ВЮСТНИКЪ
ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ
издаваемый
при Императорской Академии Художествъ
подъ редакцией
А. И. СОМОВА

ТОМЪ СЕДЬМОЙ
1889

САНКТПЕТЕРБУРГЪ
Типографія М. М. Стасюлевича, В. О., 2 лин. 7.
1889
Printed in Russia.
ОГЛАВЛЕНИЕ.

ТЕКСТ:

П. Д. Боборыкина, Источники прекрасного ................................................. 1, 130
М. П. Соловьева, Живопись в XIX столетии, I—VI ........................................... 29
Г. Диркс, Жизнь и произведения Гудона ......................................................... 93, 242
П. Я. Агеева, Старинны руководства по технике живописи. III. Трактат Ченино-Ченини ................................................................. 159
А. М. Миранова, Закон исторического прогресса в искусстве ......................... 197
А. А. Павловского, Мозаичная роспись Палатинской капеллы в Палермо .................. 229
В. В. Петрушецкого, Цветовые ощущения древних и нынешних народов .......... 297
В. А. Васильева, Письма к И. И. Крамскому ..................................................... 331, 445, 540
В. В. Стасова, Падоло Веронезе на допрос у Инквизиции .............................. 381
М. П. Соловьева, Алексей Владимирович Вышеславцев, 1831—1888 ................. 391
В. В. Стасова, Новые свидетельства о «Письме Смерти» Гольбейна в России ........ 476
В. К... —, Прогулка по Каирским мечетям ...................................................... 492
В. В. Петрушецкого, Съёмки, как вспомогательное средство живописи ............ 519
Объяснение рисунков, приложенных к журналу, 88, 194, 290, 392, 486, 590  

ИЛЛЮСТРАЦИИ:

На особых листах:

«Голландский вид», гравюра Г. Струка съ картины С. Рейсдая .......................... 1
«Продавец душепасительных книжек», снимок съ картины И. И.  
Творожникова. Фототипия ................................................................. 17
Источники прекрасного.

Статья П. Бобрыкина.

В последние годы не происходит уже больше таких горячих схваток между сторонниками враждебных воззрений на область искусства, как Льть двадцать, двадцать-пять тому назад. Странных выходок почти не слышно, не появляется решительных статей с безповторными приговорами. Хотя от времени до времени мы все еще встречаем в журнальной критике выражения: «искусство для искусства», «эстетика», употребляемая с оттенком иронии, однако прежних суровых и до фанатизма односторонних взглядов на поэзию, на творчество, на область прекрасного, почти уже не бывает в печати.

Из этого, впрочем, не следует, чтобы дело можно было сдать в архив. Напротив, теперь вопрос только расширился, потому что во всех направлениях разрослось самое участие публики, писателей и артистов в всяких специальностях в
той сферы человеческой деятельности, которая имеет художественную окраску. Число сторонников расширения предметов изящной литературы, или других видов искусства, стало нисколько не меньше. Если нёть прежних грубых утилитаристов, то никак не менее теоретиков и практических оценщиков, которые стоят за то, чтобы искусство было проникнуто, все больше и больше, идеями, чувствами, побуждениями, дорогими современному человечеству. Складывается тип критиков, не объявляющих себя сторонниками тенденциозности в узком смысле, но допускающих тенденцию, как один из законных мотивов творческой деятельности. И этот тип складывается не только у нас, но и на Западе, в тех литературах, где до сих пор вопросы эстетики разрабатываются неравненно глубже, где философское мышление не перестает доставлять новые доды в ту или другую сторону.

У нас на теорию «искусства для искусства» как бы махнули рукой. Если на нее не нападают с такою нетерпимостью, с такими глумлениями, как еще дплала это не столь давно, то не появляется и новых убежденных сторонников строгих эстетических воззрений, — сторонников, вооруженных всём тёмным, что в последнее время мыслили, занимавшиеся областью прекрасного, вырабатывали свои излюбленные. Между тем, на Западе, особенно в Англии, психологи «эволюционной школы», оставаясь вёрными своим основным положениям, приездах, методах, пришли к выводам, подкрепляющим эстетическое Credo сторонников так называемого чистого искусства. Имена этих излюбленных у нас известны, и о нёкоторых из их трудов появлялись замечки, даже довольно подробные изложения отдельных статей и монографий. Три имени в особенности выделяются из ряда этих английских психологов-эстетиков: Герберт Спенсер, Грант-Олленд и Джемс Сэлли. И тот, и другой, и третий ставили вопрос об источниках прекрасного, об его отличии от категорий добра и пользы, и всё трое дошли до таких выводов, которые как нельзя больше подкрепляют и воззрений чистых эстетиков сороковых годов, и более старые взгляды Канта и Шиллера.

Но этот научный поход, откровенно говоря, не разрешает вопроса. Можно быть вёрным принципу полной самостоятельности искусства и все-таки желать не сентиментального примирения двух крайних взглядов, а расширения области прекрасного. Во всяком случае, следует разсмотреть, в каком положении находится этот
процесс между строгими и менее строгими эстетиками, можно ли безусловно соглашаться даже и с такими авторитетами, как Герберт Спенсер; не позволительно ли, не сжигая вовсе своих кораблей, признать и за сторонниками меньше исключительных принципов значительную долю правды? На эту тему охотно думал я в последние три-четыре года, и часть выводов, касающихся больше самой природы художественного творчества, изложил в твых «Этюдах», которые появились в 1885 году, в «Вестнике Европы».

То, что я сообщу здесь, будет находиться в непосредственной связи с этими этюдами, но область разбираемых вопросов — уже не творчество в тесном смысле слова, а самое чувство прекрасного, его источники и проявления. Быть может, взаимная односторонность черезчур узких эстетиков и суровых тенденциозников складывается гораздо скорее, если от общих формул, от нареканий, отъ голословных нападков, перейдя к более спокойному анализу самых существенных пунктов эстетической доктрины. Нельзя отрицать того, что во вторую половину девятнадцатого века лучевая жизнь развитого человечества необыкновенно осложнилась, что все крупные мотивы чувства, поступков, стремлений, с развитием культуры, облекаются все более и более в эстетическую форму и служат материалами и поводами к таким ощущениям, которые стоят очень близко к эстетическим, хотя источники их и не признаются строгими теоретиками. Дело состоит в том, чтобы поддерживать, во что бы то ни стало, какую-нибудь доктрину, а в том, чтобы расширить область прекрасного. Тут важно вопрос чувства, эмоций, а не вопрос цели. Если бы даже известное творческое произведение, или дидактика талантливого исполнителя, виртуоза, мастера, результатами своего воздейстстия имели и факт практической жизни, то это, в сущности, не отнимало бы цени у ощущений прекрасного, чрез которые проходили читатели, зрители, слушатели. Другой вопрос: истинно-художественное творчество согласим ли с раздоочными задачами? Мы его старались разобрать в «Этюдах по психологи творчества». Замысел должен быть творческий, художественный, свободный от каких бы то ни было практических забот польбы и даже нравственного поучения; но во всех твых, кто испытывает ощущения прекрасного, источниками его могут быть далеко не тех лишь категорий, которые выставляются английскими психологами-еволюционистами.

В одном из этих этюдов, вошедших в парижскую «Biblio-
thèque de philosophie contemporaine», в книге М. Гюйо, занимав-шегося довольно много этими вопросами, мы нашли какъ-разъ ту почву обсъдования, какая намъ кажется болыпе широкою и пригодною въ интересахъ нашей эстетической критики 1).

I.

Въ древности и въ эпоху Возрожденія—говорить обличители нашей эпохи,—аристъ смотрѣть на свое дѣло, какъ на выполненіе высокаго подвига. Тогда искусство сливалось съ религіознымъ настроениемъ и съ духовно-нравственными идеями эпохи въ одно цѣлое; между тѣмъ, въ наше время, въ особенности во вторую половину текущаго вѣка, оно становится все больше и больше забавой. Наука захватываетъ собою всѣ области жизни, и съ полнымъ правомъ; но она же, своими выводами, отнимаетъ первенство у остальныхъ сферъ душевной жизни—у религій, у морали и, на-конецъ, у художественнаго творчества. Научно-философское миро-пониманіе должно бы придавать искусству полную серьезность, но этого въ дѣйствительности не выходить. Сами артисты, по всѣмъ отраслямъ искусства, превращаютъ его въ утонченное мастерство, употребляютъ свой талантъ и виртуозность на изобрѣтеніе средствъ дѣйствовать новыми эффектами; внутренняя же сила замысла убываетъ. И всѣ такие художники—виртуозы, стремящиеся только забавлять публику, полагающіе высшее свое достоинство въ отдѣлѣ ничтожныхъ замысловъ, находятся какъ-бы въ прямомъ соотвѣстствии съ выводами тѣхъ научныхъ эстетиковъ, которые доказываютъ, что искусство развивалось изъ инстинкта перваго живыхъ животныхъ и у человека. И если вы бросите взглядъ на огромное развитіе артистической производительности въ большихъ центрахъ европейской культуры, то это толкованіе можетъ показаться вамъ вѣрнымъ. Въ самомъ дѣлѣ, громадныя выставки картинъ и скульптурныхъ произведеній, концерты, театры, архитектурные работы—все это несется на рынокъ почти съ исключительною цѣлью забавлять досужее человѣчество особаго рода игрушками. Между тѣмъ, болыпе вдумчивый взглядъ на сферу изящнаго долженъ бы убѣждать въ противномъ—въ томъ, что искусство, по самому принципу своему, не можетъ стоять отдельно отъ жизни, что оно должно быть проникнуто тою же самой серьезностью, т.—е. искренностью

ИСТОЧНИКИ ПРЕКРАСНОГО.

главных жизненных процессов, что его продукты, как я уже
сталося показать в своих «Этюдах», представляют собой цвь-
лые оригиами, что они являются произведениями мозгового про-
цесса, концентрирующего в себё всё высшие потребности человеческой натуры.

Архитектура, забавники могут сейчас же воспользоваться теорией
авторитетного английского мыслителя, основавшего ее на признании
инстинкта игры принципом прекрасного.

Герберт Спенсер говорит следующее: «Я встрётил у одного немецкого писателя замечание, что эстетических чувств вытекают из побуждений к игре. Имени этого автора я не помню, но его доводы остались у меня в памяти, если они и не представляют собой полной истины, то в нем есть нечто, близкое к ней». Последователь Герberta Спенсера, Гиен-Олень, в своей
«Физиологической эстетике», вывел из этого основного положения цвьную теорию искусства. Он развил его и стал объяснять посредством естественного подбора, в котором чувство красоты играет такую роль, развитие наших эстетических чувств, в особенноности чувства красоты. Третий изслёдователь, Джемс Сёли, в своем «Объ объяснении и интуиции», примениял также закон эволюции к искусствам. Все эти мыслители с научной подготовкой не затрудняются рѣзко отделять принцип красоты и ся восприятия от всего, что представляет собой принцип добра, пользы, нравственного совершенства. В этом они, как я уже отчасти заметил, не идут дальше эстетиков конца прошлого столетия, Канта и Шиллера, с той только разницей, что английские изслёдователи связали свою теорию с общимъ учениемъ объ эволюции. Этотъ чистый эстетизмъ повелъ къ взгляду на искусство, какъ на забаву, и другихъ мыслителей въ Германии и во Франции, въ томъ числѣ Шопенгауэра. И между французскими мыслителями, солидарными съ выводами английской школы, а также въ такъ называемой «критической школѣ», представителемъ которой считается во Франции Ренувё, художественное творчество признается несовмѣстимымъ съ категориями истины и пользы, а эстетическая эмоция свободной отъ всего, что отызывается этими категориями.

Немало найдется русскихъ читателей, которыхъ возмутить такая, хотя и научная, односторонность. Но мы имъ въ дѣло не съ дилетантами, а съ серьезными мыслителями. Они не могутъ же грубо ошибаться. Ихъ методъ заключается въ томъ,
чтобы проследить, восходя от тёплой теперешней цивилизации к другим эпохам развития человечества, нарождение тёмной или пыльных коллективных свойств души. На этом держится вся теория эволюции. Старая метафизическая эстетика граничила именно тёмной, что брала готового человека восемнадцатого или девятнадцатого века и его свойства, привычки, идеи, вкусы, возводила их в отвлеченности, в сущности, между тёмным как опытные психологи-эволюционисты не мирятся с такими поверхностными обобщениями, а показывают нам, насколько умёют и могут, первоисточники каждого свойства культурной души. Так — и в вопросе происхождения чувства прекрасного, того особого удовольствия, какое испытываем мы от всего, что считаем красивым, изящным, возбужденным. Английская школа указала, если не впервые, то отчетливо прежде, с приёмами научного анализа, какое значение имели игры в развитии живых существ. Доводы Герберта Спенсера извёстны русским читателям, и я не стану распространяться о них. Его объяснение основывается на признании того принципа, что всякое накопление нервной силы нужно в какой-нибудь отдельности, в расходовании этой силы. Употребляя излишек нашеи силы, мы испытываем известное род удовольствия. Это удовольствие не связано нисколько с чувством достижения цели, или каким-нибудь хищническим инстинктом; оно является помимо нашей воли, помимо работы нашей головы. Вот почему еще Кант, до Герберта Спенсера, утверждал, в полном соответствии с английским психологом, что чувство красоты более безыскусно, чем даже чувство добра или справедливости. Мы знаем, что Спенсер, как и Дарвин, и как вся эволюционная школа, объясняет происхождение нравственных чувств личным интересом, разнообразными потребностями материального свойства; эстетические же чувства сводятся, как и первоисточнику, к инстинкту игр, так что прекрасное, если остановиться на этом взгляде, в одно и то же время и ниже, и выше добра: выше — потому, что безкорыстнее, а ниже — потому, что безполезно.

