необходимость именно такой постановки вопроса, мы находимъ въ «Очеркѣ современной Э.». Гюйо приводитъ здѣсь разсказъ Грантъ-Аллена о томъ, что жившій на берегу моря крестьянинъ, когда ему хвалили красивый видъ, ежедневно разстилающійся передъ нимъ, соглашался съ этимъ мнѣніемъ, но неизмѣнно оборачивался при этомъ спиной къ морю и лицомъ къ полю капусты, казавшемуся ему дѣйствительно прекраснымъ. Гюйо беретъ сторону этого крестьянина и готовъ согласиться, что и въ полѣ капусты есть красота. Правильнѣе было бы сказать, что поле капусты представляло большую *эстетическую цѣнность*, въ глазахъ крестьянина, чѣмъ море, совершенно не заводя рѣчи о красотѣ. Какъ было указано выше, впервые на подобную точку зрѣнія всталъ Гроосъ, въ «Введеніи къ Э.», въ самомъ началѣ 90-ыхъ годовъ. «Злосчастное понятіе прекраснаго растигивали во всѣ стороны, какъ если бы оно было изъ резины, единственно по той причинѣ, что считали необходимымъ обнять имъ все, что производить эстетическое дѣйствіе. Прекрасное должно было превратиться въ нѣчто прямо противоположное, разбиваться на части и вновь собираться, пока наконецъ оно не было растянuto до степени схемы, которая уже почти ни на что не была годна». Теперь пора уже прямо сказать, что *хотя и все прекрасное относится къ области эстетическаго, но не все эстетическое прекрасно*. Гроосу принадлежитъ и та мысль, что въ этомъ вопросѣ *современное искусство практически давно опередило Э.* При всей важности опредѣленія Грооса, оно не составляетъ какъ бы начала новой эры въ развитіи Э. Въ существѣ дѣла, мы вовсе не такъ далеко отошли отъ Кантовской «Критики силы сужденія», какъ это могло бы показаться съ перваго взгляда. Мысли Канта останутся для насъ основными даже тогда, когда мы разстанемся съ формально-сенсуалистической Э., за предѣлы которой насъ выводить ученіе о трагическомъ и комическомъ.

VI. *Художественное воспріятіе*. «Критика силы сужденія» — этотъ краеугольный камень нашей науки, какъ мы видѣли, отводитъ эстетическому сознанию промежуточное мѣсто между познаніемъ и желаніемъ. Къ тому же приводитъ и наблюденіе надъ ролью *вниманія* въ процессѣ художественнаго воспріятія. Что *созерцаніе*, эта первооснова художественнаго воспріятія, тѣсно связана съ напряженіемъ вниманія — это само собою очевидно. Какое же мѣсто занимаетъ вниманіе въ нашемъ сознаниіи? Въ обыденной жизни въ насъ постоянно происходитъ борьба между произвольнымъ и непроизвольнымъ вниманіемъ и въ минуты бездѣйствія или отдыха мы всецѣло находимся во власти послѣдняго.

Всякая работа, всякое занятіе и, вообще, всякое движеніе къ чему-либо желательному сопряжено, наоборотъ, съ произвольнымъ вниманіемъ. Оно находится въ услуженіи у нашей воли; черезъ его посредство воля заставлятъ насъ познавать объектъ своего приложенія. Если достиженіе желанія не требуетъ никакихъ особыхъ усилій познанія (какъ напримѣръ въ ѣдѣ, одѣваньи и т. п.), вниманіе быстро освобождается и желаемое достигается машинально, т. е. безсознательно. Если же желательное можетъ быть достигнуто лишь съ трудомъ (напр. при рѣшеніи математической задачи), вниманіе достигаетъ высшаго напряженія; пока не совершенно требуемое, мы цѣлкомъ поглощены познаваніемъ. Произвольное вниманіе тогда окончательно вытѣсняетъ непроизвольное; происходитъ то, что на языкѣ психологовъ называется *сужденіемъ по нѣ сознанию*. Отсюда ясно, что вниманіе занимаетъ передаточное положеніе между желаніемъ и познаніемъ. То же самое можно показать и въ обратномъ порядкѣ: самое желаніе невозможно безъ познанія. Непроизвольное вниманіе сообщаетъ познанію о какой-либо вещи, и если она не вызываетъ рефлективнаго движенія (какъ когда мы отгоняемъ муху), происходитъ переходъ отъ непроизвольнаго вниманія въ произвольное и одновременно съ этимъ составляется рѣшеніе нашей воли о данномъ предметѣ. При художественномъ воспріятіи наше вниманіе сознательно и произвольно; оно должно быть также въ значительной степени и напряженнымъ. Однако, вызванное напряженіемъ воли вниманіе немедленно освобождается отъ египта и никакое желаніе въ насъ не возникаетъ. Съ другой стороны, сопряженное съ вниманіемъ познаніе вовсе не настолько интенсивно, чтобы заставить насъ проникнуть въ глубь вещей. Чернышевскій очень мѣтко сравнилъ наше состояніе при художественномъ созерцаніи съ положеніемъ человека, въ былые годы ожидавшаго на станціи, пока перепрыгнутъ лошадей. Если въ такомъ положеніи не возмѣтитъ нетерпѣнія, то невольно на досугъ станешь осматриваться кругомъ, при чемъ взглядъ будетъ безучастно спокойнымъ. При созерцаніи, стало быть, ни наша воля, ни познаніе расцудимъ не приложимы иначе, какъ въ самой зачаточной формѣ; въ насъ наступаетъ затѣиха чистаго воспріятія. Это — какъ бы мертвая точка между познаніемъ явленій и приложеніемъ къ нимъ воли. Въ такомъ состояніи находимся мы при созерцаніи художественнаго произведенія. Вѣдь мы не стремимся выгнаться въ развитіе драмы, въ насъ не возникаетъ любовь къ изображенію красивой женщины. Такое созерцаніе возможно и по отношенію къ полезному предмету, при чемъ вызвать его можетъ именно сознание блага, которое оно приноситъ, какъ на это указывалъ Гюйо. Такъ же точно созерцать можемъ мы, напр., и математическую теорему или философское построеніе, вызывая ихъ въ памяти. Это будетъ чистѣйшій видъ *внутренняго созерцанія*. Первостепенное значеніе искусства съ особенною ясностью обнаруживается тогда, когда мы стоимъ не-

редь природой. Искусство научило нас направлять внимание на создания природы, не преследуя при этом какой-либо иной цели, кроме самого созерцания. Что именно искусство воспитывает наше внимание въ этомъ отношеніи—т. е. въ отношеніи *безцѣльной и тѣлообразности*, скажемъ мы вслѣдъ за Кантомъ,—это доказывается тѣмъ, что при воспріятіи мы прежде всего обращаемъ вниманіе на явленія знакомыя намъ изъ произведеній искусства: на синеву дали, если мы поклонники Шишкина, на интимную сцену жизни, если мы любимъ жанръ и т. п. Съ другой стороны косвенно подтверждаетъ эту мысль и особая чуткость и внимательность къ явленіямъ жизни, отличающая всякаго художника и поэта. Для получения *художественнаго воспріятія* одного направленія эстетическаго вниманія, однако, еще мало. Мы подошли теперь къ роли другой нашей духовной способности, которая обыкновенно только одна и кладется въ основу эстетическаго сознанія. *Вниманіе* находится въ самомъ тѣсномъ взаимодѣйствіи съ *воображеніемъ*. Работу воображенія въ этомъ отношеніи представилъ совершенно ясно Гроосъ. «Сначала,—пишетъ Гроосъ,—площадь моего сознанія подобна огромной картинѣ, освѣщенной лишь равномернымъ, но слабымъ свѣтомъ луны; все передъ моими глазами, но я ничего не могу разобрать. Затѣмъ присоединяется дѣятельность воображенія, которую можно уподобить болѣе ограниченному, но за то и болѣе интенсивному источнику свѣта; то мѣсто картины, на которомъ я сосредоточиваю вниманіе, я вижу ясно и отчетливо, но окружающія части погружаются въ еще болѣеій мракъ». Воображеніе какъ бы дѣлаетъ выборъ изъ хаоса общаго впечатлѣнія. Самый характеръ воображенія не у всѣхъ людей одинаковъ. Одни обладаютъ красочнымъ воображеніемъ, другіе склонны къ воображенію чистыхъ формъ, у третьихъ, наконецъ, болѣе развито слуховое воображеніе. Эти индивидуальныя особенности въ свою очередь влияют на указанное Гроосомъ особое освѣщеніе воспринимаемаго. Въ зависимости отъ нихъ мѣняется и самый результатъ художественнаго воспріятія: онъ отнюдь не представляетъ собою самой природы. Природа остается далекою и непознаною; въ насъ отражается только *видимость*, этотъ *внутренній образъ* природы. Къ положенію *видимости* и стремится эстетическое воспріятіе. «Эстетическая видимость»,—говоритъ Гроосъ,—есть продуктъ воображенія, которое изъ вѣншнаго предмета выдѣляетъ для насъ *внутренній образъ*, удерживаемый ею лишь благодаря тому, что она односторонне сосредоточивается на извѣстной части чувственнаго впечатлѣнія». Термины *видимость* и *образность* для насъ особенно важны. Введеніемъ ихъ открывается возможность освѣтить еще двѣ различныя особенности художественнаго воспріятія. Шиллеровскій терминъ *видимость* отбѣиваетъ то обстоятельство, что дѣло идетъ здѣсь не о чистыхъ формахъ, какъ думалъ Кантъ: мы воспринимаемъ не одніе комбинаціи линий и красокъ, а, напротивъ, запечатлѣвая въ своемъ сознаніи видимость или об-

разъ предмета, этимъ самымъ получаемъ и понятіе о его сущности. Эстетическое воспріятіе есть, такимъ образомъ, чувственное воспріятіе формы; вмѣстѣ съ тѣмъ оно вторгается и въ область понятій или познанія, не претендуя, однако, на полное ознакомленіе съ сущностью, составляющее предметъ науки. Мы опять-таки, даже расширивъ формализмъ Канта, остаемся, стало быть, на почвѣ его построеній, констатируя, что художественное воспріятіе находится на перепутьѣ между чувствомъ и познаніемъ, подобно тому, какъ оно занимаетъ и промежуточное мѣсто между познаніемъ и желаніемъ. Другое существенное слѣдствіе, вытекающее изъ принятія нами термина *видимость*, заключается въ томъ, что эстетическое воспріятіе болѣе, чѣмъ какое-либо другое, должно представлять намъ не пассивнымъ, а, напротивъ, самымъ кореннымъ образомъ творческимъ. Это еще разъ даетъ намъ право отождествлять слова эстетическій и художественный. То обстоятельство, что результатъ воспріятія въ данномъ случаѣ есть образъ или видимость, т. е. нѣчто новое, иное, нѣчто, чего въ природѣ нѣтъ, нѣчто, на чемъ отразились наши, намъ однимъ свойственныя особенности воображенія, ясно указываетъ на извѣстную работу или внутреннюю дѣятельность, безъ которой эстетическое воспріятіе немислимо. *Воспринимать природу, значитъ уже совершать актъ художественнаго творчества*; это значитъ уже до извѣстной степени стать художникомъ. Въ сущности художникъ отличается отъ человѣка способнаго къ созерцанію только тѣмъ, что возникшій въ немъ образъ онъ умѣетъ воспроизвести красками, рѣзцомъ или словомъ. Также творчески воспринимаемъ мы и созданія искусства, хотя, казалось бы, въ нихъ эстетическая видимость уже совершенно наглядно и ясно всею силой художественнаго выраженія приготовлена для нашего воспріятія. И здѣсь, при воспріятіи картины или при чтеніи книги, мы также можемъ уловить опять таки лишь *внутренній образъ*, опредѣляемый вторженіемъ своеобразнаго, присущаго намъ воображенія. Такая особенность восприниманія произведеній искусства обнаруживается съ полною ясностью, когда дѣло идетъ о какомъ-либо старинномъ произведеніи; здѣсь вкладываніе въ него нашего «я» не можетъ подлежать сомнѣнію. Творческій характеръ художественнаго воспріятія составляетъ его основной признакъ. Этимъ отличается оно отъ воспріятія вообще. Гроосъ говоритъ, что различіе между обоими воспріятіями—лишь въ интенсивности. Что интенсивность несравненно болѣе при художественномъ воспріятіи—это несомнѣнно, и мы увидимъ дальше, что болѣеій интенсивностью объясняется не одна черта эстетическаго сознанія. Но дѣло не въ одной только интенсивности. Созерцаніе, лежащее въ основѣ воспріятія, сознательно въ смыслѣ произвольнаго и индивидуальнаго, каждому человеку по своему собственнаго напряженія вниманія; другими словами, оно имѣетъ творческій характеръ—и въ этомъ внутреннемъ творчествѣ заключается то, что Кантъ называлъ *тѣлообразностью*. Безцѣльное во

всѣхъ другихъ отношенійхъ, художественное созерцаніе все-таки преслѣдуетъ сознательно или безсознательно известную цѣль, которая неминуемо должна отложиться на характерѣ самаго воспріятія. Съ точки зрѣнія формально-сенсуалистической Э. цѣль эта — *удовольствіе*, доставляемое красотой. Такъ думалъ Кантъ, такъ думали и продолжаютъ думать и его послѣдователи. Человѣкъ, промедлившій на своемъ жизненномъ пути ради художественнаго впечатлѣнія, оказывается вознагражденнымъ. Онъ даже можетъ славословить мірозданію за эту особенную его цѣлесообразность — красоту-утѣшительницу. Гораздо сложнее представляется дѣло, разъ что мы признали эстетическое сознание обнимающимъ и красивое, и некрасивое. Если при открытіи эстетической цѣлесообразности мы все-таки захотимъ остаться на точкѣ зрѣнія формально-сенсуалистической, намъ надо будетъ неминуемо открыть наслажденіе, доставляемое эстетической видимостью вообще. На такую точку зрѣнія и всталъ Гросс; онъ призналъ, что и безобразное «игрой внутреннего подражанія» становится эстетически приятнымъ; что же касается до красиваго, то въ немъ Гроссъ видитъ, вмѣстѣ съ психологами, чувственно-приятное, сохраняющее это свойство и въ эстетической видимости. Однако, какъ ему возразилъ вполне основательно Липпезъ, удовольствіе отъ «игры внутреннего подражанія» и есть удовольствіе отъ этой игры, и доставляетъ ли удовольствіе самый внутренний образъ — при такой постановкѣ вопроса остается невыясненнымъ. Важно дознаться того, въ чемъ состоитъ наслажденіе отъ внутреннего образа или, точнѣе, отъ объекта эстетическаго воспріятія, независимо отъ вопроса объ «игрѣ». На этотъ вопросъ Гроссъ никакого отвѣта намъ не даетъ; не даетъ на него отвѣта и установленная Кантомъ *цѣлесообразность безъ цѣли*, разъ мы расширили «формально-сенсуалистическую» Э. Безсиліе этой Э. обнаружится еще полнѣе, если обратиться къ такъ назыв. *формамъ красоты*: трагическому и комическому. Возвращаясь къ Гроссу, слѣдуетъ замѣтить, что переходъ чувственно-приятнаго въ красивое эстетической видимости далеко еще нельзя признать доказаннымъ; можно даже заподозрить вообще всѣ выводы объективной Э. Вѣдь самое введеніе термина *видимость* въ вышеуказанномъ смыслѣ заставляетъ насъ, перепланируя приведенныя слова Гербарта, признать, что «если сущность и существуетъ сама по себѣ, безъ отношенія къ субъекту, то видимость существуетъ лишь для субъекта; не будь субъекта, она тотчасъ же исчезла бы». Э., какъ наука о видимости, ни въ какомъ случаѣ не можетъ упускать изъ вида воспринимающаго или создающаго субъекта. Съ точки зрѣнія субъекта мы только и можемъ разбираться въ вопросѣ о томъ, что такое красота и безобразіе; это — свойства только въ насъ возникающей видимости. Различіе красиваго и некрасиваго въ эстетическомъ воспріятіи и творествѣ можетъ быть всего правильнѣе было бы искать, вмѣстѣ съ Кантомъ, въ *сужденіи вкуса*, не пытаясь, однако, придавать ему

нѣчто большее, чѣмъ чисто субъективное значеніе. Вкусъ несомнѣнно складывается исторически, и наша наука должна отвести мѣсто разсмотрѣнію его развитія рядомъ съ исторіей искусствъ. Но сужденіе вкуса, опредѣляющаго, что красиво и что некрасиво, всегда останется лишь чѣмъ-то подчиненнымъ и второстепеннымъ въ эстетическомъ сознаніи. Основная эстетическая цѣнность въ самыхъ высшихъ проявленіяхъ художественной дѣятельности и художественнаго воспріятія всегда была и всегда будетъ независима отъ вкуса. Истинное пониманіе ея всегда тѣмъ болѣе облегчается, чѣмъ болѣе уже побужденной и превзойденной оказывается узкая гедонистическая точка зрѣнія, неизбѣжная въ формально-сенсуалистической эстетикѣ.

УИ. *О трагическомъ и комическомъ*. Еще отъ древности нашей наукѣ было завѣщено представленіе о *возвышенномъ*. Лонгинъ видѣлъ въ немъ источникъ удивленія и преклоненія. По мѣрѣ того, какъ въ поэтикахъ разрабатывался вопросъ о *трагическомъ*, при чемъ большое значеніе придавалось величію героя, возвышенное стало, однако, сближаться съ трагическимъ и вмѣстѣ съ нимъ получило толкованіе ужаснаго, внушающаго страхъ и уваженіе. Въ такомъ смыслѣ понималъ возвышенное и Бѣркъ. Напротивъ, Кантъ, вводя возвышенное въ свою Э., отчасти вернулъ ему его первоначальное значеніе подъ названіемъ *математически-высокаго*, вызывающаго удивленіе передъ особенно большимъ. Лишь рядомъ съ этимъ скорѣе интеллектуальнымъ представленіемъ говорить Кантъ и о *динамически-возвышенномъ*, основанномъ на силѣ. Эта послѣдняя разновидность возвышеннаго также внушаетъ страхъ, но страхъ скорѣе воображаемый, такъ какъ испытывающій его находится въ безопасности. Приведенные два типа толкованій возвышеннаго ложатся въ основу всѣхъ послѣдующихъ. Мы имѣемъ въ нихъ дѣло то съ смѣшеніемъ обоихъ типовъ представленій, то съ различеніемъ ихъ болѣе или менѣе въ духѣ Канта. Чисто возвышеннымъ считается обыкновенно спокойное море, пустыня, небесный сводъ, а возвышенное, сливающееся съ трагическимъ, представляютъ собою въ природѣ — дикія нависшія скалы и бующее море, въ людскихъ дѣлахъ — могучія страсти. Иногда трагическое, представляющее собою изображеніе гибели героя, называютъ, какъ Куно Фишеръ, паденіемъ возвышеннаго. Наиболѣе распространенное и едва ли не болѣе правильное мнѣніе въ покойно возвышенномъ видѣтъ не что иное, какъ нѣкоторую особенность красоты природы, и сливаетъ воедино возвышенное и трагическое, какъ одинаково наводящее ужасъ. Прямую противоположность *ужасному* представляетъ собою *смѣшное*, въ эстетикахъ подвѣдимое подъ рубрику *комическаго* и *юмористическаго*. Комическое также получило у англичанъ сенсуалистическое опредѣленіе. Гоббзъ видѣлъ въ немъ выраженіе гордаго превосходства, заставляющаго сильною смѣяться надъ слабымъ. Толкованію Гоббза можно противопоставить Канта, хотя и считавшаго смѣхъ

явленіемъ чисто физиологическимъ, но источникъ его видѣвшій въ интеллектуальной игрѣ остроумія, умѣющей неожиданно превратить серьезную мысль въ ничто. Въ этихъ двухъ различныхъ объясненіяхъ мы вновь имѣемъ два типа, около которыхъ вращаются все послѣдующіе. — Въ вопросѣ о трагическомъ и комическомъ центральный интересъ заключается въ томъ, какъ объяснить ихъ присутствіе въ искусствѣ съ формально-сенсуалистической точки зрѣнія. Какую эстетическую цѣнность могутъ имѣть эти такъ назыв. моменты красоты, несомнѣнно такъ близко соприкасающіеся съ безобразнымъ? Сами по себѣ и трагическіе, и комическіе образы могутъ, конечно, быть прекрасны. Прекрасна трагедія своей «сладчайшей рѣчью», какъ говорилъ Аристотель. Прекрасна она и всей своей обстановкой, особенно, когда живописны и время, и мѣсто дѣйствія — но намъ нужно найти эстетическую цѣнность самаго трагического элемента. Мы должны доискаться красоты или вообще удовольствія отъ сцены ослабленія въ Софокловскомъ «Эдипѣ», отъ Шекспировскаго «Ричарда III». Поэтому изслѣдованіе сопутствующихъ эстетическихъ элементовъ трагедіи, какое предпринимаетъ проф. Гейнцель по отношенію къ средневѣковой религиозной драмѣ, насъ мало подвигаетъ впередъ. Еще труднѣе справиться съ Э. комизма. Какъ найти красивое въ карикатурѣ? Если, вмѣстѣ съ Гроссомъ, сказать, что удовольствіе получается отъ «игры внутреннимъ образомъ», какъ и въ уродливомъ, то это не отвѣтъ, потому что намъ опять таки надо дознаться, каково удовольствіе даже не отъ самихъ трагическихъ и комическихъ образовъ, а специально отъ трагизма и комизма этихъ образовъ. Трагизмъ и комизмъ нельзя выбросить изъ искусства и Э., какъ это долгое время дѣлали съ безобразнымъ. Все важнѣйшіе и величайшіе моменты въ исторіи искусства и особенно поэзіи отличаются именно развитіемъ комизма и трагизма; въ этомъ даже и состоитъ ихъ величіе. Въ періодъ высшаго блеска античной поэзіи появляются трагедіи Эсхила, Софокла и Еврипида, появляется Аристофанъ. Величайшія созданія средних вѣковъ — «Пѣсьи о Роландѣ» и «Нибелунги» — мрачно трагичны, а имъ сопутствуетъ пестрая толпа *fabliaux*. У Данте и Боккаччо мы опять имѣемъ расцвѣтъ трагизма и комизма. У испанскихъ драматурговъ, у Сервантеса, у Шекспира и Марло трагическіе и комическіе элементы даже сплетаются вмѣстѣ. Достаточно назвать, даѣе, Гетеваго «Фауста», трагизмъ Флора и Зола, трагическій юморъ Мопассана, Гауптмана и Ибсена. И сама природа, какъ источникъ эстетическаго наслажденія, привлекала вниманіе человечества прежде всего трагической красотой горныхъ стремнинъ и водопадовъ, грома и молніи. Трагическіе и комическіе элементы можно было бы указать и въ величайшихъ созданіяхъ музыки. Дѣло именно въ томъ, что трагизмъ и комизмъ не укладываются и не могутъ уложиться въ рамки формально-сенсуалистической Э. Шереръ въ своей «Поэтикѣ», строго настаивая на теоріи игры, вводитъ

смѣхъ, какъ одинъ изъ основныхъ элементовъ художественнаго творчества. Конечно, смѣхъ — этотъ взрывъ накопившейся жизненной энергіи, какъ его толкуетъ Спенсеръ — очень легко привести въ гармонію съ игрой; но смѣхъ — еще не комизмъ, какъ поводъ и слѣдствіе еще не составляютъ самаго явленія. Въ объясненіи трагизма-тѣ, кто стоитъ на исключительно формально-сенсуалистической точкѣ зрѣнія, ссылаются обыкновенно на *катарсисъ* Аристотеля, въ томъ пониманіи, какое ему придалъ Бернайсъ. Они говорятъ, что удовольствіе трагедіи именно въ очищеніи или облегченіи (*Entladung*). Таково мнѣніе Шерера, Фрейтага, Фолькелта. Но облегченіе — вѣдь только слѣдствіе, а вовсе не причина наслажденія трагическимъ. Чаще всего, поэтому, писатели разбираемаго направленія либо вовсе не касаются этихъ формъ красоты, либо, какъ Кестлингъ, ссылаются на *поэтическую справедливость*, говорятъ, что трагедія навѣваетъ гармонію «удовлетвореніемъ мстительной справедливости и водвореніемъ мира и счастья». Поэтическая справедливость, однако, выводитъ насъ за предѣлы Э., въ какую-то суровую мораль. Попытку строго эстетическаго обоснованія трагическаго и комическаго находимъ мы только у Линпса. Подобно Гюйо, Линпсъ смотритъ на эстетическое удовольствіе, какъ на распространеніе или расширеніе духовной жизни человека черезъ симпатію, и согласно установленной въ современной Э. замѣнѣ понятія *красота* понятіемъ *эстетическій* видитъ дѣйствіе симпатіи во всѣхъ сферахъ художественнаго воспріятія: симпатія заставляетъ насъ слѣдить съ удовольствіемъ за изогнутой линіей, симпатія возбуждается и трагическимъ, и комическимъ. Это послѣднее объясняется тѣмъ, что, по основному закону нашей психики, всякое эмоциональное возбужденіе, если оно прервано, развивается далѣе съ увеличенной силой. Такой перерывъ и видитъ Линпсъ въ трагической или комической катастрофѣ. Подъ ея влияніемъ усиливается въ насъ симпатія къ герою, каковъ бы онъ ни былъ. Эта теорія, однако, самымъ введеніемъ симпатіи также уже выводитъ насъ за предѣлы формально-сенсуалистической Э. въ строгомъ смыслѣ. — Нѣсколько поодаль отъ лежащихъ въ основаніи формально-сенсуалистической Э. воззрѣній Канта стоитъ и его собственное ученіе объ эстетической цѣнности трагическаго и комическаго. Здѣсь мы касаемся того отсутствія полной стройности въ Э. Канта, которое такъ мѣтко охарактеризовалъ его недавній критикъ Вагъ и ради котораго еще Гартманъ признавалъ Канта основателемъ одновременно и формальнаго, и идеалистическаго направленія въ нашей наукѣ. Ученіе Канта о смѣшномъ и комическомъ заключается въ примѣчаніи къ «Дедукціи эстетической способности сужденія», при чемъ и смѣльное, и комическое признаются разновидностями пріятнаго, а не красиваго. Иначе обстоитъ дѣло относительно возвышеннаго, изучаемаго въ «Аналитикѣ эстетической способности сужденія» и входящаго, стало быть, въ общую систему Э. Однако, Кантъ самымъ старательнымъ об-