Однако нельзя ли дополнить, хотя бы отчасти, эту теорию? Французский автор (книга которого слушит нам как бы программой настоящего этюда) пытается это сделать. Он говорит, что, если искусство и не помогает жизни прямо и непосредственно, то оно все-таки способствует более полному ей развитию. На него можно посмотреть, как на извёстного рода гимнастику нервной системы, на гимнастику ума, интеллигенции. Если бы мы не упраж-
ИСТОЧНИКИ ПРЕКРАСНОГО.

ныли всѣх наших органовъ на разный ладъ, въ насъ непремѣнно образовалась бы нервная плеотора, болѣзненный избытокъ силъ который кончился бы атрофией. Цивилизация увеличилавъ насъ способности всякаго рода и, рядомъ съ этимъ, всякаго рода потребности: необходимо возмѣстить, во время различныхъ игръ, доставляемыхъ искусствомъ, то неравенство труда, на которое оно обрекаетъ наши органы. Поэтому (выводить и французскій авторцъ) искусство играеть необходимую роль въ человѣческой эволюціи. Прекратись оно—можетъ быть, съ нимъ прекратилась бы вся жизнь: оно указываетъ на поступательное движенье, или на регресс, почему и можно надѣваться, что, въ будущемъ, искусство станетъ играть въ существованіи человѣка все большую и большую роль. Нашъ организмъ, усовершенствовавшись, можетъ уподобиться машинамъ, накопляющимъ силу, такъ что запасъ ея всегда будетъ значительень; а мы видимъ и по толкованіямъ эволюціонистовъ, что искусству предоставляется употреблять этотъ избытокъ, остающійся отъ прямыхъ потребностей пользы, и нѣть ничего фантастическаго въ томъ предположеніи, что когда-нибудь искусство дѣлается положительною необходиностию для всѣхъ, ради насущнаго хлѣба.

Этимъ не ограничиваются возраженія французскаго эстетика противъ теоріи английскихъ эволюціонистовъ. Вопрѣвыхъ, не всякая игра есть искусство, а если это такъ, то какимъ образомъ отличить одно отъ другаго? Грецтъ—Олленъ считаетъ игру «безкорыстнымъ упражненіемъ действительныхъ отправленій» (бѣгъ, охота, ит.д.), а искусство такимъ же безкорыстнымъ упражненіемъ отправленій воспринимающихъ» (созерцаніе картины, слушаніе музыки). Такое различіе не вполнѣ состоятельнов. Нельзя отнмать у движения, у самаго дѣйствія, всѣхъ эстетическихъ характеръ; нельзя утверждать, что тотъ, кто дѣйствуетъ, т.е. творить, тотъ не испытываетъ эстетическаго наслажденія, а испытываетъ его только тотъ, кто слушаетъ, воспринимаетъ, т.е. играетъ пассивную роль. Это противорѣчитъ ежедневной практикѣ творческаго искусства. Такъ называемое «вдохновеніе» поэтовъ, музыкантовъ, живописцевъ, какихъ—угодно творцовъ, состоитъ именно въ ощущеніи высшаго удовольствія, въ особомъ родѣ духовнаго сладострастія; безъ него итъ ни творчества, ни таланта. Между тѣмъ, это состояніе—несомнѣнно дѣятельное, даже и въ первой своей половинѣ, когда художнику приходить замыселъ; оно производить въ его органы замыслы итъвсѣтаго рода дѣятельное сотрясеніе, которое ведетъ непосредственно къ потребности обнаружить его, ко второй половинѣ творческаго процесса, т.е. къ
мастерству, къ выполненію художественной идеи. Но даже слушатели и зрители не ограничиваются упражненіемъ своихъ воспринимающихъ функций; они участвуютъ, хотя и болѣе пассивно, въ эстетическомъ дѣйствіи. Хорошо слушать, хорошо читать и глядѣть—это значитъ, посвѣдому, дополнить творческій процессъ, и чѣмъ зритель или слушатель менѣе пассивенъ, тѣмъ онъ болѣе наслаждается. Стало быть, въ каждомъ искусствѣ заключены тѣ же дѣятельныя элементы, какъ и въ играхъ, не говоря уже о томъ, что одна изъ формъ искусствъ, выработанныхъ человѣкомъ, драма, находится въ тѣсной связи съ элементами дѣйствія, и въ самыхъ артистахъ, и въ зрителяхъ. Да и во всякой игрѣ, ощущения, связанныя съ ловкостью, съ силой, когда та и другая проявляются свободно, грациозно,—несомнѣнно эстетическаго характера.

Французский авторъ идетъ дальше, и спрашиваетъ: дѣйствительно ли эстетика начинается только играми? Не могутъ ли и дѣйствія полезныхъ свойства казаться намъ также красивыми? Английскіе эволюціонисты, разумѣется, отвѣчаютъ на это полнѣйшимъ отрицаніемъ, Грэнтъ—Оллень еще категоричнѣе, чѣмъ Гербертъ Спенсеръ. Они прямо говорятъ: «все, что не представляетъ собой игры нашихъ органовъ или нашего воображенія, все что не искусство для искусства, то лишено красоты». Поэтому, определеніе Спенсера и Грэнтъ—Оллена слѣдуетъ формулировать такъ: прекрасный предметъ не долженъ имѣть никакой цѣлі, или же долженъ имѣть цѣль воображаемую, подложную, минимую, притворную. Но—возражаетъ французскій эстетикъ—во вѣнѣнныхъ предметахъ полезного характера, возьмемъ ли мы мость, відукъ, или корабль, ихъ полезность заключается въ себѣ извѣстную долю красоты, разрѣшающуюся удовлетвореніемъ или ума, или чувствительности, въ виду цѣли этого предмета, приятной для внутренняго чувства человѣка. Стало быть, обаяніе полезности заключается въ томъ, что она искусна и пріятна. Разумѣется, красота утилитарныхъ зданій и другихъ предметовъ—не высшаго порядка, и даже нашъ французскій эстетикъ не раздѣляетъ взглядовъ нѣкоторыхъ ультра-реалистовъ, въ родѣ напр., извѣстнаго теперь романиста Юисмана, автора романа «A rebours», очень часто распространяющагося объ эстетическомъ чувствѣ, которое можетъ возбуддать парижскій «Большой рынокъ», выстроенный изъ желѣза и стекла, и другія зданія въ подобномъ родѣ. Нельзя однако отрицать того, что происхожденіе многихъ формъ искусства было прямо утилитарное; такова архитектура, и английскіе эволюціонисты, въ особенности Грэнтъ—Оллень, слишкомъ забываютъ
это, хотя в последнее время тот же Грант-Оллень признает, в своих этюдах по эстетике, что чувство прекрасного проявлялось в трех последовательных стадиях: сначала любовью к нарядах, потом украшением оружия и домашней утвари, и, наконец, постройкою и украшением хижин и домов. При нашем нынешнем развитии, всякое здание, как бы оно ни было прекрасно, должно отвечать еще потребностям комфорта, удобства, т.-е. идеи своей целесообразности. Раз оно этому не отвечает, мы не можем им восхищаться, как оно ни было бы красиво в известных частях. Эта потребность целесообразности, пользы, сделалась постоянной и вызывает такое же постоянное внимание. Позволительно, стало быть, разобрать: может ли и самое это желание быть источником эстетических волнений? Чего бы мы ни желали, красоты или пользы, даже физического обладания, несомненно, что это желание, само по себе складывающееся в известном роде любови, стремления, страсть, возбуждает в нас приятный разлив нервного чувства, и такой разлив непременно будет эстетическим, если только не перейдет в слишком сильный, болезненно-страстный порыв. Против этого радикально выступает Герберт Спенсер, утверждая, что потребность и происходящее от того желание не могут давать никакой эстетической эмоции. Он вступил даже по этому специальному вопросу в переписку с нашим французским эстетиком и, защищая против него свою теорию, ставит такой принцип: «отыскивать известную цель, необходимую для жизни, т.-е. хорошую и полезную, значит совершенно упускать из виду ее эстетический характер». И он приводит пример тьх же самых парижских «Halles centrales». Кто отыскивает парижский центральный рынок потому, что ему хочется купить провизию, тот употребляет свои зрительные восприятия с целью поддержания жизни, и в это время в нем чувство пользы, физической потребности, находится в оппозиции со всем тьх, что может вызывать эстетическое чувство. Французский эстетик возражает Спенсеру: для эстетического чувства нужно предварительно испытывать что-нибудь приятное, а это, конечно, несовместимо с заботой об удобственном голоду или другой потребности; но предположите, что тот же путешественник, усталый, в жаркий день, видит на том же рынке корзину с сочными, золотистыми виноградом; развь он испытывает, протягивая к нему руку, чувство, прямо-противоположное эстетическому? Это весьма сомнительно, и, кромь чувства дости-
женія цѣлі, тутъ явится непремѣнно ощущеніе пріятности, которое, само-по-себѣ, заключаетъ долю художественной эмоціи, доставляющей и чувственными ощущеніями.

Послушаемъ дальше Герберта Спенсера: «Do тѣхъ поръ, пока мое сознаніе занято цѣлью, которую я преслѣдую, чувства, сопровождающія дѣйствія, какія мнѣ слѣдуетъ производить для достиженія этой цѣли, сознаются лишь косвенно, не наполняютъ моего сознанія; но какъ только кончится преслѣдованіе цѣлі, служащей къ поддержанію жизни, тогда чувства, связанныя съ дѣйствіемъ жизненныхъ отправленій и попутныхъ удовольствій, могутъ быть уже различаемы и цѣнны раздѣльно». На это французскій эстетикъ отвѣчаеетъ, говоря, что всякое сильное жизненное чувство должно наполнять сознаніе гораздо интенсивнѣе, чѣмъ какое-нибудь мимолетное звуковое или зрительное впечатлѣніе. Онъ несогласенъ смотрѣть на желаніе и на удовлетвореніе, какъ на моменты противостоящіе; онъ полагаетъ, въ явную противоположность взгляду Спенсера, что эти побужденія, сосредоточивая наше сознаніе на извѣстномъ предметѣ, могутъ какъ бы преобразовывать его, создавать ему извѣстнаго рода красоту. И каждый разъ, когда желаніе дѣляется могущественнымъ и постояннѣмъ, оно группируется вокругъ этого предмета всѣ дѣятельныя проявленія нашей души и чрезъ то становится притягательнымъ для нея центромъ. Мы видимъ это какъ-разъ въ чувственномъ желаніи — этомъ постояннѣмъ источниковъ и рычагъ эстетическихъ чувствъ.

Въ человѣческой жизни господствуетъ четыре главныхъ желанія, отвѣчающихъ на самыя существенные отправленія нашего существа: дышать, двигаться, питаться, воспроизводить себя. Французскій эстетикъ полагаетъ, что каждая изъ этихъ функций можетъ приобрѣтать эстетическій характеръ, въ особенности послѣднее отправленіе, воспроизводительное. Онъ признаетъ, что эта потребность входитъ, какъ существенный элементъ, въ то удовольствіе, какое намъ доставляютъ прекрасныя формы и яркія краски скульптуры и живописи, или сладкія, ласкающія звуки музыки. Хотя Кантъ и признавалъ, въ области красоты, формы высшія, чѣмъ женская красота, однако человѣчество все-таки не знаетъ ничего, что было бы прекраснѣе эстетическихъ совершенствъ, находимыхъ въ женскомъ облику и тѣлѣ. А тутъ желаніе, несомнѣнно, окрашиваетъ всякое личное чувство художественнаго оттѣнка. Мы знаемъ, что чувство это сильнѣе не въ предметѣ, а въ насъ самихъ: къ такому выводу пришли всѣ научные изслѣдователи, въ томъ числѣ и эво-
люционисты. Самая красивая женщина, на наш взгляд, есть та, которая отвечает всего лучше стремлением нашего личного «я», находящегося в соответствии с взглядами и вкусами эпохи. Давно уже говорят, что «любить» значит иметь смутное чувство того, что нам самим нужно, чтобы дополнить себя физически и нравственно, а без любви нельзя эстетической эмоцией, и самое удивление, преклонение перед предметом красоты, есть всегда начало любовного чувства. Поэтому нельзя отделять эстетическое волнение от положения инстинкта и его развития, точно так же, как нельзя отделять нравственного чувства от инстинктов сочувствия, в которых даже сама английская школа видит первый источник нравственности.