разомъ отдѣлили красивое отъ возвышеннаго и не признали даже за послѣднимъ наименованіе формы красоты, что вошло въ употребленіе уже послѣ Канта. Возвышенное, во-первыхъ, вовсе не вызываетъ удовольствіе, а напротивъ — страданіе; оно подавляетъ насъ, а тутъ нѣтъ мѣста удовольствію. Вторыхъ, если красота мыслится какъ нѣчто доставляемое природой, то возвышенное основано исключительно на идеѣ разсудка, въ свою очередь возникшей изъ сравненія чего-то огромнаго и могучаго съ нашимъ ничтожествомъ. Если Кантъ все-таки ввелъ возвышенное въ свою Э., то лишь въ силу морально-идеалистическихъ, а отнюдь не строго эстетическихъ соображеній. Онъ призналъ, что разумъ нашъ, заставляющій мыслить созерцаемое какъ нѣчто цѣлое и подчиненное ему, далъ намъ возможность возвыситься надъ страхомъ и подавленностью отъ чувственнаго воспріятія, «возбуждая въ насъ чувство нашего сверхчувственного назначенія», и вотъ это-то чувство возвращаетъ насъ къ удовольствію, которое и должно занять мѣсто рядомъ съ эстетическимъ. Сообразно съ такимъ разсужденіемъ, по мнѣнію Канта, все страшное какъ бы «бросаетъ вызовъ нашимъ силамъ» и даетъ намъ радость борьбы и проявленія храбрости. Это пониманіе возвышеннаго по отношенію къ трагическому было развито Шиллеромъ и, заставивъ его на время разстаться съ теоріей поэтической справедливости, дало ему возможность сформулировать одну изъ наиболѣе благородныхъ теорій трагизма. Смыслъ трагедіи для Шиллера заключается въ изображеніи духовнаго величія героя, противопоставляющаго гордо и смѣло свою грудь всѣмъ опасностямъ и превратностямъ счастья и жизни (см. его «Замѣчанія по эстетическимъ вопросамъ», «О возвышенномъ», «О патетическомъ»). Что тутъ Шиллеръ также откровенно покидаетъ эстетическій формализмъ—это очевидно. Удовольствіе трагическаго здѣсь уже прямо удовольствіе идейно-моральное. При разсмотрѣніи трагическаго и комическаго совершенно ясно обнаружилась, такимъ образомъ, невозможность оставаться исключительно на формальной точкѣ зрѣнія. Но раньше чѣмъ перейти къ другой завѣщанной древности эстетической теоріи, необходимо оглянуться назадъ. Основное различіе формальной и идеалистической Э. сводится къ тому, что первая стремится выдѣлить эстетическое сознаніе въ особую отрасль, ограничивъ ея предѣлы, а другая увлекаетъ его въ сторону слиянія съ познаниемъ, нравственностью и даже вѣрой. При возникновеніи нашей науки, какъ особой части философіи, Кантъ, какъ критикъ, установилъ данныя для окончательнаго обоснованія Э. обработкой эстетическаго формализма. Формальная точка зрѣнія есть основная въ нашей наукѣ. Безъ нея она немыслима, какъ таковая. Только ею и можетъ быть выдѣлено эстетическое сознаніе изъ той сложной массы чувствъ, мыслей и поступковъ, которая называется жизнью. Оттого и самое расширеніе Э. за предѣлы красоты было необходимо провести на почвѣ эстетическаго фор-

мализма. Однако, выдѣленіе это тѣмъ самымъ неминуемо должно было оказаться чисто искусственнымъ. Мы опредѣлили до сихъ поръ лишь то, чѣмъ отличается сфера художества отъ сферы жизни: въ дальнѣйшемъ намъ придется отвѣтить на вопросъ о томъ, чѣмъ оно съ жизнью связано—и только тогда мы подойдемъ къ самому искусству. Выдѣлить изъ жизни удалось только художественное воспріятіе, и то далеко не цѣликомъ. Обособившись отъ жизни, можно созерцать искусство и природу и наслаждаться этимъ, но ни творить, ни окончательно осмыслить искусство, уйти отъ самой жизни, немислимо. Отторгнутость отъ жизни художника всегда только кажущаяся; въ процессѣ творчества онъ весь въ жизни и съ жизнью.

VIII. *Идеалистическая эстетика.* Въ 1800 г. вышла «Кализона» Гердера, набросившаяся въ страстной полемикѣ на Канта. Гердеръ требовалъ, чтобы вопросы Э. были разрѣшаемы не иначе, какъ съ полнымъ признаніемъ «неразрывности истины, добра и красоты», и называлъ вліяніе «Критики силы сужденія» «вопареніемъ нескончаемыхъ хитросплетеній, слѣпыхъ взглядовъ, фантазій, схематизма, пустого буквѣдства и пресловутыхъ трансцендентальныхъ идей и построений». Однако, та плеяда блестящихъ нѣмецкихъ философовъ, которымъ предстояло осуществить попытку возвращенія къ «неразрывности истины, добра и красоты» и вліяніе которыхъ было непоколебимо, господствовало цѣлыхъ 50 лѣтъ, послѣ выхода «Кализоны», въ одинъ голосъ называетъ Канта своимъ учителемъ. Гартманъ совершенно правильно замѣчаетъ, что Кантъ, основатель формальной Э., можетъ съ одинаковымъ правомъ быть названъ и основателемъ Э. идеалистической. Элементы идеализма содержатся въ тѣхъ главахъ «Критики силы сужденія», гдѣ Кантъ говоритъ о *гении*. Гений, по мнѣнію Канта — творецъ не однихъ чарующихъ образовъ: онъ создаетъ еще *эстетическія идеи*, и въ этомъ его основное значеніе. Эстетическая идея у Канта, это—нѣчто соответствующее идеѣ разума» и, въ то же время, «то представленіе воображенія, которое даетъ поводъ много думать, хотя никакое понятіе не можетъ быть вполне адекватнымъ ему, и, слѣдовательно, никакой языкъ не въ состояніи выразить его во всей полнотѣ и совершенно понятно». Равнымъ образомъ и воображеніе, главная сила гения, хоти и получаетъ матеріалъ отъ природы, но «перерабатываетъ его для чего-то совершенно другого, что стоитъ уже выше природы». Идеалистическое толкованіе легко могли вызвать и «Письма объ эстетическомъ воспитаніи» Шиллера, по которымъ искусство должно разрѣшить антимію необходимости и долженствованія или—выражаясь уже языкомъ идеализма, а не критицизма,—истины и добра. Когда, отчасти подъ вліяніемъ Винкельмана, возбудившаго вновь интересъ къ Платону, Шеллингъ—этотъ истинный основатель идеализма въ Э.,—въ своей блестящей рѣчи: «Бруно» (1802), провозгласилъ впервые идеалистическое пониманіе искусства, онъ

только как-бы констатировать осуществление самым духом—этим субъектом—объектом всего сущаго,—того, что Шиллер представил лишь как желательное въ жизни. Такъ вновь всталъ передъ человечествомъ образъ Платоновскаго міра истиннаго существованія, гдѣ обрѣтаются въ полномъ согласіи истина, добро и красота. Искусство важно намъ какъ стремленіе къ этому горнему міру, и чѣмъ выше искусство, тѣмъ ближе оно къ нему приближается. Намъ бранный, преходящій міръ познанія—лишь сколокъ съ міра идей. Настоящее явленіе есть идея его. Но только черезъ явленіе восходитъ умъ человѣческій до идеи. Художникъ какъ бы освобождаетъ идею изъ тѣхъ формъ, въ которыя она облечена въ природѣ, и воспроизводитъ ее въ томъ видѣ, въ какомъ она должна была бы представиться. Художественные образы, поэтому—*идеи въ совершеннѣйшей объективации*. Этимъ идеи могутъ быть дѣйствительно познаны и одновременно образы становятся прекрасными. Такимъ возрѣніемъ на искусство вторило въ то время въ Германіи и искусство, въ лицѣ романтиковъ. Другой идеальность того времени, Фихте, стоялъ близко ко всему этому кружку Шлегелей, Вакенродера, Новалиса и Тика. Для увлеченныхъ мистицизмомъ романтиковъ былъ чуждъ культъ формы, въ которомъ воспріяты себя Шиллеръ и Гёте; съ другой стороны искусство имъ казалось все болѣе и болѣе проникновеннымъ и таинственнымъ. Если «Вильгельмъ Мейстеръ» прошелъ школу искусства, чтобы вернуться къ жизни и обійти ее, то романтики, напротивъ, стремились къ искусству, какъ къ отрѣшенію отъ трезвости и низменности жизни, ожидая отъ искусства высшихъ открытій. Вотъ эти-то открытія и обѣщала имъ идеалистическая Э. Шеллинга и Фихте.—Въ позднѣйшее время Гарманинъ различаетъ школу *абстрактнаго идеализма* и школу *идеализма конкретнаго*. Къ первой онъ относитъ, вслѣдъ за Шеллингомъ, Шопенгауера, Шлегеля, Краузе, Вейссе и Лотце, ко второй—Гегеля, Тарнофа, Шлейермахера и болѣе позднихъ гегельянцевъ, Фишера, Каррера, Шеллера. Отвлеченный идеализмъ стоитъ ближе къ Платону; для него міръ идей есть міръ отвлеченнаго знанія. Шопенгауеръ нѣсколько разъ настойчиво заявляетъ, что «идею» онъ понимаетъ въ строго-платоновскомъ духѣ. Подобно Канту, и Шопенгауеровская Э. художественное воспріятіе и художественное творчество прежде всего отмежевываетъ отъ полезности, хотя, отбросивъ формализмъ, она уже не стоитъ болѣе на точкѣ зрѣнія безцѣльной цѣлесообразности. То, что Кантъ называлъ «вещью въ себѣ», Шопенгауеръ называлъ *представленіемъ*. Этимъ онъ присоединился къ Кантовскому пессимизму познанія. Но міръ, какъ представленіе, есть одновременно и міръ, какъ *воля*. Воля, это—стремленіе жить, общее движеніе всего сущаго, которое уносить и насъ, нами владѣть и падъ нами властвуетъ. Мы заняты нашими дѣлами и всей нашей дѣятельностью, т. е. проявленіемъ черезъ насъ воли. Только отрѣшившись отъ воли, впадаемъ мы въ то

состояніе, которое Чернышевскій называетъ «ожиданіемъ на станціи», и тогда мы уже становимся способны къ болѣе глубокому познанію представленія. Въмѣсто обыденнаго познанія, служащаго черезъ насъ волѣ, наступаютъ состояніе *чистаго познанія*, уже не заинтересованнаго и не стремящагося ни къ какой полезности. Вотъ на это-то чистое познаніе способенъ только *геній*—философъ или художникъ. Отрѣшившись отъ воли геній силится проникнуть въ міръ идей: если онъ философъ, онъ стремится къ чистымъ идеямъ, а если онъ художникъ—умѣетъ овладѣть ими въ формахъ. Художественное воспріятіе есть, такимъ образомъ, особое познаніе *идеи въ формѣ*, наиболѣе ей соответствующей и *наиболѣе совершенно объективированной* въ художественномъ произведеніи или въ прекрасныхъ явленіяхъ природы. Совершенно тождественно съ этимъ понимаетъ художественное сознаніе и Гегель. И для него воспріятіе художника есть проникновеніе до идеи черезъ формы, а искусство есть облеченіе идеи въ соответствующую ей форму. При этомъ сходствъ сказывается, однако, и различіе между абстрактной точкой зрѣнія Шопенгауера и конкретной Гегеля. Идея у Гегеля—не только созданіе нашего разума; она—нѣчто конкретное. Міръ идей и міръ земной слились и пришли во взаимодействие. Оба они оказались фазисами одного и того же великаго развитія. Основа всѣхъ основъ, абсолютный субъектъ—объектъ—это Духъ, но Духъ этотъ, хотя онъ и вѣченъ, самъ не зналъ о своемъ существованіи и только черезъ матерію, находясь въ вѣчномъ движеніи, стремится къ познанію самого себя, т. е. къ самосознанію. Достигаетъ этого Духъ не въ чистой матеріи, гдѣ онъ еще чуть называется, и не въ растеніяхъ, и не въ животныхъ, гдѣ онъ уже начинаетъ побуждать своего непокорнаго раба—матерію. Только въ насъ, въ людяхъ, достигаетъ Духъ сознанія, и мы, какъ его органъ, познаемъ его черезъ идею. Идея у Гегеля, такимъ образомъ, уже не то ясное представленіе, которое такъ убаюкиваетъ воображеніе у Платона: идея здѣсь съ одной стороны «осуществленіе Духа» и потому она сама субъектъ—объектъ. «Все существующее,—говоритъ Гегель,—только въ томъ смыслѣ истинно, что оно есть существованіе идеи; идея есть единственное истинно существующее». Поскольку идея возникаетъ въ насъ, она либо идея логическая, либо эстетическая. Логическая идея, доступная философу, познающему чистаго Духа въ себѣ, уже отрѣшена отъ формы, въ которую она была заключена. Но идея сама по себѣ вѣдъ конкретна, потому что она внѣ насъ сама по себѣ существуетъ не иначе, какъ въ формахъ, и соответствіе ея съ формой есть красота, появляющаяся въ искусствѣ, этомъ чувственномъ познаніи или познаніи въ формѣ, доступномъ лишь генію художника. Эстетическая идея есть, такимъ образомъ, *идея въ соответственной формѣ*. Искусство есть одновременно и познаніе эстетической идеи, т. е. красоты, и созданіе ея. «Красота искусства,—говоритъ Гегель,—это не логическая идея,