В своей критике, французский эстетик заходит слишком далеко, признавая, что органы зренья и слуха доставляют более индифферентных ощущений, почему он и считает источники их менее художественными, чем восприятие других ощущений. Тым не менее, в его взглядах есть же нечто, достойное внимания. Так на пример, он утверждает на то, что в литературе, в поэзии, обращающейся главным образом к этим двум чувствам, стараются всегда вместить недостаточность их способов восприятия, вследствие чего позволяет вопрос: действительно ли эти два источника, эти два органа чувств, — настоящее судьи в деле прекрасного? То, что обычно называют прекрасным, красивым, изящным, обольстительным, очень часто говорить не слуху и не зрению, а другим инстинктам, желаниям и потребностям человеческого организма, человеческой души. Каждому сорту людей, каждой национальности, нравится нечто особенное, и слова: красивый, прекрасный, изящный, — совсем не обозначают одного и того же, отвечают не на одни только зрительные или слуховые ощущения, но и на множество других. Следует, что прекрасное, в большинстве случаев, вытекает из того, чем можно воспользоваться, что составляет предмет желаний. Поэтому автор дает такое заключение: «Чтобы определить источники эстетических чувств, необходимо исследовать историю человеческих потребностей и желаний».

Он предвидит весьма серьезное возражение: всякое желание, по существу своему, себялюбиво и служит не к общеню, а к разъединению людей, между тем как чисто-эстетическое удовольствие соединяет их в одном наслаждении. Но он не соглашается признавать такой принцип; для него и самой этот.
альтруизм — относительный. Бывают случаи, когда эстетическое удовольствие само-по-себе весьма исключительно, и пользование произведениями искусств далеко не составляет еще общес-народной принадлежности. На низших ступенях, эстетическая эмоция мало отличается от другого рода волнений. Радоваться отчасти-нибудь и страдать чем-бы то ни было — вот чувства, которыя могут объединить точно так же, как известные удовольствия зрелия и слуха. По аргументации нашего эстетика, выходит, что рвзкое противопоставление чувств прекрасного и желанного, какое находим мы у Канта, у французских эклектиксов, Кузена и Жофруа, а равно и у новой английской школы, совсем не отличается точностью. То, что прекрасно, то может быть и желательным; с другой стороны, чисто-эстетическое волнение вызывает в нас множество потребностей чувственного характера.

Следует разсмотреть и то: находит ли наслаждение красою в противоречии с действием и с чувством реальной действительности?

Кантіанцы, эклектики, критицисты и новейшие эволюционы — всъ превращают прекрасное в чисто-духовный момент. Изъ трехъ элементовъ, образующихъ всякое душевное состояние: чувствительности, мышенія и дѣятельности, — чувствительный элементъ всѣ эти школы крайне сокращаютъ, а элементъ дѣятельный и совсемъ устраняютъ. Французский эстетикъ старался, какъ мы видѣли, возстановить права чувствъ и чувствованія, доказываль, что жизнь и искусство — одно и то же; ему необходимо было привести эстетическую эмоцію въ связь и съ элементомъ дѣйствія. Посвоему, онъ правъ: для него эта эмоція состоитъ, главнымъ образомъ, въ совокупности желаній, стремящихъ осуществить себѣ. Если это такъ, то искусство не можетъ обходиться безъ дѣйствія: этотъ элементъ долженъ входить и въ созерцаніе прекраснаго; тогда и пониманіе эстетического чувства пріобрѣтаетъ гораздо больше полноты. Дѣйствіе, т.—е. осуществление желанія, отождествляется такимъ образомъ съ искусствъ, которое вбираетъ въ себя и удовольствіе, и реальную потребность, и серьезную сторону жизни, и сторону игры, виртуозной забавы. Вотъ почему искусство стремится произвести дѣйствіе, соответствующее его природѣ, что мы и видѣли, когда разматривали вопросъ о творчествѣ. Такое толкованіе не заключаетъ, помоему, ничего односторонняго. Разъ мы признаемъ, что творческая эмоція, вызывающая открытие идеи, не-примѣнительно влечетъ насъ къ известнаго рода дѣйствію, — невозможнъ
не распространить этого и на восприятие произведения искусства, т.-е. на восприятие чувства прекрасного. Самое нормальное эстетическое чувство есть то, которое сейчас-же переходит в какое-нибудь действие. Не даром всё яркие проявления искусства так сильно действуют на душевное состояние людей, так способы волновать их, вызывать страстные состояния, т.-е. побуждать их к каким-нибудь обнаружениям своей души. Но, расширяя таким путём источники прекрасного, можно впасть в грубый натурализм. Мы и видим у нашего эстетика желание поставить реальные факты выше творчества. Он находит, что творчество, т.-е. фикция, вовсе не составляет существенного условия прекрасного; он упрекает Шиллера и его последователей в том, что они желали видеть искусство к одной фикции, т.-е. к творческому изображению. Он думает, что сцены, каких создавали великие драматурги, были бы еще сильнее по своему непосредственному действию, если бы происходили перед зрителями в реальной жизни. Это уже отсылается к теории, какой и у нас пошла в ход с легкой руки диссертации «об эстетических отношениях искусства к действительности» Жизнь, конечно, шире и разнообразнее искусства; но искусство без творчества немыслимо, а в творчестве главная суть заключается именно в том особенном состоянии, на какое способен только человек, в состоянии творческой эмоции. Французский эстетик прав, только в том смысле, что желал бы сливать творчество с реальной жизнью так, как оно сливается с нею только в самых исключительных примёрах; но он неправ, говоря, что фикция, т.-е. создание, открытие, не есть существенное условие прекрасного в искусстве, а скорее его ограничение.

Но как же смотреть на воспроизведение всего некрасивого, безобразного, ужасного, отвратительного, что есть в природе и в человек, когда все это может быть предметом эстетического творчества? Эти продукты потому достойны художественную эмоцию зрителя или читателя, что прошли чрез интеллигенцию человека, что переработаны его творческой способностью, представляют собою как-бы не подражание, а настоящую реальность. Стороннику крайне расширения источников прекрасного приходится отвечать на это доводами гораздо более ловкой диалектики, чем настоящей правды. Он говорит, напр., что подражание безобразию, воспроизведение физических и нравственных страданий, не составляет существенной принадлеж-
ности искусства, что это, будто-бы, все то, что, какъ и всякая фикция, есть результатъ известнаго рода безсилія, что будто-бы давать картины какого-бы то ни было безобразія—это значить, по отношению къ артисту, гоняться за правдоподобіемъ въ тѣхъ случаяхъ, когда нѣть достаточно творчества и таланта, чтобы воссоздавать реальность въ другихъ формахъ. Въ этомъ смыслѣ авторъ смотритъ на реальность, какъ на совершенство, и прямо говорить, что если бы человѣческое искусство могло производить настоящія, живыя сущеста, вмѣсто того, чтобы передавать жизнь приблизительно, оно непремѣнно старалось бы скрашивать живую дѣйствительность. Онъ указываетъ на воспитаніе, имѣющее целью добиться болѣе совершенныхъ, безукоризненныхъ типовъ человѣческой натуры. Суть всякаго искусства, по его толкованію, это — усилие, направленное на то, чтобы создавать, это — поэзія въ своемъ первоначальномъ смыслѣ, и если бы художникъ былъ настоящимъ создателемъ, то, конечно, онъ желалъ бы олицетворять вездѣ и во всѣхъ красоту и счастье. Онъ ссылается на то, что мы, т.-е. зрители, слушатели и цѣнители какихъ-бы то ни было произведеній искусства, изъ двухъ вещей, одинаково-оживленныхъ, выбираемъ всегда самую красивую, находимъ всегда красоту поэтической, т.-е. болѣе достойной существовать. По его толкованію выходитъ, что цѣнить въ искусствѣ безобразное, ужасное, отвратительное,—другими словами, красоту безобразія, можно только тогда, когда известнаго рода научный интересъ присоединяется къ интересу нашего воображения. Свои доводы, которые принять намъ весьма трудно, если быть послѣдовательными во взглядахъ на человѣческое творчество, авторъ заканчиваетъ такими соображеніями: «Понимать—значить сводить всякую вещь къ ея причинамъ и дѣйствіямъ, знать обобщать, идти далѣе такого или иного вида безобразія, даже и вовсе не замѣчать его: безобразное стушевывается передъ тѣмъ, что есть истина, схваченная и переданная человѣческой мыслью, и подражаніе безобразному становится въ сущности опять-таки подражаніемъ прекрасному и всемирному порядку; вообще же подражаніе стремится стать основаніемъ, и фикція переходить въ жизнь. Стало быть, въ конце—концовъ, жизнь есть цѣль искусства, и художникъ притворяется лишь затѣмъ, чтобы увѣрить насъ, что онъ не притворяется.

Эта тирада отзывается болѣе литературными, чѣмъ научными способами дѣлянки; но ея окончательный выводъ мы охотно принимаемъ. Разумѣется, въ творчествѣ, связь съ жизнью нераз-
рывна и постоянна; оно, само по себе, есть ничто иное, как цвѣть жизни человѣческаго организма. Но поэтому-то именно и не слѣдует метафизически противопоставлять творчество жизни, заставляя его играть подчиненную роль. Никакія противоположенія тутъ неумѣстны и ведутъ всегда къ чему-нибудь одностороннему, какъ мы это и видимъ у автора.

Если расширить такъ источники прекраснаго, то, останавливаясь на движенияхъ и дѣйствіяхъ, посмотримъ, въ чемъ заключаются эстетическіе элементы силы, какъ источника каждого дѣйствія, каждаго движения? Мы, несомнѣнно, испытываемъ удовольствіе отъ сознанія своей бодрости, и во всѣхъ случаяхъ, когда упражняемъ нашу энергию, предолѣваемъ какія-нибудь препятствія, или видимъ, какъ другіе это дѣлаютъ. Съ другой стороны, примѣнять движение къ извѣстной средѣ и къ извѣстной цѣли нельзя иначе, какъ устанавливая тотъ или иной порядокъ этого движенія, т.-е. ритмъ, ведущій къ гармоніи, почему и порядокъ, и ритмъ, и гармонія заключаютъ въ себѣ элементы красоты и они же входять, какъ существенная части, въ силу. Далѣе, каждое движеніе можетъ сопровождаться особой своей формой,—тѣмъ, что мы называемъ граціей. Ее всего лучше изучилъ Гербертъ Спенсеръ, добавивъ научными взглядами слишкомъ метафизическіе, туманныя воззрѣнія Шиллера и Шеллинга. Стоитъ спросить себя: какое движение дается намъ всего больше впечатлѣніе граціи? То, гдѣ какъ-бы не существуетъ никакого мускульного усилия, гдѣ члены тѣла дѣйствуютъ такъ свободно, какъ будто бы они играли. Этимъ объясняется пріятность всякой окружающей линіи предъ угловатой. Но если оно такъ, то английскіе эстетики права, утверждая, что только легкія движенія, относящіяся къ игрѣ, къ забавѣ, а не къ серьезному труду, могу́ть возбуджать въ насъ эстетическое чувство. Съ этимъ можно и не согласиться. Всякое механическое дѣло, когда оно привычно, когда работникъ въ него вкладываетъ свою душу, непремѣнно вызываетъ въ насъ ощущеніе художественного характера. Стоитъ только напомнить страницы изъ произведений русскіхъ бестрестовъ, въ особенности графа Толстаго, изображающія сельскія работы. Писатель—художникъ, воспроизводя намъ ту или иную трудовую операциію, самъ испытывалъ эстетическое чувство при видѣ хорошей косыбы или энергической молотьбы, а работники, достигшіе искусства, точно такъ же, какъ любой писатель или танцоръ, уже не чувствуютъ болѣзненнаго усилия и предаются своему дѣлу съ извѣстнымъ увлеченіемъ, которое поддерживается пріят-
нимъ ощущеніемъ собственной энергіи, силы, ловкости, и какъ бы английское психологи ни были правы въ своемъ взглядѣ на игры, какъ на происхожденіе многихъ видовъ искусствъ, все-таки, въ дѣйствительности, множество движений, разнообразныя формы мышечной дѣятельности, немыслимы безъ определенной цѣли, могутъ быть соединены съ эстетической эмоціей. Добиваться цѣли въ чемъ бы то ни было—значить испытывать пріятное волненіе. Когда мы производимъ движеніе въ извѣстномъ смыслѣ и добиваемся чего-нибудь определеннаго,—развѣ это не интересуетъ насъ больше, чѣмъ безцѣльныя дѣйствія? Даже и въ танцахъ, и въ каждой игрѣ, откуда элементъ полезности исключенъ, все, что связано съ непосредственнымъ достиженіемъ цѣли, каждая трудность или отдѣлка тѣхъ или иныхъ пріемовъ по опредѣленному плану, доставляетъ артистамъ, и публикѣ наибольшее удовольствіе; не нужно забывать, кромѣ того, что во всѣхъ механическихъ дѣйствіяхъ, соединенныхъ съ удачей, съ достиженіемъ цѣли, удовлетворяется нашъ умъ. Мы любимъ, по устройству нашей головы, по привычкѣ къ логическимъ соображеніямъ, чтобы, слѣдуя пословицѣ, «игра стоила свѣча», чтобы усилие было пропорціонально результату; даже и въ безполезныхъ вещахъ, каковы напр. нѣкоторый художественный проявленія ловкости, мы мысленно прикидываемъ сумму усилий къ результату. Вотъ почему разныя физическія упражненія жонглериі, гимнасты, связанныя съ опасностью и имѣющія цѣлью минутное доставленіе удовольствія, въ болѣе развитыхъ людяхъ вызываютъ томительное, почти болѣзненное чувство. Во всемъ же, что ведетъ за собою нѣчто крупное по результату, и самое усилие, какъ бы оно ни было явно, не кажется намъ противоходжественнымъ. Посмотрите на картину тяжелой работы, на усилия молодого, судорожныхъ, камышниковъ, дровосѣковъ, а еще болѣе на картину энергической защиты, гдѣ каждое усилие имѣетъ цѣлью спасеніе цѣлаго корабля или редута: въ общемъ вы получаете чувство, въ которомъ и удовлетвореніе умственного соображенія, и совѣственное наприженіе механической силы, составляютъ особую эмоцію; она-то и придаетъ намъ зрительнымъ и слуховымъ воспріятіямъ эстетическій колоритъ.

Такое расширеніе источниковъ прекраснаго допустимо и для насъ; но нашъ авторъ идетъ слишкомъ далеко, утверждая, что игра, т.-е. всякое упражненіе, имѣющее забавный, несерьезный характеръ, не только не заключаетъ въ себѣ принципа красоты, но и должно быть признано чѣмъ-то противоходжественнымъ,
какъ-бы ни оправдывать объяснение инстинкта игръ извѣстнаго рода нервнымъ раздраженіемъ, полезнымъ отъ времени до времени. Англійскіе эволюціонисты, и съ Гербертомъ Спенсеромъ во главѣ, возражаютъ, что, если красота движений и согласія съ настоящей работой, то не согласія съ нею грація, а грація, въ свою очередь, есть ничего иное, какъ легкость, при которой нужно тратить всего менѣе силы. Какъ же разрѣшить это противорѣчіе? Но грація можетъ быть, какъ мы уже отчасти замѣтили, и въ такихъ упражненіяхъ, въ которыхъ необходимо довольно большое расходованіе силы; только она будетъ всегда представлять собою извѣстный крайній минимумъ, съ прибавкою точности и быстроты. Въ результатѣ выйдетъ, что грація, точность и быстрота представляютъ собою наилучшее достиженіе какой-нибудь дѣйствительной или выдуманной цѣли, другими словами, гармоническое равновѣсіе между жизнью и окружающей средой; потому грація и согласіе вообще съ трудомъ, хотя, съ другой стороны, она является только тамъ, гдѣ есть естественность и свобода. Неграціонно бываетъ лишь то, что представляеть собою потерянный трудъ, безполезное усилие. Фразъ Шиллера: «Человѣкъ вполнѣ совершененъ только тамъ, гдѣ онъ играетъ», нашъ авторъ противопоставляетъ другой афоризмъ: «Человѣкъ совершененъ лишь тамъ, гдѣ трудится».

Несогласень онъ и съ тѣмъ тезисомъ, что красота движений, будто-бы, ничего иное, какъ экономія силы. Все зависитъ отъ замысла, отъ идеи, т.-е. отъ предмета, на который обращено усилие, — отъ конечной цѣли. Самъ Спенсеръ говоритъ, что, когда мы видимъ извѣстное движение, мы ему сознаемъ нашимъ же тѣлѣомъ, его членами; разумѣется, зрѣллище утомленія намъ непріятно опять-таки въ силу того же мышечнаго сознаенія; но мы еще сильнѣе симпатизируемъ той волѣ, которая движетъ тѣломъ и его членами. Такая воля, въ своихъ энергетическихъ проявленіяхъ, можетъ восхищать насъ больше, чѣмъ легкая игра организмъ, и больются моменты, когда зрѣллище силной траты мышечной энергіи для насъ ничего не значить сравнительно съ цѣлью, съ конечнымъ результатомъ, съ чувствомъ побѣды насъ самихъ или тѣхъ, кто вступаетъ передъ нами въ соревнованіе: это можно видѣть на всѣхъ состязаніяхъ, скачкахъ, регатахъ, а еще болѣе на картинахъ героической борьбы, и въ живой дѣйствительности, и въ произведеніяхъ рѣдца, кисти, литературнаго творчества.
II.

Возьмем теперь чувства не внешние, о которых будем говорить дальше, рассматривая ощущения, как источники красоты, а чувства в нравственном смысле, или чувствования, как следуют, во избежание недоразумений, говорить в психологии. Эволюционисты были правы, отсыкая в механических законах движения то, что составляет красоту их; но этот анализ, по мнению их оппонентов, не достаточен. Под каждым движением находится источник его, двигатель; стало быть, если у каждого движения есть эстетическая сторона, то она истекает из чего-нибудь внутреннего, надо ее искать в сфере воли и чувств. Человек, строго говоря, должен, по самой своей природе, искать во всем побуждений, находящихся в соотношениях, в гармонии с его внутреннею жизнью. Сила — источник движения, — заключая в себе столько элементов красоты, сводится к извественному душевному состоянию в существах высшего порядка, у нравственно развитого человека. Поэтому мы не можем даже представить себе сильные характеры, возвышенные мысли, героические натуры, иначе, как в больших формах, в обладании больших силой, и физической, и нравственной. Искусство всхь въковъ держалось этого представления. Самсонъ и Геркулесы, как идеалы человеческой силы, — в то же время типы мужества и доброты; словом, обожание силы, изумление перед нею, заключается в себе высшей нравственный элементъ, и безъ него она лишаясь бы своего эстетического характера. Также точно, порядокъ или ритмъ — второе отличительное качество движения — заключает в себе еще большую выразительность. Ритмъ удовлетворяет нашим умственным потребностямъ, и онъ есть ничто иное, какъ сохранение извественного рода напряженности, т.е. силы; мы смотримъ на него, какъ на проявление воли, внутренней гармонии данного существа. Грация — опять-таки существенный элементъ движения — вряд ли, по мнению французского эстетика, есть только простая экономия силы, какъ опредѣляетъ Гербертъ Спенсеръ: она также должна выражать извественное волевое состояние. Спрашивается: у живаго существа какія движения выходятъ самыми граціозными? Тѣ, которыя болѣе или менѣе связаны съ чувствомъ радости или благоволенія; они проявляютъ желаніе достичь что-нибудь приятное и полезное
и другим. Такое душевное состояние, выражающееся в движенииях, ведет, разумеется, к смутению их, уменьшая в резкую напряженность мышц. Кто грациозен, тот в эту минуту как будто отдает часть самой себя, а это предполагает непременно симпатичное, любовное настроение, и еще Шеллинг говорил, что грация прежде всего есть выражение любви; вот почему она и вызывает симпатию. В ней заключается еще один элемент, который долго был совершенно выпускаем из виду. Грация может появляться и в такия минуты, когда мы стремимся душою к чему-нибудь безконечному, испытываем высокое настроение. В нѣкоторых произведениях искусства это можно видѣть съ особою яркостью, наприм., въ «Адамѣ» Микеланджело, пробуждающемся впервые къ жизни, или въ картинѣ: «Успеніе», работы Тициана, гдѣ положеніе головы и глаза Богородицы выражаютъ притягательную силу неба, и гдѣ грация, въ тѣсномъ смыслѣ, сливается съ эмоціей высочайшаго душевнаго настроенія. Стало-быть, по ассоциации, движения, которыя первоначально физиологически выражали только уравновѣшенную и легкую игру мышцъ, сдѣлись выразительными и для нравственной жизни.

Если оно такъ, какъ хочетъ доказать французскій авторъ, т. е. если движения заимствуютъ главную долю своей красоты отъ чувствованій, то въ чемъ же заключается красота ихъ самихъ? Она отвѣчаешь на это тѣмъ, что красота ихъ заключается также въ силѣ, гармониѣ и граціѣ, т. е. въ проявленіяхъ воли, находящейся въ полномъ равновѣсіи со своей средой и съ волею другихъ существъ. Всѣ эти признаки такъ же принадлежатъ доброму, какъ и красотѣ, почему и позволительно спросить: действительно ли существуетъ такая радикальная разница между категоріями красоты и нравственного добра? Англійскіе эволюціонисты, точно такъ же, какъ и Кантъ, отдѣляютъ ихъ, и, посвященію, они послѣдовательны: для нихъ, тождество добра и красоты представляетъ собою полное порожденіе ихъ теоріи. Добро ни въ какомъ случаѣ не можетъ быть «игрой», а если красота заключается въ игрѣ или забавѣ, то ее, по необходимости, надо отдѣлять отъ добра. Спенсеръ говоритъ: въ добрѣ насъ занимаешь цѣль, а въ красотѣ—самая дѣятельность, ведущая къ этой цѣли. Ихъ оппонентъ разсуждаетъ иначе: для него, дѣятельность, воля, совершающая наприм. какой-нибудь патриотическій поступокъ, не только красива, но и добра въ такой же мѣрѣ. Съ другой стороны, цѣль,—въ данномъ случаѣ, спасенное отечество,—не только хороша въ нравственномъ смыслѣ,
но и красива постолъку же. Нашъ наслѣдователь красоты утверждает, что въ нашихъ эстетическихъ сужденіяхъ объ извѣстномъ поступкѣ мы такъ же не отдѣляемъ дѣйствія отъ цѣли, какъ и въ чисто нравственныхъ сужденіяхъ. Такъ же точно и чувствованія, сами по себѣ, ведутъ насъ къ единству добра и красоты: симпатія, со-страданіе, негодованіе, въ одно и то же время принадлежать къ обѣмъ категоріямъ. Поэтому-то для него артистическая эмоція часто является производной формой нравственнаго волненія. Искусство, въ нынѣшнемъ своемъ развитии, однимъ изъ самыхъ важныхъ условій своему полагаетъ симпатія, возбуждаемая въ насъ радостями и страданіями человѣка, и въ этомъ смыслѣ оно есть продуктъ общественной морали. Каждый человѣкъ, способный глубоко ощущать эстетическую эмоцію, тѣмъ самымъ показываетъ и воспріимчивость къ добрѣ. На это Гербертъ Спенсеръ и его послѣдователи могутъ возразить, что искусство споконъ вѣку занималось безнравственными чувствами, изображало гнѣвъ, ненависть, мстѣ; стало-быть, все, что прекрасно, еще не есть нравственно. Возраженіе—весьма существенное. Его можно отвести, что и дѣлаетъ критикъ эволюціонной теоріи, указывая на то, что и себя-любивый, ищущій, ненравственный душевный движенія воспринимаются нами по симпатіи съ основной энергіей, безъ которой ни одно изъ нихъ не проявилось бы. Энергія же эта есть выраженіе силы души, т.-е. заключаетъ въ себѣ элементъ нравственной красоты, хотя бы цѣль этой энергіи и была безнравственна.

Не вытекаетъ ли изъ всего этого, что каждое великое намѣреніе вмѣстѣ съ тѣмъ непремѣнно и красиво, что искусство прямо сливается съ практическою моралью? Конечно нѣть! На этомъ не настаиваю и эстетики, сливающіе добро и красоту въ одну категорію. Но они замѣчаютъ, какъ и нашъ авторъ, что безнравственные чувства дѣлаются предметомъ художественнаго изображенія не потому, чтобы это лежало въ самой природѣ изящнаго, а потому, что въ массѣ публики преобладаютъ грубые умы, себѣлюбивья натуры. До сихъ поръ толпа накидывается, и въ литературныхъ произведенияхъ, и въ картинахъ, и въ сценическихъ представленіяхъ, на то, что отвѣчаютъ ея испорченнымъ вкусамъ и основанному хищничеству, еще непереработанной культурой. Достигнуть она высшаго развитія—искусство непремѣнно должно будетъ задѣвать и другіе нравственные мотивы. Но если даже и признать единство моральнаго чувства съ самымъ высшимъ эстетическимъ, — искусство все-таки не то, что мораль, ни по предмету своему, ни по ощущеніямъ, до-
ставляемым человеческой душе. Может быть, впрочем, как замечает наш эстетик-моралист, мы способны доходить до высшей эстетической эмоции, испытывая чувство нравственного пре-клонения. Не на этом ли основывается то, что в художественных произведениях, в драмах, романах, поэмах, читатели или зрители сочувствуя всего больше положительным лицам, героям в настоящем смысле слова? Если между жизнью общества и изящным творчеством существует непосредственная связь, то въдь искусство должно питаться теми же чувствами, какими живет и общество, а самая живая чувства—человеколюбие, способность на жертву, великодушие. Художественное изображение отрицательных сторон человечества и всего общества не можетъ разчитывать на многоволковое сочувствіе читателей или зрителей потому именно, что нравственные идеалы въ избраннымъ меньшинствѣ становятся все утонченными, возвышенными; развивается потребность въ эмоциях, соединеннымъ съ чувствомъ морального изумления, съ ощущеніемъ высшихъ качествъ души, а такого рода чувства уже несогласимы со взглядомъ на искусство, какъ на забаву, какъ на простую фикцію: душа зрителя или читателя сама стремится достигнуть высоты того, что она созерцаетъ, и тогда искусство сливаются съ действительностью, не въ смыслѣ рабскаго подражанія ей, а въ силу полноты душевныхъ состояній.