т. е. абсолютная мысль, развивающаяся въ чистомъ элементѣ мышления, и не природная идея; она принадлежитъ къ области Духа, но не сопряжена ни съ опытомъ, ни съ дѣяніями конечнаго Духа. Царство изящныхъ искусствъ—это царство абсолютнаго Духа». Одна изъ особенностей идеалистической Э., какъ это отчасти видно уже изъ этого краткаго очерка сущности гегелевскаго взгляда, заключается въ томъ, что именно идеалисты впервые стали на эволюціонную точку зрѣнія въ эстетическихъ изысканіяхъ. Искусство у нихъ уже не разсматривается статически, какъ нѣчто данное. Напротивъ, мы входимъ въ такой періодъ человѣческаго мышления, когда съ рационалистической статикой сведены всѣ счеты и въ полную силу входитъ завышенная Монтеスキе идея развитія. Ей отдала дань въ области пониманія искусства братья Шлегели и г-жа Сталь, Шатобрианъ и Кольриджъ. Философы-идеалисты цѣлкомъ отдавались ей. Шеллингъ въ 1802—1805 гг. въ Іенѣ и Вюрцбургѣ читалъ лекціи по «Философіи искусствъ», напечатанныя только послѣ его смерти. Гегель также создалъ свою Э. лишь въ формѣ лекцій, увидѣвшихъ свѣтъ, въ незаконченномъ видѣ, лишь послѣ его смерти. Лекціи Гегеля уже построены строго исторически; ту же попытку всемірной истории искусствъ, какъ законченнаго эстетическаго ученія, повторилъ гораздо позднѣе и гегельянецъ Каррьеръ. И это вполне понятно. Историческая или, вѣрнѣе, эволюціонная точка зрѣнія коренится у Гегеля въ самомъ существѣ его ученія о Духѣ. Духъ вѣчно находится въ движеніи; онъ проходитъ множество фазисовъ «опыта и отступковъ». Вотъ среди этихъ-то фазисовъ и появляется, въ самой тѣсной связи съ развитіемъ искусствъ, ученіе о *формахъ или моментахъ красоты*, составляющихъ основу всего эстетическаго эволюціонизма. *Трагическое и комическое, возвышенное и юмористическое*—это въ буквальномъ смыслѣ моменты красоты, т. е. тѣ стадіи, черезъ которыя проходитъ воплощеніе Духа или идеи въ формы. Одна изъ стадій, это—красота, т. е. полное соотвѣтствіе идеи и формы (или формы и содержанія, какъ говорили позднѣе). Но возможно и не полное соотвѣтствіе, и это еще не есть уродливое, какъ это можно было бы предположить. Уродливое, для Гегеля—вовсе не эстетическое представленіе; уродливое—это все матеріальное, низкое, реальное, то, гдѣ вовсе нѣтъ идеи и потому нѣтъ и эстетической цѣнности, основанной на идеѣ. Если идеалистическая Э. представлялась иногда—напримѣръ Чернышевскому, знавшему въ подлинникъ повидимому одного только Фишера,—изгоняющею все повседневное и реальное ради красоты, то это не болѣе, какъ недоразумѣніе. Повседневное и реальное идеалисты презирали и называли пошлымъ ради него самого. Самое выраженіе: «идея красоты», которое имъ часто приписывается, только одинъ разъ промелькнуло у Вейссе, стремившагося примирить абстрактный идеализмъ Шеллинга съ конкретнымъ идеализмомъ Гегеля. Это понятіе вводитъ и Рёскинъ, также идеалистъ, но не

последовательный, слишкомъ увлеченный формами и практическимъ примѣненіемъ красоты, чтобы мыслить отвлеченно. Итакъ, красота, какъ соотвѣтствіе формы и идеи, только измѣняется, когда нарушено это соотвѣтствіе. Если преобладаетъ идея, еще не нашедшая себѣ выраженія, тогда появляется возвышенное; если преобладаетъ форма, тогда мы имѣемъ дѣло съ юмористическимъ. Моментамъ красоты у Гегеля соотвѣтствуютъ моменты развитія искусствъ. Древняя Индія и Египетъ—это періодъ архитектуры, т. е. возвышеннаго, потому что идея (Духъ) не нашла себѣ формы и не достигла самосознанія. Идею только символически изображаетъ величіе построекъ. Непосредственно вслѣдъ за архитектурой слѣдуетъ періодъ пластики и пластической поэзіи; это—древняя Греція, съ ея антропоморфизированными богами. Тутъ Духъ сопряженъ съ формой и видъ ея и не мыслится. Это и есть періодъ красоты, когда Духъ еще не сталъ выше природы, потому что онъ и въ самой религіи представляетъ собою олицетвореніе природы. Тому Духу соотвѣтствовала совершенная пластическая форма въ скульптурѣ, изображающей боговъ. Когда настало время христіанства, и Духъ поднялся на неизмѣримую высь, гармонія была опять нарушена; искусство могло только отчасти вмѣстить его. Романтическая поэзія и живопись, отказавшаяся отъ пластики періода скульптуры, стремится къ этому горнему Духу, одухотворяя самую форму. Красота недостижима; мы опять въ міръ возвышеннаго. Красота представляется, слѣдов., такимъ періодомъ въ эволюціи Духа, которую онъ неминуемо долженъ былъ превзойти. Иначе съ идеалистической точки зрѣнія и не можетъ представиться дѣло. Представленіе объ особой эстетической «цѣлесообразности безъ цѣли» для нея невозможно; на почвѣ чистаго идеализма уже давно могло бы состояться «расширеніе» Э. за предѣлы красоты. Случилось, однако, скорѣе обратное; напр., у Фишера, Э. которого въ серединѣ истекшаго столѣтія считалась классической, замѣчается скорѣе скрытое стремленіе формализировать мысли Гегеля. Циммерманъ, самъ откровенный формалистъ, справедливо замѣчаетъ, что Фишеръ въ своей «Метафизикѣ красоты» какъ бы тяготеетъ своимъ гегельянствомъ; для него красота гораздо важнѣе въ произведеніяхъ искусствъ, чѣмъ идея, но въ сущности онъ все время думаетъ о чувственномъ, а вовсе не интеллектуальномъ наслажденіи красотой. Фишеръ, стоя, такъ сказать, на рубежѣ двухъ эстетическихъ воззрѣній, оттого такъ отчетливо и формализировалъ простую, но часто забываемую мысль, что чѣмъ болѣе вниманіе обращается на *форму*, тѣмъ болѣе значеніе приобретаетъ *содержаніе*; великая форма возможна только при великомъ содержаніи, законченность формы при ничтожномъ содержаніи ограничить съ не имѣющимъ вовсе никакого значенія.—Мы до сихъ поръ все время разсматривали сближеніе эстетической цѣнности съ истиной, т. е. съ познавательной цѣнностью. Художникъ представлялся намъ какимъ-то проникновеннымъ мудрецомъ, достигающимъ, вмѣстѣ съ фи-

лософомъ, глубочайшаго знанія. На почвѣ идеалистической теоріи трагедіи, занимающей у Шопенгауера чуть не центральное мѣсто и широко развитой какъ Гегелемъ, такъ и всей плеядой гегельянскихъ критиковъ и историковъ литературы, мы подходимъ къ сближенію Э. и этики. Уже при разборѣ трагическаго съ формально-сенсуалистической точки зрѣнія мы видѣли, что въ объясненіи этой формы красоты существенно важную роль играетъ старинная теорія поэтической справедливости. Именно идеалистическая Э. и заставила совершенно забыть возвышенное толкованіе трагизма Канта и Шиллера и вновь окружила ореоломъ — на этотъ разъ ореоломъ философскаго глубокомыслия, — поэтическую справедливость, въ сущности не только не объясняющую эстетику трагизма, но доводящую трагизмъ до полного абсурда. Шопенгауеръ стоитъ совершенно въ сторонѣ отъ фальшиваго пути, на который всталъ эстетическій идеализмъ въ погонѣ за Гердеровской «неразрывностью истины, добра и красоты». Толкуя трагизмъ все-таки съ моральной точки зрѣнія, Шопенгауеръ видѣлъ въ немъ не справедливость, а, наоборотъ, «безпредѣльное страданіе, вопль человечества, триумфъ зла, царство случая и безнадежное паденіе справедливаго и невиннаго». Трагедія казалась Шопенгауеру такимъ видомъ проникновеннаго образнаго познанія, который обнаруживаетъ несогласіе необходимости и долженствованія. Шопенгауеру казалось, что трагическое искусство — высшій моральный приговоръ мірозданію; познавъ его, человѣку остается лишь совершенно отрѣшиться отъ власти воли, привязывающей его къ жизни, чтобы признать, вмѣстѣ съ самимъ Шопенгауеромъ, что жизнь есть зло. На диаметрально противоположной точкѣ зрѣнія стоялъ Гегель. Циглеръ недавно совершенно вѣрно замѣтилъ, что Гегель не только не различалъ необходимости и долженствованія, но даже представлялъ ихъ себѣ совершенно тождественными. Считая трагедію высочайшимъ видомъ поэтическаго творчества, обнаруживающимъ законы мірозданія первостепенной важности, Гегель въ оцѣнкѣ трагическаго самымъ кореннымъ образомъ расходился съ Шопенгауеромъ. Если Шопенгауеръ имѣлъ въ виду преимущественно Шекспира, то для Гегеля величайшая трагедія — «Антигона» Софокла. Въ этомъ произведеніи изображено «безнадежное паденіе справедливаго и невиннаго» — и тѣмъ не менѣе Гегель видитъ здѣсь свѣтлую справедливость, которая, какъ абсолютная сила судьбы, возстановляетъ главенство нравственной субстанціи, пошатнувшееся отъ столкновенія отдѣльных, ставшихъ самостоятельными нравственныхъ силъ». Въ подобномъ взглядѣ, правда, нельзя еще видѣть приложеніе поэтической справедливости. Гегель имѣетъ въ виду нѣчто болѣе глубокое. И Клеонъ, и Антигона кажутся ему правыми и оба они наказаны: Антигона — въ самой себѣ, а Клеонъ — въ сынѣ. Гегель подчеркиваетъ въ Антигонѣ лишь столкновеніе двухъ одинаково значущихъ моральныхъ законовъ: семейнаго въ Антигонѣ и го-

сударственнаго въ Клеонѣ. Но эта твердая увѣренность въ главенствѣ единой нравственной субстанціи, сливающейся съ судьбой, т. е. съ необходимостью, самымъ своимъ нѣсколько идиллическимъ оптимизмомъ, все-таки разрушаетъ весь смыслъ трагизма и даетъ поводъ объяснять его въ духѣ теоріи поэтической справедливости. Самое уродливое развитіе этой теоріи мы видимъ именно у гегельянистовавшихъ критиковъ: Ульрици, Ротшера и даже Гервинуса. Усилія этихъ критиковъ были преимущественно направлены на толкованіе трагедій Шекспира, при чемъ вина была найдена даже за беззащитной Дездемоной, и этимъ на нѣкоторое время было запутано истинное пониманіе шекспировскихъ произведеній. Теорія поэтической справедливости распространилась и вообще на теорію драмы. Морализирующее направленіе въ теоріи драмы, постепенно выходящее, какъ это часто бываетъ, привело и къ прямо безнравственнымъ требованіямъ отъ драматурга. Такъ, Фрейтагъ настаиваетъ на томъ, чтобы драматическій писатель давалъ удовлетвореніе зрителю, изображая ему жизнь такую, какъ хотѣлось бы самому зрителю. Это уже требованіе насилія надъ правдой и потворства общественнымъ предрассудкамъ. Разрушила теорію поэтической справедливости только новѣйшая драма, главнымъ образомъ подъ влияніемъ Ибсена, теорія котораго возвращается къ Канту и Шиллеру, какъ кантианцу. Вліяніе идеалистической Э. далеко пережило вліяніе самаго идеализма. Оно долго сказывалось и не въ одной драмѣ. По мѣрѣ того, какъ устои идеализма въ осмысленіи художественнаго творчества забывались, укрѣплялся тотъ взглядъ, по которому произведеніе искусства изображаетъ идею въ образѣ; послѣднее воззрѣніе легко въ основу того, что можно было бы назвать *эстетическимъ рационализмомъ*. Такое направленіе сказывается, напр., въ «Философіи искусства» Тэна. Тэнъ представляетъ себѣ художественное творчество въ видѣ чисто интеллектуальнаго подбора человеческихъ свойствъ и столь же интеллектуально понимаетъ и художественное воспріятіе. Отсюда предположеніе живому индивиду холоднаго типа, вызвавшее справедливо упреки Зола. Эстетическій рационализмъ, сказывающійся и въ нашей теоріи «обобщенія въ образѣ», не выплылъ, однако, въ болѣе или менѣе законченную эстетическую теорію.

Идеалистическая Э., такимъ образомъ, сразу восполнила пробѣлы формально-сенсуалистической Э. Не только объективными оказались такъ наз. моменты красоты, но ясно и просто представилась и сущность эстетической *интеллигентности безъ чина*. Ее надо видѣть либо въ чистомъ познаніи, либо въ высшемъ нравственномъ удовлетвореніи. Однако, тутъ сказывается и опасность идеалистической точки зрѣнія въ Э. Действительно, если художникъ, и болѣе всѣхъ другихъ поэтъ, былъ поднятъ до философа и искусство оказалось какъ бы въ услуженіи у философа, то форма, этотъ центръ всѣхъ стремленій, всей внутренней работы художника, безъ которой съ

точки зрѣнія эстетическаго формализма не можетъ быть и рѣчи о красотѣ, теперь оказалась какой-то тяготящейся надъ художникомъ обузой. Краски, линіи, освѣщеніе—все это только средства, которыя надо превозмочь, превзойти, которыми надо достигнуть того, чего нѣтъ въ природѣ, т. е. *идеи предмета*. Здѣсь сказывается слабость исключительно идеалистическаго воззрѣнія на искусство. Оно легко можетъ повести къ самой анти-артистической разсудочности, не понимающей влюбленности въ форму и не замѣчающей, что одухотворенность, напр., Гвидо Рени въ сущности есть очень часто отрицаніе искусства. Вставъ на точку зрѣнія эстетическаго идеализма, мы должны теперь спросить себя, какимъ образомъ достигается *чистое познаніе* черезъ посредство образа, что значить особое *образное мышленіе* и образное разврѣшеніе нравственныхъ задачъ? χ

IX. *Эмоціональная эстетическая теорія*. Что произведенія искусства вызываютъ извѣстные эмоціональные состоянія—радость, грусть, восторгъ и проч.,—это несомнѣнно, особенно если дѣло идетъ о музыкѣ и поэзіи. Всѣмъ памятенъ разсказъ Паоло Римини въ «Аду» Данте, о томъ, какое неотвратимое любовное влеченіе было для него и для Франчески слѣдствіемъ чтенія романа о Ланцелотѣ. Подобное вліяніе поэзіи и отмѣчалось часто: юристы неоднократно констатировали пагубное дѣйствіе криминальных романовъ, педагоги не безъ основанія слѣдятъ за чтеніемъ своихъ воспитанниковъ. Аристотелевская Поэтика положила начало признанію, что трагедія вызываетъ ужасъ и состраданіе. Но Э. касалась лишь отрицательно подобнаго значенія искусства: она считала его анти-эстетическимъ. Искусство—прежде всего фикція, образъ: оно отнюдь не должно оказывать непосредственнаго воздѣйствія. Самъ Аристотель именно для того и ввелъ понятіе о катарсисѣ, чтобы отгнѣнить различіе истинныхъ и изображаемыхъ страстей. Во Франціи Жюффруа, Сюлли-Прюдомъ, Гюйо обратили вниманіе на эти общезвѣстные факты и привлекли ихъ къ эстетическому осмысленію. Особое значеніе было приписано при этомъ *симпатіи*. Въ ней увидѣли основаніе эстетическаго наслажденія. Гюйо долженъ быть признанъ основателемъ эмоціональной теоріи въ Э., получающей все большее значеніе въ развитіи нашей науки. Черезъ Гюйо эмоціональная точка зрѣнія самымъ тѣснымъ образомъ связана съ временной теоріей Э. *Симпатія*, какъ основа эстетическаго сознанія, привела Гюйо къ формулировкѣ такого чисто реалистическаго требованія отъ искусства, которое, хотя и высказывалось критиками, никогда не было объяснено какъ необходимый выводъ изъ какого-нибудь основнаго эстетическаго принципа. «Назначеніе искусства,—говоритъ Гюйо,—вызывать симпатическія эмоціи; вслѣдствіе этого оно должно изображать не объекты чистыхъ ощущеній или мыслей при помощи какихъ-нибудь условныхъ знаковъ, а предметы, могущіе возбудить сочувствіе, *живыя* существа, съ которыми мы могли бы войти въ общеніе... Первое условіе

для возникновенія симпатіи къ какой-либо личности заключается въ томъ, чтобы она представлялась живой». Тутъ въ эстетическій законъ вводится такое условіе художественнаго воспріятія, которое прямо требуетъ возможно близкаго къ дѣйствительности воспріизведенія. Знаменитое опредѣленіе Л. Толстого относится именно къ этому направленію въ нашей наукѣ. Это опредѣленіе почти слово въ слово повторяетъ и гельсингфорскій проф. Ирйо Хирнъ: «Произведеніе искусства,—пишетъ онъ,—представляетъ изъ себя одно изъ наиболѣе дѣйствительныхъ средствъ общенія индивида съ ему подобными, при помощи котораго онъ можетъ привести въ испытываемое имъ состояніе эмоціональнаго возбужденія все болѣе и болѣе круги симпатизирующихъ». Теорія симпатіи оказывается гораздо болѣе подходящей для пониманія психологіи эстетическаго сознанія, чѣмъ ранѣе выдвигаемыя психологами простыя чувства. Чувства—говорятъ Линпсъ и Гроосъ,—даютъ намъ лишь самыя бѣдныя и жалкія эстетическія впечатлѣнія; напротивъ, перенеся интересъ на эмоціи, мы получимъ представленіе о *сочувственномъ или симпатическомъ переживаніи* (das Miterleben), которое съ одной стороны объясняетъ болѣе сложныя и совершенныя эстетическія наслажденія, а съ другой вполне гармонируетъ съ теоріей творческаго воспріятія видимости. Сущность художественнаго наслажденія заключается во *внутреннемъ подражаніи*; вызвать это внутреннее подражаніе и есть задача, которую ставитъ себѣ художникъ. Въ искусствѣ не такъ важны, поэтому, прямыя воспріятія, какъ производящіе и ассоціативные факторы.—При такой постановкѣ вопроса не только разъ навсегда превзойденнымъ оказывается старый Кантовскій формализмъ, съ его теорій чистой формы или свободной красоты, но интересъ нашъ заходитъ и за предѣлы, поставленные представленіемъ о цѣлесообразности безъ цѣли. Чтобы исчерпать все огромное богатство эстетическаго сознанія, эмоціональная теорія старается дознаться не того, что воспринимается, а какъ воспринимается и воспроизводится. Отсюда ясно, насколько эмоціональная Э. близка къ Э. идеалистической. Воспринявши точку зрѣнія Гюйо—Линпса, Гроосъ, Хирнъ,—правда, еще какъ-будто не чувствуютъ, насколько они отделились отъ Э. формально-сенсуалистической. Они еще называютъ искусство *црою* внутреннего подражанія и основную цѣль его видятъ въ удовольствіи, доставляющемъ отдохновеніе отъ жизненной страды. Цѣлесообразность безъ цѣли для нихъ имѣетъ еще строго Кантовское значеніе, безъ введенія въ нее идеалистической теоріи генія. Однако, самъ Гюйо, основатель этого направленія, стоитъ уже одною ногою въ чистѣйшемъ гегельянствѣ. Идеалистическій характеръ носятъ особенно тѣ главы его «Искусства съ социологическою точки зрѣнія», въ которыхъ онъ разбираетъ современныхъ поэтовъ. Чѣмъ болѣе противопоставляетъ себя эмоціонализму рационализму, тѣмъ болѣе онъ отбѣиваетъ живое и важное въ идеализмѣ. Шибышевскій въ короткой, но мѣткой статьѣ

объ искусствѣ говорить, что оно должно идти «дорогой души», а не «дорогой мозга», какъ этого хотѣлъ Тэнъ. Онъ очевидно разумѣетъ здѣсь то же, что выразилъ Гюйо, когда писалъ: «Преимущество искусства заключается именно въ томъ, что оно ничего не показываетъ и не доказываетъ и тѣмъ не менѣе вводитъ въ наше сознание нѣчто неотвратимое». Роль въ искусствѣ *внушения* или *суггестивизма*, впервые указанная въ книгахъ Бергсона и Сюрю, въ настоящее время можетъ считаться уже общепризнанною. Рибо отводитъ ей мѣсто въ своей «Психологii чувствъ», да и вообще на каждомъ шагу попадаются ссылки на эту особенность художественнаго воспріятія. Нормальное внушение всегда бываетъ лишь косвеннымъ—и вотъ, примѣрами подобнаго внушения и изобилуетъ поэзія. Съ тѣхъ поръ, какъ психологія разработала факты подсознательной психической жизни, объяснилось многое въ сокровенныхъ и давно испытанныхъ пріемахъ искусства. Внушеніемъ объясняется сочувствіе невбрущаго въ сверхъестественное зрителя такой сценѣ, какъ появленіе тѣни отца Гамлета или явленіе дровича Дмитрія Борису Годунову въ драмѣ Алексѣя Толстого. Внушеніемъ и его особенной силой объясняется и значеніе стихотворной и вообще ритмической рѣчи. Эмоціональная Э. обнаружила, такимъ образомъ, ту силу искусства, которая и прежде чувствовалась и превозносилась, но объясненія которой не могли дать напр. какія-нибудь наблюденія надъ чувственно-пріятнымъ, при всей ихъ точности. Эту силу поэзія мѣтко и зло охарактеризовала Ницше, когда онъ называлъ поклонниковъ поэзіи «дураками ритма». Ритмъ именно одурячиваетъ насъ; онъ заставляетъ насъ испытывать ненужныя намъ эмоціи и вѣрить въ то, что мы отрицаемъ всею силой нашей убѣжденности. Такая власть искусства заставляетъ въ высшей степени серьезно относиться къ тому, что же оно внушаетъ. Тутъ естественно и возникаетъ вопросъ о томъ, дурачатъ ли насъ только для потѣхи эти чудесники ритма—художники, или же они—мудрецы и наставники. Ницше, разочаровавшись въ Вагнеръ и Шопенгауеръ, отвѣтилъ на это презрительнымъ замѣчаніемъ, что художникъ владѣетъ только средствами выраженія и заимствуетъ мысли «у насъ, знающихъ», т. е. у философовъ. На самомъ дѣлѣ, однако, художникъ въ сферѣ отвлеченнаго мышленія можетъ, такъ сказать, превзойти самого себя. Не имѣемъ ли мы здѣсь дѣло съ бессознательной, по Фихте, проникновенностью гения-художника, заставившей Шопенгауера приписывать ему чистое познаніе, а Гегеля—ставить поэта чуть-ли не выше философа? Теорія *суггестивизма* какъ будто бросаетъ лучъ свѣта на эту загадку, заданную впервые Шеллингомъ и позже, столько разъ повторенную очень часто даже ради простой реторики. Можетъ быть эту таинственную познавательную способность гения лучше всего опредѣлилъ Кантъ, когда охарактеризовалъ эстетическую идею какъ «такое представленіе воображенія, которое даетъ поводъ много думать, хотя никакое понятіе не мо-

жетъ быть ему вполне адекватнымъ, и, слѣдовательно, никакой языкъ не въ состояніи его выразить во всей полнотѣ и совершенно ясно». Художникъ, мыслью смутно или, вѣрнѣе, полубезсознательно предчувствуя, куда ведетъ его извѣстная мысль, хотя бы онъ либо не хотѣлъ, либо не могъ прослѣдить ее до конца, именно путемъ особенныхъ способовъ художественнаго внушенія и суггестивизма какъ бы пускаетъ ее въ оборотъ. Современный символизмъ даетъ ему въ руки сильное оружіе, вмѣстѣ съ ритмомъ способное возбудить наши эмоціональныя силы настолько, что и мы какъ бы превзойдемъ себя.—Разсмотрѣніе эмоціональнаго значенія искусства помогло намъ отвѣтить на вопросъ о томъ, что такое «мышленіе образомъ» и «познаніе въ образахъ», о которыхъ говорятъ идеалистическая Э. начала XX-го вѣка. Образъ или художественная видимость оказались имѣющими идейно-эмоціональное значеніе. Это и есть та «resplendentia formae», о которой говорилъ еще Тома Аквинскій и которую художественно осуществилъ Данте. Теперь мы естественно пришли какъ бы къ синтезу идеалистической и формальной точекъ зрѣнія. Этого долго не дававшаяся нашей наукѣ синтезъ и есть ея главнѣйшее современное пріобрѣтеніе. Первымъ его праздновалъ Ницше въ своей книгѣ о происхожденіи трагедіи. Слѣдуетъ замѣтить еще, что интенсивное созерцаніе возможно либо при *сильномъ возбужденіи*, либо при *напряженномъ спокойствіи*. Рядомъ съ трагическимъ и комическимъ существуетъ еще особое напряженное состояніе покоя, именно этимъ покоемъ способствующее извѣстному эмоціональному волненію. Такую психическую дѣятельность мы называемъ обыкновенно *чистымъ созерцаніемъ красоты*.

X. *Художественное творчество*. Стоя, какъ это теперь считается необходимымъ, на психологической точкѣ зрѣнія, мы должны были бы опредѣлить то неуловимое душевное состояніе, которое зовется *вдохновеніемъ*. Для этого намъ пришлось бы разсмотрѣть порознь отношеніе художника къ различнымъ искусствамъ; а это въ свою очередь привело бы насъ къ вопросу о *системѣ искусствъ*, т. е. о томъ, чѣмъ представляется современное художественное творчество, взятое въ дѣломъ. Слабую попытку рѣшенія первой задачи мы находимъ въ Э. Гартмана, а второй—въ сочиненіи Авта. Но ни то, ни другое въ сущности еще неосуществимо; можно только указать на главнѣйшіе этапы, черезъ которые прошло художественное творчество въ своемъ эволюціонномъ развитіи. Первобытное искусство распадается на два большіе отдѣла: съ одной стороны пѣсня-пляска—зародыши музыки, поэзіи, танцевъ и мимики; съ другой стороны татуировка и прочее убранство своего тѣла, своего жилища и предметовъ употребленія—зародыши архитектуры, зодчества и живописи. Еще недавно первый отдѣлъ искусства толковался какъ *искомая игра*, основаніе художества, а второй представлялся лишь отвѣчающимъ потребности къ *украшенію*, поддерживаемой стремленіемъ къ

знакамъ отличія общественнаго или полового характера. Цѣлый рядъ послѣдующихъ работъ въ этой области—Гроссе, Столье, Рида, Грооса, Бюхера, Хирна, а также автора настоящей статьи (о весеннихъ пѣсняхъ европейскихъ народовъ),—показалъ воочию, что игры тутъ почти не доискиваются. Соціологи высказывали не разъ удивленіе, какимъ образомъ игра можетъ быть основою искусства, безъ того чтобы народы, съ увлеченіемъ отдающіеся художествамъ, не стали страдать несогласуемой съ борьбой за существованіе разслабленностью и такимъ образомъ не исчезли вмѣстѣ со своимъ искусствомъ. Принимая это возраженіе, Гроссе указалъ на *соціальное* значеніе искусства—игры, какъ источника солидарности между членами общины или племени. Это какъ бы первая брешь въ теорію игры; за нею послѣдовали и другія. Гроссе, когда-то болѣе другихъ увлеченный теоріей игры, показалъ, что самыя игры—*играженіе*, а вовсе не раздраженіе свободныхъ силъ. Если пѣсня-пляска воспроизводитъ работу, охоту, рыбную ловлю, войну или любовныя иснанія, то она этимъ скорѣе *пріучаетъ*, чѣмъ *подражаетъ*. Еще гораздо дальше пошелъ Бюхнеръ, показавъ, что пѣсня-пляска выработалась изъ работы, была *рабочей* пѣсней и у работы замѣтновала даже свой *ритмъ*. Столь же непосредственно возникшей, какъ и рабочая пѣсня, оказалась и *тѣсня-заклинаніе*, т. е. магическая пѣсня, напр. шаманская при ищѣніи болѣзней или обрядовая передъ началомъ охоты, войны, рыбной ловли, сельскохозяйственныхъ работъ. Первобытная пѣсня-пляска есть, такимъ образомъ, необходимый, инстинктивно найденный способъ *ритмическаго возбужденія и заклинанія*, т. е. воздѣйствія какъ на человѣка, такъ и на самую природу. По словамъ Ницше, «ничего болѣе полезнаго, чѣмъ ритмъ, не могло быть для первобытнаго человѣка», потому что «безъ ритма человѣкъ былъ ничто, а съ ритмомъ онъ становился почти богомъ». Такое пониманіе первобытной музыки и поэзіи подтверждаютъ и работы Столье и Рида, показавшія, что *магическое* значеніе имѣютъ и первобытныя украшенія, также стремящіеся увеличить силы и уберечь отъ опасностей. Вестермаркъ показалъ въ своей «Исторіи брака», что одежда первоначально имѣла въ виду не что иное, какъ *возбужденіе* любовной страсти. Что воинское убранство преслѣдуетъ цѣль возбужденія страха въ однихъ, ярости и отваги у другихъ—это бросается въ глаза при посѣщеніи любого этнографическаго музея. Пьеръ Хирнъ, прекрасно сгруппировавшій подобные факты, говоритъ, что основная дилемма при изученіи эволюціи искусства сводится теперь къ тому, что на первыхъ ступеняхъ своего развитія художественное творчество отвѣчаетъ исключительно жизненнымъ цѣлямъ, т. е. исполнѣ целесообразно съ точки зрѣнія первобытнаго міровоззрѣнія, а поздѣе оно становится какою-то особой цѣлью въ себѣ или безцѣльной целесообразностью. Эта дилемма не можетъ быть разрѣшена однозначно; на нее надо смотрѣть, какъ на законъ эволюціи худо-