Такъ разсуждаетъ оппонентъ английскихъ психологовъ—естетиковъ, и его выводъ нетрудно предвидѣть. Онъ долженъ быть дойти до формулы, какую когда-то предложилъ искусству Прудонь. Мы ее разматривали въ «Этюдахъ по психологіи творчества». Сливая красоту и добро, прекрасное и серьезное жизни, надо признать за нравственной красотою право возбуждать чувство извѣстнаго въ большей степени, чѣмъ за всѣми тѣми дѣйствіями, которыя связаны съ мотивомъ игры, забавы. Наши авторы дѣйствительно приходятъ къ такому заключенію: «Нравственная красота—говоритъ онъ—прямая противоположность поверхностнаго упрежденія, безцѣльной дѣятельности. Въ научномъ смыслѣ, прекрасное чувство, прекрасная склонность, прекрасное рѣшеніе, таковы постольку, посколько они полезны развитію жизни въ индивидуумѣ и въ цѣломъ родѣ». Формула, какъ вы видите, почти тождественная съ твою, какую предложилъ когда-то Прудонь.

No эта формула, излюбленная утилитаристами въ искусстве, сама по себѣ можетъ быть согласима съ независимостью искусства,—въ этомъ все дѣло. Бросимъ взглядъ на тѣ эпохи, въ которыхъ культь
красоты разделялся всём народом, как было, напр., в древней Греции. Тогда человеческое тело обожали и ста-за его форму и в этом обожании находили постоянный источник ощущений прекрасного: всякими средствами возбуждалось созерцание между отдельными экземплярами человеческой породы, игры переходили в настоящий кульб, всяко рода механического упражнения возводились в обще-народную доблесть. Искусство — главным образом, скульптура — развивалось на этой почве до высшего предела, но в то же самое время выиграла и раса, естественный подбор, сохранялась энергия тела и духа, поддерживалось патриотическое чувство; государства, не имевшие укреплений, сохранялись гражданами из которых каждый был героем. На таком примем ясна прямая связь между красотою тела, облагавшего и душевную красоту, с конечным результатом — с сохранением и развитием отдельных индивидуумов и целого рода. Но ошибка веся насильствов в искусстве заключается в том, что они не хотят поставить на надлежащее место особую сторону душевной жизни человека, его психической организации, не внять искусству так, как оно того заставляет; для них оно настолько серйозно, насколько служит жизни. В это заблуждение могут впасть и эстетики в ряду на шего автора; к счастью, они воздерживаются, останавливаясь на полпути: они же делают лишь разширить круг эстетических эмоций и придать искусству серийозность самой жизни, что вовсе не противоречит даже самому высшему преклонению пред художественным творчеством более строгих эстетиков.

Не забудем, что научная психология сводит чувствования к ощущениям, и на на них-то английские эволюционисты всего сильнее опираются, доказывая, что эстетическое удовольствие есть простая игра наших органов, исключающая всякую полезную полъ. Мы знаем, что такие научные эстетики (в особенности психолог Александр Бень) считают ощущения, доставляемыя зрением и слухом, преимущественными, если не исключительными каналами, по которым мы воспринимаем и накапливаем в себе эстетической эмоций. Но ощущения прекрасного, иудущей извъ, будут всегда болше поверхностны, меньше влиятельны на общее развитие жизни, чьем выразительными движения, вызываемыми внутрен ихшь чувствами. Работы Спенера, Селлин и Грэнт-Олена показывают, что ощущение предполагает само по себе дъёствие, движение; оно связано с нервной силой, причем, как определяет Спенсер, «максимум эффекта соединенъ с минимумомъ тратъ». 
Эта формула объясняет весьма многия привычки нашего глаза: нашу склонность къ волнистымъ линиямъ, а не къ прямолинейнымъ очерчаниямъ, угламъ, къ круглымъ предметамъ, приятнымъ намъ вслѣдствіе устройства нашего глаза, на что указывалъ болѣе специально Джемсъ Сэли. Стало быть, въ самомъ зрительномъ ощущеніи заключается извѣстнаго рода внутрення жизнѣ, связанная съ сутью нашей организации. Точно также для звука и для музыки у насъ есть факты, показывающіе, что пріятность ощущеній зависит прямо отъ законовъ слуховой иннервации. Оттуда—тяжость монотоніи и освѣжающіе дѣйствія разнообразія. По Грэнтъ-Оллену, нервы слуха находятся въ постояннѣй вибраціи: когда сотрясеніе вѣчноаго воздуша противорѣчитъ имъ, происходитъ антиэстетическое ощущеніе, стало быть внутренняя гармонія есть только соответвствіе между вѣчною и внутренней средой. Ритмъ, необходимый въ музыцѣ, пріятенъ потому, что позволяетъ уму пригаться къ вѣчными сотрясеніямъ; онъ производитъ экономическіе силы, дѣлаетъ возможными болѣе легкія движения, вслѣдствіе чего и приобрѣтаетъ эстетическій характеръ. Тѣмъ же принципомъ экономіи силы объясняется и неизмѣнное впечатлѣніе диссонансовъ.

Отсюда слѣдуетъ, что воспріятие (перцепція) вовсе не такъ созерцательно, какъ кажется. Мы участвуемъ въ ощущеніяхъ столько же въ качествѣ актеровъ, сколько и въ качествѣ зрителей. Въ ощущеніяхъ происходитъ обмиѳть силы, вѣчной и внутренней; они служать равновѣсію жизненности, развитію нашего организма. Поэтому нельзя ли признать выводы Спенсера и Грэнтъ-Олленовъ исключительными и даже мало согласными съ ихъ собственными основными положеніями? Они вѣдь утверждаютъ, что ощущеніе не можетъ быть никогда эстетическимъ, если служить прямо интересамъ организма, тогда какъ самые факты, установленные и, показываютъ, что дѣло происходитъ не совсѣмъ такъ, что ощущенія поддерживаютъ эту жизнь, способствуютъ ея гармонія, а слѣдовательно, такъ или иначе, служать ей. По мнѣнію самого Грэнтъ-Олленовъ, ощущеніе непріятно, когда оно производитъ на органъ разрушающее дѣйствіе: это одинаково относится и къ органу вкуса, и къ слуху, и къ обонянію. Всякое же пріятное ощущеніе, напротивъ, слегка возбуждаетъ органъ, не обременя его, и такимъ путемъ способствуетъ развитію жизни въ различныхъ пунктахъ организма. Но тотъ же английскій психологъ утверждаетъ, что ощущенія должны ограничиваться извѣстнымъ специальнымъ пунктомъ, локализовать себя, именно для того, чтобы имѣть
эстетическое значение; как только они заходят за известный предел и захватывают весь организм, они теряют всякое такое значение. Вот почему как Грант-Олденг, так и другие английские психологи-эстетики, съ Александром Беном во главе, считают ощущения только слуха и зрение такими, которыми не захватывают жизни вообще. Их оппонент идет гораздо дальше в своей оценке и полагает, что всякое приятное ощущение, каково бы оно ни было, если только оно не связано с какими-нибудь противными для нас ассоциациями представлен, может получить изящный характер, когда достигнет известной степени силы, яркости и найдет себе отголосок в сознании. Он, не обинуясь, высказывает ту мысль, что все наши чувства способны доставлять нам эстетическую эмоцию, причем выступает прямо не только против английских эволюционистов, но и против таких старых авторитетов, каковы Кант и французские философы первой половины нашего века, Мень-де-Бирон, Кузен и Жуфруа. Он разматривает сначала ощущения тепла и холода, повлияющему разычайно далеко от категории красоты, и находит в них источник изящного: удовольствие, какое нам доставляют, при известных условиях, свежесть или теплота, так насть захватывает, ведет к такому приятному душевному настроению, какое нельзя объяснить только в грубо-чувственном смысле. Чувство осваждание считает он также постоянным поводом эстетических эмоций всякого рода; осваждение, как известно, может заменять в значительной степени зрение; без предварительного осваждения опыт мы не могли бы ценить красоту произведенных пластического искусства,—всякъ приятных выпуклостей, волнистых линий, всего, что связано с ощущением мягкости, ровности, шелковистости. Вкусъ, съ своей стороны, всегда помогал выражению эстетических чувств настолько, что его нельзя не считать, если не прямымъ источникомь, то сильнымъ пособникомъ волнений изящного чувства. Онъ доставляетъ языку поэзии множество сравнений, сила и яркость которыхъ, хотя и связана съ вкусовыми ощущениями, глоди и питья, нисколько не оскорбляетъ нашего художественного чувства, а, напротивъ, помогаетъ только образному впечатлѣнію. Обоняние, доставляя намъ приятные запахи, отличается тѣмъ, что можетъ, не менѣе чѣмъ слухъ и зрѣніе, вызывать въ насть быструю ассоциацию идей и образовъ. Противъ вкуса и обоняния говорятъ обыкновенно, что умъ не можетъ достаточно разобраться въ этихъ ощущеніяхъ, что они не складываются въ опредѣ-
ленная формы, как и слуховых и зрительных восприятий. Но схватывание форм есть уже дело большего умственного опыта: и картина, и симфония очень часто действуют на людей без специальной артистической выучки, смутно, общее, но, тем не менее, доставляют им художественное наслаждение, увлекают их, доводят их до высоких эмоций.

Правда, слово: «прекрасный»), относится прямо к органу зрения. Еще Декарт определял красоту, как н'что приятное для взора; однако поэтъ, и притомъ самые даровитые, в этом отношении—меньше ригористы, чьему мыслители. Когда имъ хочется вызвать в читателе высшую эстетическую эмоцию, они вовсе не пользуются одними только терминами, относящимися к органу зрения, а, напротивъ, берут термины в области низших чувств—в ощущениях, захватывающих гораздо сильнѣе весь наш организмъ. Назовите извѣстный предмет прекраснымъ, красивымъ, изящнымъ, и вы не вызовете в читателѣ особенно сильного представления; чтобы произвести его, надо употребить менѣе объективные, менѣе холодные эпитеты. Какъ же они будутъ? Возьмите, напр., голосъ. Сказать: «прекрасный голосъ,—значит произвести гораздо меньшее впечатлѣніе на слушателя или читателя, чьемъ выразиться такъ: «сладкій, горячій, проникающій, вибрирующій голосъ», а это—все опредѣленіе, взятые изъ ощущений, признаваемых низшими. У поэтовъ безпрестанно встрѣчаются такие эпитеты: гордый, терпкий, сочный, благоуханный, свѣжій, теплый, жгучій, легкій, мягкий и т. д., и всѣ эти выражения заимствованы изъ области чувствъ осязанія, вкуса и обонянія. Припомню читателю, что въ моихъ «Этюдахъ» 1885 года я указывалъ на книгу французскаго поэта Сюлли Прюдома: «L'expression dans les beaux-arts», гдѣ онъ говорить въ томъ же направлении. Сюлли Прюдомъ составилъ цѣлую синоптическую картину разныхъ обозначеній, общихъ и чувственныхъ восприятійъ, и нравственныхъ состоянійъ. По этой картинѣ, чувство осязанія доставляетъ самые выразительныя эпитеты, примѣнныя прямо къ нравственнымъ состояніямъ. Авторъ называетъ до пятидесяти такихъ эпитетовъ; ощущенія вкуса и температуры даютъ около тридцати эпитетовъ, считающихся самыми выразительными.

Зрительные ощущенія также отнюдь не такъ поверхностны и объективны, какъ утверждаютъ англійскіе психологи. Глазъ прежде всего представляетъ собою чувство свѣта, а свѣтъ также необходимо живымъ существамъ, какъ теплота. Свѣтовыя вибраціи находятся въ прямой связи съ вибраціями тепловыми, и зрительныя
восприятия суть только разновидности общей чувствительности организма по отношению к вибрациям эфира. На этом основано радостное чувство, испытываемое нами, когда мы переключаем от тьемоты к свету, а это чувство, которое нельзя не признать эстетическим, есть вмести с тьем проявление общего довольства нашего организма, совершенно тождественного с тьем, какое испытывает растение, распускающее свои листья и цветы под влиянием солнечных лучей. Краски и цвета, доставляя нам эстетическое удовольствие, вызывают сильную ассоциацию идей. Мы привыкли соединять известные колера с определенными душевными состояниями, с очень сложными нравственными образами. Не даром, еще в древней Греции, рапсыды, распевавшие Илиаду, одевались в красное, напоминавшее кровавые битвы, а декламируя Одиссею, носили синие тунники, как символ моря, по которому так долго плывал Улисс. С развитием поэзии и пластического искусства, эта ассоциация все больше и больше закреплялась, потому что самое чувство зрения и распознавание цветов также шло всев гору. Древние не обладали им в таком развитии, как мы, и слишком известен тот факт, что греки, насколько можно судить по Илиаде и Одиссее, не отличали и цветов, которые цветы так, как мы отличаем мы. Слух, параллельно с зрением, обязан своими высшими эстетическими свойствами тому, что он способствовал сношениям живых существ между собой; этим он приобретает общественную цену, так что инстинкты общественности, симпатии и человечности присутствуют во всех эстетических наслаждениях, доставляемых умом. В этом состоянии для живого существа самая большая прелесть звука? В том, что он выразителен понятием, и посредством его можно участвовать в страданиях и радостях других живых существ. Высший звуковой момент—это акцент, т.е. звуковое проявление чувства: вся сила пьевца и оратора—в акценте. Да и вся поэзия, когда ея продукты достигают нашего слуха, заключается в умение употреблять звуковые образы всего более вирурирующие, всего сильнее вызывающие в нас отзвук. И Герберт Спенсер показал, что пьвие есть только развитие разговорного акцента, тот же человеческий голос, модулирующий под влиянием страсти. Уже Цицерон говорил: Accentus, cantus obscurior. Инструментальная музыка есть опять—таки развитие человеческого голоса.