жественной дѣятельности человѣка, соответствующій афоризму Спенсера, что полезное переходитъ въ красивое или, какъ скажемъ мы, полезное, утрачивая свою целесообразность, приобретаетъ новую особую целесообразность безъ цѣли, т. е. эстетическую цѣнность. Черезъ нѣчто подобное несомнѣнно прошло искусство. Вначалѣ оно—*homo additus naturae* въ самомъ широкомъ смыслѣ, т. е. распространеніе челоѣческаго я на не-я ради удовлетворенія опредѣленныхъ потребностей. Первобытное художественное искусство, поэтому, нельзя отдѣлить отъ искусства вообще. Какъ мягко выразился недавно проф. Мечниковъ, оно *создаетъ новыя формы*. Позже эти новыя формы, болѣе ненужныя, тѣмъ не менѣе продолжаютъ существовать, воспитывая въ челоѣкѣ особую, совершенно новую потребность—*наслажденіе видимостью и расширеніе сознанія при помощи эмоціонально-интеллектуальнаго возбужденія*. Когда же и при какихъ условіяхъ происходитъ этотъ перебой въ искусствѣ? Въ своей книгѣ о весеннихъ пѣсняхъ авторъ настоящей статьи старался показать, что это совершается на почвѣ *праздниковъ*. Въ праздничномъ обиходѣ, какъ въ фокусѣ, сосредоточивается цѣликомъ все первобытное искусство. Тутъ мѣсто и пѣснь-пляска, и убранству, тутъ кромѣ пѣсней-заклинанія такимъ же сакральнымъ дѣйствомъ становятся всѣ остальные формы поэтическаго творчества; всѣ онѣ *воспроизводятъ*, подражаютъ, совершаютъ не самое дѣйствіе, а лишь его подобіе. Военная, любовная, рабочая, охотничья или лѣсная пѣсня-пляска—все это становится уже не дѣйствіемъ, а дѣйствомъ. Съ этимъ первымъ переходомъ изъ дѣйствія въ дѣйство сопряженъ цѣлый рядъ въ высшей степени важныхъ моментовъ. Прежде всего въ праздничномъ экстазѣ впервые возникаетъ *художественная видимость*. На празднествѣ происходитъ дифференціація между исполнителями и публикой (напр. въ древней Греціи отдѣленіе хора отъ зрителей самымъ устройствомъ театра); зритель пріобщается къ эмоціональному возбужденію лишь черезъ посредство изображаемаго и это изображаемое требуетъ развитія и распространения. Зрителю надо объяснить, воспроизвести, рассказать (напр. на праздникѣ въ Ронсевальскомъ монастырѣ—подвигъ Роланда, людямъ, шедшимъ поклониться Якову Компостельскому). Лирико-эпическій замыселъ становится чисто эническимъ. Развитіе художественной видимости объясняется и культомъ *праздниковъ*; первобытный челоѣкъ вообще не нѣе занятъ и празднуетъ ежедневно, какъ это часто отмѣчаютъ путешественники. Художественное творчество стремится всецѣло захватить вниманіе. Чѣмъ болѣе превращается празднество изъ обрядоваго акта, непосредственно отвѣчающаго жизненнымъ потребностямъ, въ ритуалъ культа, только по традиціи сохраняющій обрядовое дѣйство, тѣмъ болѣе усиливается значеніе именно видимости, именно воспроизведенія. На почвѣ празднества совершается и другой существенно важный моментъ: *выдѣленіе художника, актера, тѣна, поэта*. Оно слѣдуетъ непосредственно за дифференціаціей зрителей и хора, а можетъ быть

даже и предшествует ей. Происходить подоборь наиболее способных. На это указывают тѣ призывы за художественное творчество, о которых мы слышимъ и на Олимпийскихъ играхъ, и на состязаніяхъ тенниса между среднеѣвковыми поэтами. Появление художника, актера-поэта, есть послѣдній этапъ видѣнія видимости и создания особой художественной потребности. Для праздничнаго человѣка художественная выразительность становится уже единственной цѣлью жизни. Какъ среднеѣвковые поэты, онъ живетъ отъ праздника до праздника и къ нему готовить новыя произведенія, ищущія болѣе сильнаго выраженія видимости. Пока искусство развивается на почвѣ праздниковъ, оно находится еще въ тѣсномъ *взаимодействіи съ религіей* и такимъ образомъ не составляетъ цѣли въ себѣ. Только отдѣлившись отъ религіи, оно становится самодовлѣющимъ. Разрывъ искусства съ религіей сопряженъ, однако, съ тяжкимъ кризисомъ его. Въ этомъ отношеніи книга Толстого: «Что такое искусство» отправляется отъ совершенно правильной постановки вопроса. Оторвавшись отъ религіознаго сознанія, художественная дѣятельность долго и тревожно мѣтается, пока не обрѣтаетъ вновь того утраченнаго ею смысла, который дѣлалъ ее родственникомъ религіи. Смыслъ этотъ коренится въ эмоционально-идеалистическомъ значеніи воспріятія и создания видимости. Кризисъ оторванности отъ религіи искусство переживаетъ опять-таки на почвѣ того же культа праздниковъ. Религіозное сознаніе обыкновенно перерастаетъ свой древній ритуалъ, не соотвѣтствующій болѣе его содержанию. Празднества спускаются на уровень *переживания* и смыслъ ихъ почти вовсе забывается. Еще рѣже совершается это самозабвеніе празднества, когда новыя формы религіознаго сознанія не возникаютъ органически изъ старыхъ, а приходятъ со стороны, путемъ распространенія чужеземнаго ученія. Тогда—какъ это случилось въ первые вѣка христіанства, а черезъ 1500 лѣтъ и въ пуританскій періодъ англійской исторіи,—старыя празднества подвергаются гоненіямъ; искусство должно найти себѣ новое осмысленіе, либо совсѣмъ самостоятельно, либо въ связи съ новыми вѣрованіями. Дифференціація искусства и религіи можетъ быть впервые имѣла мѣсто въ древней Греціи, когда Аристотель объяснилъ значеніе трагедіи помимо ея отношенія къ культу Диониса, а Платонъ изгналъ ее изъ своей республики, основанной на восточномъ идеализмѣ, а не на олимпийскихъ вѣрованіяхъ. Среднеѣвковое искусство уже не имѣло ничего общаго съ религіей; постъ уже сталъ *скоморохомъ*, истинно праздничнымъ человѣкомъ, не только ненужнымъ—кромѣ тѣхъ случаевъ, когда церковь задумаетъ имъ воспользоваться,—но и прямо вреднымъ. Тутъ особенно настоятельно праздничному человѣку надо было осмыслить самого себя. Надо было осмыслить искусство и свѣтскому люду, влюбленному въ зрѣлища. Искусство и тутъ не стало игрою; художникъ смутно чувствовалъ, что, если его дѣло прервется въ игру, ему нѣтъ уваженія въ на-

стоящемъ и развитіи въ будущемъ. Не безцѣльнымъ должно было остаться искусство, а приобрести утраченную цѣлесообразность. Игра также выдѣлилась изъ забытаго ритуала и переживала, идя прямо къ исчезновенію, какъ, напр., какіи-нибудь похороны Костромы, когда-то полныя смысла, а теперь ставшія дѣтской забавой. Искусство не осталось также однимъ только наслажденіемъ видимостью, упоеніемъ выхода изъ жизни въ золотой міръ красоты. Эта безцѣльная цѣлесообразность не спасла бы искусства. Даже искусство-утѣшеніе, искусство, приводящее въ сильнѣйшее эмоциональное возбужденіе и тѣмъ самымъ дающее, какъ реакцію, душевное спокойствіе, не могло бы расти и крѣпнуть, захватывая все шире и глубже. Такое утѣшеніе даетъ народная пѣсня, а развѣ не вымерла она почти безслѣдно на Западѣ, не вымираетъ быстро у насъ? Какое значеніе имѣетъ для искусства стремленіе художниковъ какъ-нибудь вновь приблизиться къ завѣтному божественному своему назначенію—это видно на судьбѣ среднеѣвковой лирической поэзіи. Пока она признавала себя лишь «веселой наукой», она вырождалась въ иѣмецкомъ мастерзангѣ и въ тулузскихъ «jeux Pomaux»; поскольку она создала идеалъ куртуазіи и любви, она была предтечей Потрарки и Данте. Позже, въ Возрожденіе и въ классическую пору, поэты также продолжаютъ стремиться къ самосознанію, отвѣчая «Защитамъ поэзіи» на нападки то католичества, то пуританства, но долго не идутъ дальше Горациевскаго *содѣйствія пріятнаго съ полезнымъ*. Вновь подходитъ къ Дантовскому пониманію развѣ одинъ Милтонъ, и своимъ «Потеряннымъ Раемъ», и своей «Ареопагитикой». Эта борьба искусства за свое самоопредѣленіе, за истинное пониманіе выражается и въ трагически въ судьбѣ Тассо, Камюэнса, Роберта Грина, молодого Шиллера. Художникамъ не сразу, а только упорной и трудной работой поэтическаго проникновенія удается провести въ жизнь созданную ихъ смутнымъ предвидѣніемъ свою собственную цѣлесообразность безъ цѣли. Эстетическое воспитаніе человечества стоило множества усилій и не можетъ считаться достигнутымъ и до сихъ поръ. Вполнѣ оно, конечно, и не закончится никогда, пока будутъ нарождаться гѣніи-создатели новыхъ «эстетическихъ идей». Гюйо совершенно справедливо называлъ *гѣни создателями общественной среды*. Ничего не можетъ быть неправильнѣе, какъ считать его лишь ея выразителемъ. Выражаетъ среду лишь упадочный художникъ, бьющій на вкусъ публики, доставляющій ей удовольствіе и въ этомъ неадекватное искусствѣ выдѣляя свое назначеніе. Истинный гѣній всегда творитъ новую эстетическую цѣнность, новое возбужденіе смутнаго мышленія. Шекспиръ, конечно, зналъ, что тѣ «prentices», которые будутъ шумѣть въ партерѣ, и та раздѣтая знатъ, которая развалится на сценѣ, будутъ только хотать надъ сценами безумія Гамлета; но это не мѣшало ему углублять своего любимаго героя, работать не для людей своего времени. Вдохновеніе истиннаго гѣнія есть всегда

прозрѣніе, чистое познаніе. Такой же кризисъ пережили, а въ значительной степени переживаютъ еще и до сихъ поръ архитектура, живопись и скульптура. Если не признать въ соображеніи движенія иконоборства, лишь временнаго и скоро пережитаго, трепетное исканіе самосознанія началось въ этой сферѣ искусства лишь значительно позднѣе. Христіанство повело къ уничтоженію многихъ памятниковъ стараго языческаго мастерства, къ гибели многихъ храмовъ и множества созданий скульптуры; тѣмъ не менѣе оно не только не внесло разложенія въ жизнь искусства, но очень рано вдохнуло въ него новую жизнь. Новая вѣра потребовала новаго искусства. Съ IV в. по Р. Хр., когда возникла Святая Софія, начинается одно изъ самыхъ блестящихъ тысячелѣтій архитектуры, идущее до построенія храма святого Петра въ Римѣ. Символическая живопись и символическое зодчество развиваются съ новой силой, первая на Востокѣ, второе на Западѣ, украшая и храмы, и частные дома. Когда на рубежѣ Возрожденія художники вновь заглядываются на созданія греческаго зодчества и идутъ на выучку къ его неизвѣстнымъ и долго оставшимся забытыми творцамъ, искусство, въ своемъ новомъ экстазическомъ увлеченіи, становится еще совершеннѣе. Въ Донателло, Джотто и Фра-Анжелико, Перуджино, Фра Филиппо Липпи и Ваттичелли оно достигаетъ того же проникновеннаго самосознанія, какое празднуетъ поэзія въ лицѣ Данте. Послѣ того какъ Гёте заставилъ понять прелесть и совершенство готики, Вагенродеръ и Тикъ останавливаются въ восторженномъ преклоненіи передъ Альбрехтомъ Дюреромъ и Лукой Кранахомъ, а старыхъ мастеровъ Италіи еще полнѣе очѣняють и краснорѣчивѣе прославляютъ Рёскины и члены пре-рафаэлитскаго братства. Съ другой стороны, уже въ эпоху Возрожденія начинается утрата цѣлостнаго самосознанія и долгія, часто неумѣлая исканія новаго смысла искусства. Они проявляются то въ раздумьѣ художника-ученаго Леонардо да Винчи, то въ увлеченномъ мощностью формъ Микеланжелло, то въ законченности Рафаэля, то въ восторгѣ красокъ у венеціанцевъ, то въ своеобразномъ реализмѣ фламандцевъ, то въ вдумчивости Рембрандта, то въ импрессионизмѣ Веласкеса и Риберы. Рисунокъ и краска съ одной стороны, содержание, понимаемое уже чуть-ли не какъ башня у какаго-нибудь Грэза—съ другой: вотъ какъ представляется дилемма цѣлесообразности и безцѣльности въ живописи. Въ XIX в. широкая публика склонна смотрѣть на живопись и на скульптуру именно какъ на способъ выраженія извѣстнаго содержанія, занимательнаго и интереснаго; художники, напротивъ, воспитываютъ публику въ очѣнь созданныхъ ими формъ видимости. Осуществляя синтезъ цѣлесообразности и безцѣльности, они стремятся для самихъ себя осмыслить прежде всего свои средства, т. е. краски и рисунокъ. Какъ реалисты, все болѣе отдаляясь отъ ученія Давида и Энгра о законченности рисунка и продолжая дѣло Де-

лакруа, они всѣ силы свои сосредоточиваютъ на освѣщеніи и краскахъ, почерпаемыхъ ихъ воображеніемъ въ природѣ. Самосознаніе безцѣльной цѣлесообразности художественной видимости проявляется въ принципахъ: «пейзажъ—это состояніе души» и «сущность искусства въ настроеніи», сопутствующихъ образующую эмоциональную Э. Что въ концѣ истекшаго вѣка роковой кризисъ утратившаго свой заветный смыслъ искусства оказывается пережитымъ и новый смыслъ довольно ясно сознается самими художниками—это выразилось особенно характерно въ томъ неожиданномъ направленіи, какое приняло зодчество въ Роденъ и молодомъ Бегасѣ. Среди указанныхъ перипетій художественнаго творчества въ немъ произошелъ и происходитъ еще одинъ важный процессъ, послѣдствія и эволюціонный смыслъ котораго еще не поддаются опредѣленію. Процессъ этотъ—дифференціация и интеграція искусствъ—долженъ вызвать ихъ совершенно новую классификацію. При возникновеніи нашей науки передъ ней стояли уже вполне самостоятельныя искусства: читаемая поэзія, живопись на полотнѣ, а не фрески, связанныя съ строеніемъ, инструментальная музыка и пѣніе, даже въ оперѣ независимое отъ текста, чистое, не принимающее красокъ зодчество, архитектура, не заботящаяся вовсе объ убранствѣ, танцы, считающія для себя унизительною mimic, цѣликомъ отданную специальному и только колическому миму. При характеристикѣ художественнаго воспріятія со времени Лессингескаго «Лаокоона», ополчившагося на «ut pictura poesis» Горация, обращалось вниманіе на средства выраженія, соответствующія каждому искусству порознь. Еще недавно Гроосъ и Фолькельтъ отозвались отрицательно о раскрашиваніи статуй, хотя и античная, и средневѣковая (деревянная) скульптура не обходились безъ красокъ. Этому вторятъ какъ будто и все усиливающіяся требованія техники, дѣлающія специализацію художниковъ повидимому неизбежной. Однако, уже Новалису мерещилась хорошо знакомая артистической золотой порѣ византийскаго искусства и понятная только первобытному художнику прелесть сочетанія искусствъ. Во второй половинѣ XIX в. мы совершенно неожиданно видимъ вновь появленіе поэта-музыканта, въ лицѣ Вагнера, и присутствуемъ въ театрѣ при замѣнѣ условной бутафоріи истиннымъ художествомъ въ декорацияхъ и въ убранствѣ; работаая вмѣстѣ, В. Моррисъ и Бернардъ Джонсъ сочетаютъ, чего не было уже столько вѣковъ, декоративность и живопись. Моррисъ смотрѣть на живопись и скульптуру, какъ архитекторъ; живопись для него—не самостоятельный способъ воспроизведенія, а лишь особая отдѣлка, при чемъ, напр., на крашенныхъ стеклахъ и крикахъ, и рисунокъ должны зависѣть не только отъ матеріала и формы вмѣщающей рисунокъ, но и еще отъ практическаго назначения украшаемаго предмета (окна, двери) и самаго зданія. Вновь возникаетъ интересъ къ низшимъ прикладнымъ искусствамъ (lesser arts). Сочетанія музыки и поэзіи, краски и чистой формы, поэзии и живописи—все это

еще не измѣняетъ установленнаго осмысленія эстетической цѣлесообразности безъ цѣли; но затѣмъ искусство вновь становится украшеніемъ жилищъ и предметовъ употребленія. Моррисъ начинаетъ задумываться и объ эстетизмѣ носильнаго платья, и даже о возрожденіи повареннаго искусства, чтобы и его изъ ремесла превратить въ своего рода художественное творчество. Вызывая изъ забвенія Э. каждодневности, ежечасную праздничность, основанную на убранствѣ, Моррисъ мечталъ и о *праздничности самого труда*, свойственной отдаленнымъ и, казалось, на вѣки исчезнувшимъ временамъ. Когда-нибудь обладатель орудій производства долженъ вновь захотѣть вѣзаться за тотъ трудъ, къ которому онъ теперь принуждаетъ тѣхъ, кто не обладаетъ ничѣмъ кромѣ своихъ рукъ. Рядомъ съ нимъ въ томъ же восхищеніи долженъ начать работать, увлеченный эстетикой работы, и теперешній подневольный рабочій. Такъ сочетался у Морриса фурьеризмъ съ художественными исканіями. Спорнымъ остается вопросъ, возможно ли такое благотворное вторженіе художества въ давнюю распрю производства и обладанія?—Рядомъ съ *эдоновеніемъ*—психическимъ основаніемъ художества,—существуетъ инстинктивное *побужденіе къ творчеству* (Kunsttrieb, art-impulse). Сила его непреодолима. Путешественники замѣтили, что первобытный человѣкъ, совершенно неспособный къ работѣ по принужденію даже когда она составляетъ его благо, до изнеможения готовъ трудиться, когда это праздничный трудъ художества. Психологически это совершенно то же явленіе, какъ и усиленность современнаго художника, очень часто не имѣющая ничего общаго съ достиженіемъ какого-либо блага. Художникъ творитъ несомнѣнно прежде всего для себя; чѣмъ дальше моментъ выдѣленія поэта-художника-актера отъ народнаго пѣвца-артиста, тѣмъ болѣе *индивидуализируется* художникъ. Что его работа доставляетъ ему самому одно изъ высшихъ наслажденій, какое знаетъ человѣчество—это теперь установленная истина. Это наслажденіе—не простое удовольствіе напряженія здоровыхъ силъ; вѣдь напряженіе художника можетъ быть сопряжено съ болѣзненными явленіями, помимо простого переутомленія. Наслажденіе можетъ быть сопряжено и съ страданіемъ. На этомъ положеніи построена переоцѣнка жизненныхъ цѣнностей, покончившая съ гедонизмомъ и утилитаризмомъ. Если *основной цѣнностью* мы признаемъ, вмѣстѣ съ Гюйо и Ницше, этими союзниками-антиподами, самую *жизнь*, воздавая этимъ честь и Чернышевскому, мы, кажется, получимъ разгадку. Искусство есть высшее возбужденіе жизненной энергіи; эстетическое воспріятіе есть высшее возбужденіе духовныхъ силъ, при напряженномъ волненіи или напряженномъ спокойствіи. Психологія его не можетъ быть тождественной съ психологіей творчества. Не даетъ ли это намъ право формулировать сущность художественнаго творчества въ слѣдующихъ выраженіяхъ: *художественное творчество есть дѣятельность, вызываемая присущей теперь лишь*

немногимъ, но никогда болѣе распространенной, инстинктивной потребностью выразить вознившую при сильнѣйшемъ умственно-эмоциональномъ возбужденіи внутреннюю видимость, съ тѣмъ, чтобы она въ свою очередь произвела то же или схожее впечатлѣніе и на другихъ людей. При этомъ находящійся въ состояніи творчества человѣкъ такъ же, какъ и воспріимающій его созданіе, испытываетъ сильнѣйшее наслажденіе отъ этого возбужденія или, что то же, *расширеніе своихъ духовныхъ силъ и способностей*. Это наслажденіе и есть *искомая цѣлесообразность безъ цѣли*, примиряющая съ жизненной страдой и способствующая лучшему развитію жизни въ будущемъ.

Литература. Gayley и Scot, «A Guide to the Literature of Aesthetics» (1891); R. Zimmermann, «Geschichte der Aesth.» (B., 1858); Schasler, «Kritische Geschichte der Aesth.» (1872); W. Knight, «The Philosophy of the Beautiful» (Л., 1891); B. Bosanquet, «A History of Aesth.» (Л., 1892); E. v. Hartmann, «Die deutsche Aesth. seit Kant.» (Лпц.). Остальные сочиненія указаны сообразно отбѣламъ очерка. Переведенныя по-русски въ подлинникахъ не указаны. I. О первоб. иск. см. въ отд. X, Платонъ, «Сочин.» (перев. проф. Карпова, СПб., 1863); Аристотель, «Объ искусствѣ поэзіи» (пер. Аппельрода, М., 1893); E. Müller, «Gesch. der Theorie d. Kunst bei den Alten» (1834); A. Ruge, «Die Platonische Aesth.» (1832); Bernays, «Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas» (1857 и 1880); Berger, въ «A's Poetik uebers. v. Gomperz» (Лпц., 1897); A. Biese, «Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern» (Киль, 1882—84); Longinus (англ. перев., съ предислов. Ланга, Лонд., 1890). II. Abbé P. Vallet, «L'Idée du Beau dans la philosophie de St. Thomas d'Aquin» (П., 1883); Paten, «Renaissance, Studies in Art a. Poetry» (Л., 1877; см. также «I recentestii», серія изд. во Флоренціи, 1890). О Рѣскинѣ и Моррисѣ см. отд. X—Leon Battista Alberti, «De pictura», «De re edificatoria» и Leonardo da Vinci, «Trattato della Pittura», оба въ «Quellenschriften», изд. Edelburg (B., 1877, т. XI); Philip Sidney, «Defense of Poesy» (въ «Cassell's Libr.»); Ф. Д. Ватушковъ, «Гомеровскій поэпосъ» («Сборникъ въ честь И. Помяловскаго», СПб.); Wölflin, «Renaissance und Barock» (1888); Кранцъ, «Эстетика Декарта» (СПб., 1903, фр. изд., 1882). III. Н. v. Stein, «Die Entstehung der neueren Aesth.» (1886); Lotze, «Geschichte der Aesth. in Deutschland» (1868); Baumgarten, «Aesthetica» (Франкфуртъ на Одери, 1750—1758); Eberhard, «Theorie der sch. Wissenschaft» (1786); еро же, «Handbuch der Aesth.» (1803—1805); Sulzer, «Theorie der sch. Künste» (1771); Mendelssohn, «Sämmtl. Werke» (I); H. Home, «Elements of criticism» (1762); E. Burke, «Essay on the sublime a. beautiful» (1756, нов. изд., Л., 1889); Hume, «Of the standard of taste» («Essays», 1757); Shaftesbury, «Characteristics» (5 изд., 1732); Н. Кантъ, «Критика Чистаго Разума» (перев. Н. Соколова, СПб., 1898); Шиллеръ, «Соч.», изд. подъ ред. С. Венгеровъ; тамъ же предисловіе Э. Рад-