Указывая на все эти новые источники красоты, французский эст-
тикъ спрашиваеть: если всякое ощущение можетъ получать эстетическій характеръ, то когда именно приобрѣтаетъ оно его? По его мнѣнію, все дѣло — въ степени. За извѣстнымъ предѣломъ, красота исчезаетъ, получается только или напряженіе, или страданіе, или грубый животный инстинктъ. Всякое ощущеніе—полагаетъ онъ—можетъ проходить чрезъ три момента: въ первомъ, чувствующее существо сознаетъ въ себѣ то, что Спенсеръ называетъ толчкомъ, сильнымъ, или слабымъ; во второмъ моментѣ, ощущеніе обозначается и дѣляется или болѣзненнымъ, или приятнымъ, смотря по тому, вредно оно, или полезно для организма; нѣмецкіе психологи дали этому моменту название тональности. Наконецъ, когда ощущеніе боли или удовольствія не переходитъ тотчасъ же въ безразличное дѣйствіе, или въ другое ощущеніе, является третій моментъ, который английская школа называетъ «нervнымъ разлива». Тогда ощущеніе, расширяясь въ видѣ волны, сочувственно возбуждає всю нервную систему, по ассоциаціи вызываетъ цѣлый рядъ дополнительныхъ чувствъ и мыслей,—словомъ, захватываетъ все внутреннєе сознаніе. Въ эту-то минуту ощущеніе дѣляется эстетическимъ, или антиэстетическимъ.

«Эстетическая эмоція—заключаетъ г. Гюйо свои выводы—кажется намъ состоящей, главнымъ образомъ, въ расширении, въ извѣстнаго рода резонансѣ ощущенія во всѣмъ нашемъ существѣ, особенно въ интеллектуѣ и въ волевомъ аппаратѣ. Это — какъ-бы согласный строй, гармонія между ощущеніями, мыслями и чувствами. Основаніемъ, недалѣко, какъ сказанъ бы музыкантъ, служать для эстетической эмоціи приятный ощущенія; но они потрясаютъ всю нервную систему и дѣляются въ сознаніи источникомъ мыслей и чувствъ. Переходъ отрывочнаго звука въ аккордъ отдѣльныхъ голосовъ, въ симфонію, соответствуетъ переходу простаго ощущенія въ эстетическую эмоцію. Впрочемъ, нѣтъ такого ощущенія, которое было бы дѣйствительно просто, точно такъ же, какъ и нѣть простаго звука. Нѣтъ никакаго строго-локализированнаго удовольствія, въ которомъ не откинулось бы множество ассоциированыхъ приятныхъ ощущеній, точно такъ же, какъ въ одной нотѣ звучатъ гармоническія ноты, совокупность которыхъ составляетъ тэмбръ. Нѣмы уже назвали тональностью приятный или неприятный характеръ ощущеній, и мы позволимъ себѣ назвать тэмбромъ эстетическую комбинацію удовольствій, изъ которыхъ одинъ преобладаютъ, другія, пробужденная путемъ ассоціаций, иногда смѣшаны съ нѣ-
которыми болезненными или грустными настроениями, какъ-бы диссонансы, способствующіе гармоніи общаго. По нашему мнѣнію, въ этомъ-то тѣмбръ ощущенія, главнымъ образомъ, и кроется красота».

(Окончание будетъ).
Источники прекрасного.

Статья II. Д. Боборькина.

(Окончание).

III.

сли принимать объяснение эстетиков, расширяющих до такой степени источники прекрасного, то выйдет, что красота заключается в зародыше и в приятных ощущениях, и во всей области нравственного добра; приятность сводится к сознанию того, что жизнь идет без всяких нарушений и преград, а мы знаем, что и строго-научные эстетики признают в числе высших эмоций то волнение, которое сопровождает всякое без препятственное отправление жизни. Прятное ощущение, остающееся только приятным, не достигающее степени ощущения эстетического, показывает, что местная сила этого ощущения препятствует ему распространиться дальше, проникать во всю мозговую область. Тогда ощущение остается чисто-чувственным, не переходя в интеллект; оно лишено того тембра, который, по приведенной нами характеристике, отличает всякое эстетическое наслаждение. Когда удовольствие, в одно и то же время, и достаточно сильно по своему местному впечатлению, и проникает во весь душевный организм, тогда оно дает высшую
ИСТОЧНИКИ ПРЕКРАСНОГО.

степень удовлетворения как чувственного, так и умственного, т. е. удовлетворения эстетического. Общий вывод будет тот, что всякое восприятие или действие, возбуждающее в нас жизнь под всеми тремя формами разом — и чувствительностью, и интеллектом, и волей, — и дающее удовольствие в силу сознания такого общего возбуждения, и будет составлять красоту, а потому в основу прекрасного всегда должно лежать приятное. Но приятное может ограничиваться внушением упражнением наших органов; в каждой виртуозности, в диалетике под его различными формами, мы видим такого рода источник приятного. Имем ли мы, однако, дело с настоящим искусством в его подобных проявлениях инстинкта игр? Ведь немало бывает любителей, которые слушают и смотрят, испытывая при этом приятное щекотание органов чувств, но не участвуют всей душой в эстетических восприятиях; тогда это — не искусство. Мы не имем в течь эмоций прекрасного, как у волода- дываем все наши существов и производим в нашем организме даже чisto-физической пертурбации. В сильном творчестве, каждый художник проходит чрез то же самое: он переживает свое создание; для него продукты его творческого таланта приравниваются к realной действительности.

Держаться строго теории английских эволюционистов — значит, по мнению нашего критика, превращать искусство в поверхностную забаву. Эта теория, слѣдуя Спенсеру и его школѣ, сильна в особенности отрицательными выводами, запрещающими считать то или иное принадлежащим к области прекрасного. Слѣдуя английской школѣ, надо признавать, что идеи прекрасного исключительно: 1) то, что необходимо для жизни, 2) то, что полезно жизни, и 3) всѣйяя реальной предмет желанія или обладания. Исключительный источник прекрасного, по Спенсеру и его последователям, есть простое упражнение, простая игра нашей дѣятельности. Критик же английской школы признает, что прекрасное сводится, в сущности, к полнѣйшему сознанию самой жизни, а потому не может исключать идею того, что полезно для этой жизни; главное проявленіе эстетического чувства будет удовлетворенном потребность, уравновешенная жизнь, признание внутренней гармонии, что и входить в основную красоту всѣхъ ощущеній. Прекрасное предполагает идео опредѣленной воли, примѣняющей средства к цѣли единственно дѣятельности, желающей расходовать минимумъ силы для достижения своей цѣли, откуда и вытекаетъ красота движений. Совокупность движений, дабы быть прекрасною, нуждается въ ру
ководящем направлении; стало быть, надо, чтобы оно было выражением жизни, а затм уже—жизни разумной и сознательной. Наконец, прекрасное не только не исключает идей желательного, но и совмещается с ней. Прекрасное и благо составляют ньчто единое. Красота вовсе не находится вовсе каждого существа, в родь какого-то паразитного растанения, а является въ видѣ полнаго развитія этого существа, какъ цвѣтъ жизни. Сильныя эстетическія эмоціи очень близки; и къ самымъ сильнымъ основнымъ ощущеніямъ физической жизни, и къ самымъ возвышеннымъ чувствамъ нашего нравственаго «я». Изъ этихъ предпосылокъ нашъ критикъ выводить то заключеніе, что всякий художникъ тѣмъ сильнѣе вызываетъ въ насъ волненіе, чѣмъ болѣе удается ему разбудить въ насъ самья глубокія ощущенія, самья нравственныя чувства и самья возвышенныя идеи. Другими словами, искусство должно захватывать одинаково всѣ составныя стороны нашего «я», и низшія, и вышшія сферы его. Всего же мнѣбѣ эстетическими оказывается то, что легко, поверхностно, фривольно, или сколько по нашимъ чувствамъ, доставляя имъ пріятное, но скоропреходящее раздраженіе. Но тѣмъ идеи выше и занимательнѣе для мыслящаго человѣка, тѣмъ художникъ долженъ энергическѣе стараться вызывать интересъ къ ней путемъ дѣйствія на наши чувства, т.—е. дѣлать эту идею ощутимой и конкретной; съ другой стороны, превращать каждое ощущеніе въ нѣчто плодотворное, чтобы оно порождало, въ свою очередь, плодотворную мысль,—такова специальная цѣль искусства, по опредѣлению французскаго теоретика. Онъ идетъ въ своихъ обобще- ніяхъ такъ далеко, что позволяетъ себѣ слѣдующаго рода картину развитія искусства:

«Такъ какъ—говорить онъ—мы думаемъ, что прекрасное и пріятное различаются между собою одними лишь размѣрами,—вотъ что стремится произойти и пойдетъ все дальше въ эволюціи человѣческаго общества. Даже чисто—физическое наслажденіе, дѣлается все тоньше и слываясь все больше съ нравственными идеями, будетъ становиться все болѣе и болѣе эстетическими, и можно предвидѣть, какъ идеальный предѣлъ прогресса, такой моментъ, когда всѣякое удовольствіе будетъ прекраснымъ, и каждое пріятное дѣйствіе будетъ художественнымъ».

Нѣсколько дальше онъ говоритъ: «Мы можемъ даже, проникаясь доктриною эволюціи, предвидѣть послѣдній периодъ прогресса, когда всѣякое удовольствіе будетъ заключать въ себѣ, кромѣ чувствительныхъ элементовъ, элементы умственныя и нравственныя; тогда удо-
вольствіе превратится не въ одно только удовлетвореніе опредѣленнаго органа, а въ удовлетвореніе всего нравственнаго существо; больше того, оно слѣдается удовольствіемъ цѣлаго рода въ лицѣ отдѣльнаго индивидуума. Тогда осуществится снова первоначальное тождество прекраснаго и приятнаго; но приятное сольется съ прекраснымъ, а само исчезнетъ. Искусство совмѣстится съ существованиемъ; расширяя наше сознаніе, мы дойдемъ до постояннной гармоніи жизни, и каждая изъ нашихъ радостей будетъ носить на себѣ священный характеръ красоты».

Эта, скорѣе лирическая, чѣмъ научная тирада не отнимаетъ серьезныхъ достоинствъ отъ дальнѣйшихъ соображеній автора по вопросу о будущности искусства и поэзіи. Она разматриваетъ уже не одни лишь теоретическіе взгляды на источники и область красоты, но также самую будущность искусства и тѣ новыя завоеванія человѣческой культуры, въ которыхъ нѣкоторые писатели видѣли элементы, враждебные для всей области прекраснаго. Уже давно начались сгтования на то, что наука убиваетъ искусство и поэзію. У строгихъ мыслителей, у многихъ представителей науки, замѣчалось и замѣчается пренебрежительное отношеніе къ искусству и поэзіи. Еще въ XVII-вмъ столѣтіи, Паскаль говорилъ, что для него мастерство поэта — тоже, что мастерство вышивающаго по канва, а Монтескье пошелъ еще дальше въ своемъ презирительномъ взглядѣ на поэтовъ. Но все-таки поэзія въ XVII-мъ и XVIII-мъ столѣтіяхъ была въ большомъ почетѣ, между тѣмъ какъ нашъ вѣкъ есть эпоха торжества точнаго знанія. Въ душѣ каждого современаго человѣка живетъ культура науки: недаромъ Гербертъ Спенсеръ сравниваетъ науку со скромной Сандрильоной, которую долго держали въ черномъ тѣлѣ, тогда какъ ея высоко-мѣрныя и чванлия сестры кичились своими мишурыми нарядами. Онъ предсказываетъ, что «настанетъ день, когда наука, признанная самой лучшей и прекрасной изъ всѣхъ сестеръ своихъ, будетъ царствовать единолично». Почти то же предсказаніе находимъ мы и у Ренана: «Придется время—говорить онъ въ одномъ мѣстѣ,—когда великий художникъ будетъ нѣчто устарѣлое и безполезное; ученый же, напротивъ, будетъ пріобрѣтать все больше и больше значенія». Безпрестанно раздаются сгтования на то, зачѣмъ вѣлѣкіе таланты изъ области литературы—Гёте, Вольтеръ, Шекспиръ—не ро- дились позднѣ; въ настоящее время каждый изъ нихъ сдѣлался бы всеми-роскошійнымъ ученымъ. Сознаніе суетности, непрочности художественныхъ произведеній проникаетъ умы нашихъ современ-
никовъ. Скептики говорятъ, что поэмы умираютъ вмѣстѣ съ языками, произведенія живописцевъ, статуи, архитектурные памятники разрушаются; остается неприкосновенной только идея, и каждый, кто вложить новую научную идею въ сокровищницу ума человѣческаго, можетъ разсчитывать, что его имя умреть только со всѣмъ человѣчествомъ. Но слѣдуетъ ли серіозно беспокоиться о будущности искусства и поэзіи? Такіе друзья изящнаго творчества, какъ нашъ критикъ, не могутъ раздѣлять подобныхъ опасеній и преувеличеннаго тревогъ. Ученые, предлагаящіе, что поэзія и искусство будутъ постепенно исчезать, опираются на извѣстное число фактовъ, которые они заимствуютъ изъ физиологіи, исторіи и психологіи. Эти факты можно провѣрить. Исторія и естественная науки показываютъ намъ, дѣйствительно, что всякое искусство, для своего развитія, требуетъ благоприятной среды; необходимо, чтобы въ самомъ артיסטѣ и въ окружающемъ его обществѣ, въ цѣлой расѣ, или въ цѣломъ народѣ, красота была предметомъ поклоненія. Обыкновенно приводятъ примѣръ грековъ и ихъ культа человѣческой красоты, пластической формы; тотъ же культъ повторился и въ эпоху Возрожденія, между тѣмъ какъ въ настоящее время сила и красота тѣла вовсе не составляютъ нашего идеала. Цивилизація какъ-будто послѣдовательно разрушаетъ первоначальные инстинкты, ведущіе человѣка полудобраннымъ къ украшенію себя и къ развитію своихъ тѣсныхъ свойствъ. Эти-то первоначальные инстинкты, по толкованію Дарвина и Спенсера, и заключали въ себѣ самое ядро искусства. Въ современномъ обществѣ, ни мужчины, ни женщина не заботится о чистыхъ и правильныхъ формахъ и всячески задерживаетъ развитіе своего тѣла, портить его, ведетъ противоходженственный образъ жизни, такъ что не только самый культъ красоты, но и красота, въ тѣсномъ смыслѣ слова, находится въ упадкѣ, на что скептики, въ родѣ Ренана, и указываютъ, ставя постепенное исчезновеніе красоты въ прямую связь съ торжествомъ науки. Факты статистики подтверждаютъ въ значительной степени такой доводъ: раса дѣлается мельче первѣй, во всѣхъ культурныхъ странахъ; естественный подборъ совершается неправильно и происходитъ какъ-бы наоборотъ; нервная система развилась непомѣрно и ослабила остальныя части организма ровно настолько, чтобы возможно было поддерживать жизнь и воспроизводительная функция. Все это такъ; но кто же доказалъ, что въ будущемъ подобное выраженіе физической силы и красоты, а съ ней и паденіе эстетическаго чувства, будутъ развиваться безпрепятственно? Та же наука можетъ положить этому
ИСТОЧНИКИ ПРЕКРАСНОГО.

135

предель. Она не только может, но и как будто обязана залечить всю язвы, вызванные ей же преобладанием. Но если бы физическая красота по древним образцам и сдавалась в настоящее время и в наиболее будущем редким исключением, то требование красоты, с развитием интеллектуальной жизни, перемести свое объект. Античный статуи воспроизводили спокойную, неподвижную красоту; в них пластичность преобладала над духовным элементом, между тем как современное человечество, и в массе, и в лицах избранных натур — художников, писателей, любителей искусства, — входит на культ одухотворенной красоты, т. е. на выражении, на экспрессии человеческого лица. Требования этой высшей области благообразия делятся все строеж; да и с научной точки зрения, чьему лицо больне удовлетворяет современным понятиям о красоте, тем оно, в смысле антропологическом, стоит выше по развитию расы, тем больше удается от животного типа. Словом, красота должна все больне и больне становиться интеллектуальной, точно так же, как и все искусство. Оно, в современной жизни, должно быть проникнуто выразительностью, т. е. ярче, сильнее, глубже захватывать всю стороны душевной жизни. Если древние были велики в статике, то новая эпоха вырабатывает динамику во всех отраслях изящного творчества. История, с своей стороны, наравне с антропологией, выставила против буддущности искусства небольшую довольствов, также больнее или меньше спорных. Если вьри Тэну, то многие искусствами, уже и теперь пробивающим, в будущем не предвидится никакой почвы. Так разсуждатель и Ренан, говоря, что царство скульптуры окончилось с тёх пор, как люди перестали ходить полугонными. Равными образом, исчезла и эпопея, как только окончил свою роль личный героизм посвящённости пороха. «Каждое искусство — говорит Ренан, — за исключением музыки, связано с тёмъ нюбую прошлым; да и музыка, которую можно признать искусством девятнадцатого столетия, современем скажет свое последнее слово».

Из всех искусств, скульптура кажется всего больнее постра- давшей, и Виктор Кузен, еще раньше Ренана, объявил, что, при наших нравах, не может быть современной скульптуры. Но спрашивается: виноват ли в этом точное знание, успехи новейшей науки? И в древности скульптура жила знанием, точно так же, как и в эпоху Возрождения; артисты были одновременно и ученейшими людьми. Наука может, напротив, служить боль-
шую службу скульптурф: изслѣдований учёныхъ въ области ми
мики, въ родѣ работъ покойнаго Дарвина, служать нагляднымъ
dоказательствомъ. Скульптура возвращается: уже и теперь она рас
ширяемъ приемы своего мастерства и—главное—замыслы. Она дѣ
лается также динамическою, изображаетъ, взятъ съ внѣшними дви
женіями тѣла, такія сложныя душевныя движенія, на передачу кото
рыхъ скульпторы прежнихъ эпохъ не дерзали. Для пластическаго
художника нашего времени необходимы глубокія познанія по части
анатоміи, физиологіи и психологіи. Одинъ изъ самыхъ видныхъ эстет
иковъ Англіи, Рѣсринь, говорить, между прочимъ: «Непозволительно
скульптору быть плохімъ ни по части анатомическихъ познаній, ни по
части искусства передачи всѣхъ анатомическихъ подробностей; только
то, что для анатома есть цѣль, для скульптора—средство... Деталь для
него—не простой предметъ любопытства или изысканія, а высшій
элементъ экспрессіи и граціи». Поэтому позволяительно признать,
что пластика и наука вовсе не исключаютъ одна другую, и очень
можетъ статья, что, современемъ, ваяніе будетъ въ силахъ фикси
ровать въ камнѣ или въ металлѣ идеи и поэтическия чувства, ко
торыя греки, при всѣмъ ихъ культѣ красоты, не могли выразить
dаже намеками. У живописи шансовъ дальнѣйшаго развитія еще
большего, чѣмъ у скульптуры; краски, колоритъ безконечны, обре
чены на вѣчное существованіе; до тѣхъ поръ, пока человѣчество
будетъ обитать на землѣ, никакое открытие, какъ ни разбивало бы оно
поэтическіе мины и легенды, связанныя жизнью природы, не уни
чтожитъ восприятий прекраснаго. Культура приноситъ съ собою,
напротивъ, гораздо болѣе тонкое пониманіе красоты природы,
всѣдствіе развитія нашихъ внѣшнихъ чувствъ и вкуса. Греки даже
не имѣли въ своемъ языкѣ словъ для множества цвѣтовыхъ от
тѣнковъ и, стало быть, не сознавали ихъ достаточно. Человѣчество
dѣлается и будетъ еще дѣлаться чувствительнѣе и чувствительнѣе
къ языку цвѣтовъ и всѣмъ свѣтовымъ эффектамъ, что и от
крываетъ для живописи безконечныя перспективы развитія.

Безъ сомнѣнія также и языкъ звуковъ. Нѣтъ никакого осно
вания вѣритъ скептическому пророчеству Ренана, предсказываю
щаго, что скоро и музыка скажетъ свое послѣднее слово. Музыка
выражаетъ настроенія каждой эпохи, а эти настроенія—безконечны.
Спенсеръ доказываетъ, что музыка есть развитие того акцента, ко
торый принимаетъ нашъ голосъ подъ влияніемъ страстей. Такія
измѣненія тона, такія естественные модуляціи человѣческаго го
лоса, будутъ развиваться по мѣрѣ того, какъ нервная система ста—
нетъ дѣлаться все тоньше и тоньше. Музыкальные ноты не истощатся: ритмъ, мелодія могутъ безпредѣльно измѣняться, а равно и гармонія. Мы видимъ, какъ въ каждый періодъ прогресса музыки большия таланты вносили съ собою въ музыку такіе замыслы и приѣмы, которые казались знатокамъ, воспитаннымъ на другой музыкѣ, непонятными, слишкомъ сложными, лишенными грации и мелодической простоты. Россини, кажущийся намъ теперь такими легкимъ и доступнымъ, былъ, въ молодости, признаваемъ нѣкоторыми строгими критиками той эпохи, за мало-понятный музыканта! Теперь же мы не можемъ довольствоваться уже прежней простой мелодіей съ простымъ аккомпанimentомъ: намъ нужно то, что ввели въ музыку Бетховенъ и, въ послѣднее время, Вагнеръ. Такъ пойдетъ и дальше. Эволюционисты доказываютъ вѣдь, что весь прогрессъ, умственнымъ и нравственнымъ, основывается на дифференціи, а эта дифференціація произойдетъ и въ сферѣ звука.

Остается поэзія. Штраусъ сказалъ когда-то, что она, вмѣстѣ съ музыкой, будетъ представлять собою религію грядущихъ вѣковъ. Совершенно противнаго взгляда на нее держится Ренанъ: онъ отчаивается въ ея жизненности. Свой доводъ основываетъ онъ на томъ, что греческая поэзія умерла такъ же, какъ эпопея и трагедія. Онъ оплакиваетъ Гомеровъ и Виргиліевъ, какіе могли бы явиться среди человѣчества, если бы наука не выдумала пороха, пушекъ и игольчатыхъ ружей. Но развѣ мы не видимъ, что постоянно появляются новыя дарованія, и что европеиской поэзіи съ эпохи Возрожденія нечего завидовать классическімъ поэтамъ. Одинъ Шекспиръ, если не говорить уже о новыхъ поэтахъ, стоятъ и Виргилія, и другихъ продолжателей классической эпохи. Она, действительно, не могла удержаться среди насъ, потому что ей необходимъ элементъ чудеснаго; но и въ новѣйшее время создавались эпическія произведенія, про- никнутія духомъ нашей эпохи, какова, напр., «La legende des siecles» Виктора Гюго. Классическая трагедія исчезла главнымъ образомъ во всѣмъ томъ, что было въ ней условнаго. Мы не можемъ довольствоваться ни трагедіей семьадшлаго столѣтія, ни постройкой романтическихъ драмъ съ ихъ тирадами; но изъ этого постояннаго выраженія извѣстныхъ формъ не слѣдуетъ выводить заключенія о выраженіи самой поэзіи. Неправъ и Тэнъ, доказывая, что древніе и южные языки, колоритныіе и яркіе, создавали поэзію, новые же языки абстрактны и ведутъ скорѣе къ занятіямъ кабинетнаго характера. На это можно отвѣтить Тэну, что никогда языки развитыхъ націй не были такъ колоритны, какъ въ настоящее время.
Да и можно ли смѣшивать цвѣстной стиль южныхъ расъ съ настоящимъ поэтическимъ стилемъ? Истинный колоритъ языка зависитъ не отъ готовыхъ образовъ, накопленныхъ въ извѣстномъ языков и превратившихся въ община мѣста, а отъ новыхъ образов, принадлежащихъ лично поэту,—образовъ, которыми онъ вызываетъ волненіе въ умѣ своего читателя, не прибѣгая ни къ какимъ вѣчностямъ стиля.

Одно изъ крупныхъ препятствій, по мнѣнію нѣкоторыхъ писателей, для будущаго развитія искусства, это—политическія и экономическія условия современной эпохи. Масса населения участвуетъ теперь, въ образованныхъ странахъ, несравненно больше во всѣхъ наслажденіяхъ жизни. Толпа судить и произведения искусства, а, стало быть, не можетъ не влиять на его уровень. Писатели аристократическихъ взглядовъ, подобные Ренану и другимъ, говорятъ, что прекрасное нельзя vulgarизировать, т.-е. дѣлать доступнымъ для толпы. Потому—то оно и должно исчезнуть—утверждаетъ тотъ же Ренанъ,—что искусство есть достояніе избранной, аристократической доль человѣчества. Ту же доктрину находимъ мы и у Гартмана. По его мнѣнію, «искусство обречено на то, чтобы превратиться, въ периодъ полной зрѣлости человѣчества, въ то самое, чѣмъ служать для мелкихъ буржуа Берлина театральные фарсы столицы».