- лова (СПб., 1901); Cohen, «Kant's Begründung der Aesth.» (Марбург, 1889); Basch, «L'esthétique de Kant» (П., 1899); еро же, «L'esthétique de Schiller» (П., 1901); Zimmermann, «Versuch einer Schillerschen Aesth.» (1889); Bode, «Göthe's Aesth.» (1900); сюда относится последователь Шиллера W. v. Humboldt, «Aesth. Versuche» («Sämmtl. W.», IV). IV. Herbart, «Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie» (1813 и слд.); Oersted, «Naturlehre des Schönen» (пер. съ датскаго, Гамбург, 1852); Zeising, «Neue Proportionslehre des menschl. Körpers» (1852); еро же, «Aesthetische Forschungen» (1855); Zimmermann, «Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft» (1865); Köstlin, «Aesthetik» (1869); Siebeck, «Das Wesen der ästh. Anschauung» (1875); Lazarus, «Das Leben der Seele» (3 изд., 1883); Lotze, «Microcosmus» (1876); Fechner, «Vorschule der Aesthet.» (1876); Helmholz, «Die Lehre von der Tonempfindungen» (1863); Вундт, «Психология»; Stumpf, «Tonpsychologie» (2 т., 1890); Герберт Спенсер, «Основания психологии и особенно «Научные, политические и философские опыты» (СПб., 1866); James Sully, «Sensations, a. Intuition» (1874; см. также его статью «Aesthetics» въ «Encycl. Brit.»); Grant Allen, «Physiological Aesth.» (1877); еро же, «The Colour sense» (1879); Henry R. Marschal, «Pain, Pleasure a. Aesth.» (1894); еро же, «Aesth. Principles» (1895); сюда же относится целый ряд самостоятельных русских исследований: Ю. Ф. В., «Золотое дѣленіе» (М., 1876); Оболенскій, «Физиологическое объясненіе некоторыхъ элементовъ красоты» (СПб., 1878); Вилемовичъ, «Нѣско-физиологическія основанія эстетики» (СПб., 1879); А. Смирновъ, «Эстетика, какъ наука о прекрасномъ въ природѣ и искусствѣ» (Казань, 1894—1900); Саккетти, «Изъ области эстетики и музыки» (СПб., 1896); еро же, «Задачи эстетики» («Вѣстникъ Европы», 1894, февраль); Сыркинъ, «Пластическія искусства» (СПб., 1900). V и VI. Тэйт, «Чтенія объ искусствѣ» (пер. Н. Чудинова, 4-е изд., СПб., 1896); Zola, «Le roman expérimental» (1822) и о его худ. теоріи Е. Анничковъ, «Э. Зола» («Миръ Божій», 1903); Flaubert, «Correspondence»; Чернышевскій, «Эстетическія отношенія искусства къ дѣйствительности» (СПб., 1856, «Эстетика и поэзія», 1895); Гюйо, «Задачи современной Э. и искусство съ социологической точки зрѣнія» (изъ «Знанія», 1900—1901); Гроосъ, «Введеніе въ Э.» (Кіевъ-Харьковъ, 1899); еро же, «Der aesth. Genuss» (Гиссенъ, 1902); Lipps, «Aesth. Einfühlung» («Ztschr. f. Psych u. Phys. d. Sinnesorg.», XXII). VII. Фолькельтъ, «Э. трагизма» (1897; пер. съ нѣм. въ «Педагогическомъ Сборн.», 1899); Бергсоу, «Смѣхъ въ жизни и на сценѣ» (пер. съ французскаго, СПб., 1900); Е. Анничковъ, «Э. трагизма» («Научное Обозрѣніе», 1902, декабрь); Jean-Paul Richter, «Vorschule der Aesth.» (1803); Hecker, «Die Phys. und Psych. des Lachens und Komischen» (Б., 1873); Bahnsen, «Das Tragische als Weltgesetz und das Komische als aesth. Gestalt des Metaphysischen» (Лайенбургъ, 1877); Lazarus, «Das Leben der Seele» (см. отд. IV); Michaels, «Le monde du comique et du rire» (1886); Duboc, «Die Tragik vom Standp. des Optimismus» (1886); K. Fischer, «Ueber den Witz» (1888); Müller, «Das Wesen des Humors» (1896); Backhaus, «Das Wesen des Humors» (1894); Heinzel, «Beschreib. des geistl. Schauspiels im d. Mittelalter»; Lipps, «Der Streit über die Tragödie u. Komik und Humor» («Beiträge z. Aesth.», Гамбургъ, 1896—1898); Ziegler, «Zur Metaphysik des Tragischen» (1902); Шереръ см. отд. X; Robert Vischer, «Ueber das optische Formgefühl» (1873). VIII. Schelling, «Werke» (III, V и VII томы); Шопенгауеръ, «Миръ какъ воля и представленіе» (пер. Айхенвальда, М., 1900—01); Гегель, «Курсъ Э. или науки изящнаго» (изд. 2, 1869, пер. съ нѣм.); объ отн. идеал. Э. и романтизма см. Гаймъ, «Романтическая школа»; Solger, «Erwin, vier Gespräche über das Schöne» (Б., 1815); еро же, «Vorlesungen über Aesth.» (Лпц., 1829); Krause, «Abriss der Aesth.» (1837); еро же, «Vorlesungen über Aesth.» (1882); Weisse, «System der Aesth. als Wissenschaft von der Idee des Schönen» (1830 и 1872); Lotze, см. отд. IV; Tarnhoff, «Aesth.» (Берл., 1827); Schleiermacher, «Vorlesungen über Aesth.» (1842); Th. Vischer, «Aesth. oder Wissenschaft des Schönen» (1846—1851); еро же, «Aesth.» (1882); Rosenkranz, «Aesth. des Hässlichen» (1853); Каррьеръ, «Искусство въ связи съ культурно-историческимъ развитіемъ» (1-ое нѣм. изд., 1859, 4-ое, 1885; рус. пер., Москва, 1890—1895); V. Cousin, «Le beau, le vrai et le bien» (1820 и слд.); Фолькельтъ, «Современные вопросы Э.» (СПб., 1899; остальные соч. того же автора см. русское пред.; о гегельянскій критикъ, преимущественно Шекспировскій, см. у Н. Сторожени, «Статьи и изслѣд.» (М., 1902). IX. Jouffroy, «Cours d'Esth.» (1875); Véron, «L'esth.» (1878); Sully Prudhomme, «De l'expression dans les beaux arts» (1889); Гюйо и Гроосъ см. отд. V и VI; Липпсъ, см. отд. VII и еро же, «Raumästhet. und geometrisch-optische Täuschungen» (1897, «Schriften der Ges. f. ps. Forsch.», II); H. Bergson, «Essai sur les données immédiates de la conscience» (1889); Souriau, «La suggestion dans l'art» (1893); Рибо, «Психология чувствъ»; Ницше, «Происхожденіе трагедіи» (2-е изд., 1903); «Веселая наука» (рус. пер., Москва, 1901); Ziesing, «Die Aesth. k. Nietzsches» (1902); Левъ Толстой, «Что такое искусство» (Москва, 1899; см. рец. О. Батушкоза въ «Вопросахъ Философіи и Психологіи» и Н. Михайловскаго въ «Русскомъ Богатствѣ», X); Hartmann, «Aesth. Werke» (IV т.); Alt, «System der Künste» (1889); Scherer, «Poetik» (Б., 1888); Grosse, «Die Anfänge der Kunst» (1894); Groos, «Die Spiele der Tiere» и «Die Spiele des Menschen» (1899); Бюхеръ, «Работа и Ритмъ» (рус. пер. съ 1-го изд., СПб., 1899; 2-ое нѣм. знач. расш. изд., 1899); Е. Анничковъ, «Весенняя обрядовая пѣсня на Западѣ и у славянъ» (СПб., 1903, изд. акд. наукъ, 1 ч.; II ч. печатается тамъ же); Stolpe, «Uttecklingsforeteelser i naturfolkens ornamentik» (1890—1891); еро же, «Ueber die Tätowirung» («Abh. des Museum zu Dresden»,

1899); Read, «On the origine and sacred character of certain Ornaments of the S. E. Pacific» («Journal of the Antrop. Inst.», XXI); Y. Hirn, «The origins of art» (Л., 1900); Рёскинг, «Лекции об искусстве» (1870); пер. П. Кагана, М., 1900), его же, «Современные художники» (М., 1901); о нем см. Milsand, «R.» (П., 1869); Сизеранъ, «Англ. эст.» (рус. пер., СПб.) и особенно «R.'s art teaching» (1892); В. Моррисъ, «Лекции об искусстве» (пер. съ пред. Е. Дегена, СПб., 1903, «Знаице»); Е. Дегенъ, «Всенародное искусство» («Миръ Божий», 1904). *Е. Алликовъ.*

Эстляндская губернія (Эстляндія)—самая сѣверная изъ трехъ губерній Прибалтійскаго края, тянется полосой съ В къ З вдоль южн. берега Финскаго зал. и заканчивается архипелагомъ о-вовъ. Крайнія точки Э. губ.: на З—м. Дагерортъ (Каланинна) на о-въ Даго (20°2' в. д.), на В—р. Нарова (близъ гор. Нарвы, 28°12' в. д.), на С—скалистый м. Стенскеръ на берегу Финскаго зал. (59°49 с. ш.), на Ю—о-въ Керксаръ у Перновскаго зал. (58°19' с. ш.). На З материковая часть Э. губ. граничитъ Балтійскимъ моремъ (297 вер.), на С—Финскимъ зал. (469), на В—р. Наровою, которую отдѣляетъ отъ С.-Петербургской губ. (75), на Ю—оз. Чудскимъ или Пейпусомъ и Лифляндской губ. (371 в.); болѣе $\frac{2}{3}$ пограничной линіи приходится на долю водныхъ (не считая о-вовъ) и ок. $\frac{1}{3}$ сухопутныхъ границъ. Морской берегъ въ предѣлахъ Э. губ. изрѣзанъ рядомъ заливовъ и бухтъ и богатъ полуостровами, на З и СЗ—окруженъ о-вами. Изъ заливовъ и бухтъ болѣе значительные: въ Балтійскомъ морѣ—Вердерская бухта, Матуальвикъ, Гапсальскій зал. (съ гор. Гапсальемъ); въ Финскомъ зал.—бухта Рогервикъ (съ г. Валтійскимъ Портомъ) глубока, помѣстительна и рѣдко замерзаетъ; Ревельская (гор. Ревель)—обширна, хорошо защищена, часто остается всю зиму свободною ото льда; Палпенвикъ (съ гав. Гарра), Монкевикъ (съ прист. Ерро), Каспервикъ, зал. Кунда (гав. Портъ-Кунда) и Нарвскій, послѣдній только западн. своей частью (до устья Наровы) принадлежитъ Э. губ. О-вовъ вдоль материковой части губ. около 80, изъ нихъ Даго (Дагденъ) въ 843,7 кв. в. (отдѣляется отъ о-ва Эзела, Лифляндской губ., пролив. Зееландундомъ, до 6 в. шир.), Вормсъ—82,4 (отъ о-ва Даго отдѣленъ пролив. Харризундомъ, до 11 в. шир.), Кассаръ—20,7, Бол. Роге—12,4, Мал. Роге—12,2, Норгенъ—11,0 кв. в., затѣмъ 5 о-вовъ площадью болѣе 2 кв. в. каждый, 5—не менѣе 1 кв. в., остальные же—менѣе 1 кв. в. каждый. Площадь Э. губ. заключается въ себѣ 17791,7 кв. в. (20246,7 кв. км.) или 1853183 дес.; изъ нихъ 16290,5 кв. в. составляютъ материковую часть, 1032,7—о-ва и 468,5 кв. в. подъ водами причисленной къ губ. части оз. Чудскаго. Уздовъ 4: Гарріенскій или Ревельскій (5043,3 кв. в., въ томъ числѣ подъ о-вами 53,4), Вирландскій или Везенбергскій (5629 кв. в.), Гервенскій или Вейсенштейнскій (2522,9 кв. в.) и Викскій или Гапсальскій (4128 кв. в., изъ нихъ 979,3 подъ о-вами). Поверхность материковой части Э. губ. представляетъ собою по-

скую возвышенность, сливающуюся на Ю съ возвышенностями сосѣдней Лифляндской губ. и параллельными уступами спускающуюся на З и С къ морю, образуя вдоль берега такъ наз. «глинтъ», а къ Ю—къ оз. Чудскому и р. Наровѣ. Водораздѣлъ бассейновъ Финскаго зал. съ одной, Чудскаго оз. и Рижскаго зал.—съ другой стороны, проходить по срединѣ губ.; узелъ его находится на Пантiferской террасѣ въ приходахъ Клейвъ-Маріенъ и Симонисъ (400 фт., отдѣльные же холмы—гора Лукаваго или Эббафермагги—достигаютъ 479 фт.); отсюда на З отходитъ вѣтвь, образующая еще двѣ террасы—въ С.-Иоганнискомъ (240—300 фт.) и въ Раппельскомъ и Герденскомъ приходахъ (240—250 фт.). Къ В Пантiferская терраса понижается и переходитъ въ низменность; на ЮВ она соединяется съ Лифляндскими возвышенностями, а на ЮЗ, въ южн. части Гапсальскаго у. уступами спускается къ морю. Сѣв.-зап. и средня части Гапсальскаго у. низменны и болотисты. Внутренняя часть Э. губ., благодаря углубленіямъ, образованнымъ руслами рѣкъ, болѣею частью болотиста и покрыта лѣсами; углубленія эти окаймлены холмами, достигающими мѣстами 350 фт. (Пюхтица у мѣст. Иллукъ и у с. Руйля). Самые высокія точки Э. губ. находятся на Ю, близъ лифляндской границы—около сел. Саль въ С.-Симонискомъ приходѣ—гора Эммомагги (Мать-гора)—544 фт. и въ томъ же приходѣ овчарня Келлаферъ—514 фт. надъ ур. м. Острова Э. губ. болѣею частью низменны и плоски; исключеніе составляютъ западн. часть острова Даго (до 200 фт. выс.), Вормсъ и нѣкоторые мелкіе о-ва, отчасти покрытые скалистыми холмами. Геологическое строеніе. Основаніе Э. губ. состоитъ сплошь изъ горизонтальныхъ известковыхъ плитъ. Этоть известнякъ вмѣстѣ съ другими каменными слоями, находящимися подъ нимъ (рыхлый зеленоватый глиняный песчаникъ, смолистый глиняный сланецъ, унгутскій песчаникъ, синяя глина), принадлежать къ силурійской формаціи. Скалистое основаніе неравномерно прикрыто слоемъ гранта, глины и песка, принадлежащимъ къ дилувіуму или къ ледяному періоду. Мѣстами горизонтальная поверхность плитъ выступаетъ наружу, мѣстами же грантовые и щебенковыя массы, покрывая ихъ, образуютъ насыпи и дамбы отъ 30 до 70 фт. высотой. Эти дамбы тянутся по материковой части губ., образуя между собою болотистыя низины, среди которыхъ часто возвышаются щебенковыя холмы (Saar, т. е. островъ). На С губ., вдоль морского берега, тянутся дюны, состоящія изъ грубаго, желтоватаго, рѣдко бѣлаго песка; подобныя же дюны встрѣчаются и въ среднихъ частяхъ губ. Валуны, состоящіе изъ финляндскаго гранита, неравномерно раскаты по всей территоріи. Въ низменностяхъ, около береговъ рѣкъ, слоится синеватая глина (3—6 фт. толщиной); она рѣдко встрѣчается въ чистомъ видѣ и болѣею частью смѣшана съ грантомъ. Морскіе берега Э. подъ влияніемъ волъ постепенно разрушаются; въ связи съ этимъ разрушеніемъ находится образованіе морского ила (цѣлебныя гризи у гор. Гапсала). Изъ полеза-