Люди, разсуждающіе такимъ образомъ, не хотятъ вспомнить, что у народа всегда было свое низшее искусство: свои фарсы, сказки и другія развлеченія. И въ этомъ смыслѣ, формы искусства, необходимы текущей толпѣ, все-таки доказываютъ нѣкоторый прогрессъ. Въ нашъ вѣкъ, и въ промышленности, и въ наукѣ, и въ искусствѣ, происходит раздѣленіе труда. Рядомъ съ низшими формами искусства и науки—съ искусствомъ практическимъ и прикладнымъ, съ прикладной наукой,—идуть впередъ высшее научное мышеніе и высшее творческое искусство. Экономическій законъ спроса и предложения управляетъ также и художественною производительностью; но требования измѣняются по-разному, откуда они исходятъ. Въ настоящее время вкусы и стремленія отдѣльныхъ классовъ отдѣлены одинъ отъ другихъ такъ же, какъ отдѣльныя столицы между собою. Даже группы читателей и зрителей имѣютъ каждая свое искусство, рѣзко обозначенные симпатіи къ различнымъ талантамъ и репутациямъ. Изъ одной группы въ другую, изъ одного слоя въ другой, высшія требования поднимаются по степенно, такъ что для артиста и для самого искусства нѣть ничего вреднаго и опаснаго въ томъ, что масса, демократическіе большин—
ИСТОЧНИКИ ПРЕКРАСНОГО.

139

ство, играет теперь гораздо большую роль, чьим сто-дѣсять лѣть тому назад. Это — такая же почва для изящных произведений, какъ и простая грамотность для высшей умственной культуры.

Событія послѣдніхъ десятилетій возбудили въ западной литературѣ рѣзкіе скептическіе взгляды на будущность общественнаго развитія Европы. Явилось нѣсколько писателей-пессимистовъ, которые, вместѣ съ признаниемъ неизбѣжности всеобщаго преобразованія демократіи, видятъ въ этомъ самомъ неизбѣжную причину падения для искусства и вообще для человѣческой интеллигенціи. Такого рода пессимисты говорятъ: идеалъ демократіи — политическое, даже экономическое равенство людей между собою; это равенство будетъ склоняться къ умственному равенству — къ приниженію выдающихся интеллигенцій и поднятію мелкихъ умовъ. Такимъ путемъ, всеобщая посредственность убиваетъ искусство, возможное только тогда, когда признается и воздѣывается творческій гений, который, самъ по себѣ, аристократическаго происхожденія. Но скептики, разсуждающіе такимъ образомъ, до сихъ поръ еще не доказали, что равенство политическихъ правъ произвело или произведетъ уравненіе умовъ и способностей. Никакая демократія не можетъ разрушить органическихъ и физиологическихъ условій геніальности въ артистѣ или въ поэта, и если демократическіе принципы доведутъ известную націю до мозгового вырожденія, то эта нація исчезнетъ. Жизнь народовъ сводится къ борбѣ за существованіе, а величайшая сила въ подобной борбѣ есть интеллигенція, умственное развитіе. Стало быть, тутъ дѣло очевидное: если демократія восторжествуетъ въ томъ смыслѣ, какимъ огорчаются писатели-пессимисты, то она не въ состояніи будетъ прочно восторжествовать; все-таки удержаться на исторической аренѣ народы, у которыхъ будетъ высшее умы, творческая геніальности. Но, можетъ быть, произведенія искусства нуждаются въ тѣхъ общественныхъ условіяхъ, которыя не доставляютъ демократіи, а напротивъ, устраняетъ ихъ? И тутъ скептики врядъ-ли права. Первое условіе для всякаго художника — свобода его личности, полная возможность давать ходъ всѣмъ своимъ индивидуальнымъ особенностямъ; а такого рода полную свободу онъ можетъ имѣть только подъ демократическимъ режимомъ. Художника необходимо, кроме того, известнаго рода материальная независимость. Прежде, при другихъ режимахъ, стояли лѣть тому назадъ, ни поэтъ, ни артистъ другой области не могъ обходиться безъ унизительныхъ подачекъ отъ властъ имѣющими. Вся исторія искусства и поэзіи полна фактами, доказывающими
это. Въ настоящее время—и такъ пойдеть дальше—демократическій строй жизни позволяет художнику находить себѣ матеріальное обезпеченіе, не обращаясь къ покровителямъ, а дѣйствуя прямо на публику, привлекая ей своими талантами, заставляя ее добровольно платить за книги, картину, статуи и драматическія произведенія. И не только одна матеріальная поддержка, но и нравственная—сочувствіе, похвала, когда художникъ добьется ихъ,—не ограничивается, какъ прежде, небольшими кружкомъ тонкихъ знатоковъ, но выражается и въ большой публикѣ всеобщимъ волненіемъ, оваціями; поэтъ и артистъ въ девятнадцатомъ столѣтіи, въ особенности во вторую его половину, дѣлаются все чаще и чаще предметомъ всенароднаго поклоненія. Конечно, и теперь иной талантъ можетъ не быть понятнымъ сразу, какъ это бывало и прежде; но шансы добиться успѣха увеличиваются: опровергать это невозможно, если только хоть немного изучить фактическую сторону дѣла. Тонкіе знатоки прежнихъ эпохъ представляли собою всегда группы людей, ревниво охранявшихъ извѣстные эстетическія принципы; они давали свое одобрение тогда только, когда художникъ удовлетворялъ всѣмъ ихъ возврѣніямъ и вкусамъ. Теперь, когда публика дѣлалась на много разъ обширнѣе, въ ней найдется всегда болѣе смѣльныхъ умовъ, болѣе смѣжныхъ натуръ, не скованыхъ никакими условностями вкуса или односторонними взглядами школы. Въ Парижѣ—этому центру современного театра и романа,—драматическіе писатели должны ограничивать себя въ выборѣ сюжетовъ, сдерживать свою наблюдательность, поддѣживаться подъ настроеніе публики потому именно, что они имѣютъ дѣло съ меньшинствомъ посѣщающимъ первья представленія, съ такъ называемыми законодателями парижскаго вкуса по части театральныхъ зрѣлищъ, между тѣмъ какъ романъ, идущій прямо въ большую публику, какъ враждебно ни относилась бы она къ автору съ смѣлями, новыми пріемами, все-таки добивается своего, что и доказывается карьерой даровитыхъ французскихъ романистовъ послѣдняго двадцатилѣтія. Тѣ случаи, когда геніальный художникъ бываетъ непонятъ современниками, возможны во всякую эпоху. Такое непониманіе зависить прямо отъ самой природы генія или большаго таланта; и тотъ, и другой стоятъ выше средней интеллигенціи своихъ современниковъ. Тутъ все сводится въ вопросѣ времени: набѣжитъ другая волна, наростетъ другое поколѣніе,—и непонятный новаторъ будетъ признанъ и оцѣненъ. За то, въ доброе старое время, весьма часто геніальный человѣкъ дѣлялся жертвой грубаго производа,
ИСТОЧНИКИ ПРЕКРАСНОГО.

141

варварства, фанатизма; продукты его гении уничтожались до тла, были сожжены рукою палача, и онь самъ умирать забытыми и оставленными, а иногда даже и на плахъ; да и послѣдующія по- колѣнія лишины были материальной возможности оцѣнить то, что имъ создано. Разумѣется, поэтическое произведеніе, картина, статуя, не могутъ приобрѣтать такого всѣмѣрнаго значенія, какъ научныя открытія; но, въ предѣлахъ своей сферы, они распространяются въ нашъ вѣкъ демократическихъ идей несравненно быстрѣ, чѣмъ въ былое время. Такъ пойдетъ и дальше. Можно предсказать имъ все болѣе легкое признаніе и торжество надъ массой публики, вопреки какимъ бы то ни было политическімъ и соціальнымъ расприамъ. На талантѣ извѣстнаго артиста, писателя, поэта, сходятся люди всѣхъ партий. Онъ одинаково дорогъ и демократамъ съ радикальными взглядами, и самымъ законнѣйшимъ консерваторамъ.

Остаются еще доводы, направленный противъ будущности искусства: оно нуждается въ извѣстныхъ нравственныхъ условіяхъ для своего расцвѣта, плохо вяжется съ тѣмъ духомъ наживы, который охватываетъ современное человѣчество; искусствъ — врагъ тeperешняго „американизма“; придетъ день, когда промышленность и дѣловство убоятъ изящное творчество. Несомнѣнно, такъ называемые американскіе идеалы торжествуютъ повсемѣстно; но вѣдь онъ одинаково враждебны всему, что не есть грубая нажива или тонкая спекуляція. Наука пострадаетъ отъ американцами въ одинаковой степени съ искусствомъ. Но нужно ли такъ опасаться борьбы промышленнаго духа съ научно-художественнымъ? Тутъ является дилемма: если общество или нація желаютъ идти впередъ, они должны воздѣлывать высшія способности самыхъ даровитыхъ своихъ гражданъ; промышленный же духъ, сосредоточивающій умы на однѣ, только приманахъ, на легкихъ способахъ наживы, если бы онъ овладѣлъ рѣшительно всѣми, приведъ бы неминуемо къ вырожденію интеллігенцій, точно такъ же, какъ если бы демократія добилась уравненія способностей. Духъ этотъ находится въ связи не съ извѣстной формой правленія или съ извѣстными ходомъ цивилизаціи; онъ зависитъ главнымъ образомъ отъ характера народа и встрѣчался во всѣ эпохи, вплоть до глубой древности, у какихъ-ни будь кареагенінъ и жителей Тира. Въ нѣкоторыхъ націяхъ онъ можетъ существовать одновременно съ развитіемъ высшихъ умственныхъ силъ. Англія сдѣлалась въ Европѣ самой первою промышленною страною, что не помѣщало ей дать намъ такихъ геніальныхъ писателей, какъ Шекспиръ и Байронъ. Амери-
канцы до сих пор предаются приобретательной деятельности, но нельзя утверждать, чтобы духу наживы, господствующий между ними, находился в прямой зависимости от их учреждений, занимавшихся избытами Англии и притягивавших только к более демократическому строю нации. Как ни был бы народ в современной цивилизации наклонен к практической деятельности, он не может обходиться без высшей науки, потому что она то и питает изобретательность и даёт толчок дальнейшим успехам культуры. А где ум не перестаёт мыслить научно, развивать в себе творческую способность, там он выказывает и творчество художественного характера; одно на другом держится и немыслимо иначе, как при взаимном воздейстии.

История свидетельствует нам о постоянных превращениях форм искусства, в зависимости их от общественных условий, от языка и политического режима, но она нисколько не убеждает нас в том, что искусство находится в периоде несомненного упадка. Самый характерный признак прогресса для сознательного существа заключается в способности испытывать вновь явления художественного характера и в то же самое время понимать, чувствовать, ценить продукты человеческого творчества всех эпох. Современный человек достиг этой степени развитости, он ценит своих поэтов и музыкантов, потому что у тех и других находят выражения собственных состояний души; но они понимают писателей и артистов старых и очень древних так, как люди предыдущих эпох, конечно, не могли бы понимать поэтов и художников нашего времени. Эстетическая способность сдѣлалась гораздо сложнѣе, потому что вся наша интеллигенция стала шире. Развѣ это указывает на разрушение, на упадок? Никакое искусство не может даже вернуться к прежнему состоянию, какъ оно ни было бы совершенно, но отъ этого оно вовсе не умирает.

Разсмотрим теперь антагонизмъ искусства и современной промышленности въ ея продуктахъ. Нѣкоторыя эстетики, какъ напр., англичанинъ Рѣсинъ и французскій поэтъ Сюлли-Прюдонъ доказываютъ, что промышленность (помимо духа наживы) будетъ становиться все несогласимъ съ искусствомъ. Эти слишкомъ огорченные эстетики видятъ во всѣхъ созданияхъ современной индустрии отсутствие эстетическихъ элементовъ; они нападаютъ на наши желѣзные дороги, на пароходы, всевозможныя машины, исходя изъ того общаго мѣрила, что прогрессъ механическихъ построекъ и вся-
каго рода приводовь, въ которыхъ дѣйствуютъ такія силы, какъ царь и электричество, основывается на экономіи силь, а этотъ принципъ производить мертвенность, автоматичность всѣхъ приспособленій и скрываетъ отъ глазъ дѣйствующую силу. Такое толкование заключаетъ въ себѣ явную натяжку. Новѣйшіе машины и приводы основаны дѣйствительно на принципѣ экономіи силь, но тотъ же самыя принципъ видимъ мы и въ жизни, во всѣхъ организмахъ; онъ-то и придаетъ движеніямъ новыхъ машинъ легкость, стало быть, и своего рода красоту. Если видѣнный видъ нынѣшняго парохода менѣе живописенъ, чѣмъ форма и устройство большаго паруснаго корабля, то этотъ недостатокъ восполняется быстротой и красивостью хода парового судна, или локомотива. Красота—тутъ динамическая, а не статическая; но и въ смыслѣ формъ, новѣйшія изобрѣтательности преслѣдуетъ несомнѣнно художественныя цѣли: прежня неуклюжія и громоздкія формы исчезаютъ, а такая и природы, какъ электричество, и теперь уже даешь возможность производить свѣтовые эффекты, о которыхъ и не мечтали наши предки.

IV.

Научный духъ эпохи не вызывается ли антагонизмъ съ воображениемъ, безъ котораго немыслимо искусство? Современныя писатели ставятъ ребромъ вопросъ о тлетворномъ влияніи научности на три главныхъ способности художника: фантазію, творческий инстинктъ и чувство. За рѣшеніемъ этого вопроса надо обратиться къ психологіи. Общители нашей позитивной и научной эпохи говорятъ, что царство знанія совѣтуетъ устраняетъ легенды и религіи, что оно способно, какъ выражается Гартманъ, повести къ царству «пошибственности». Нѣмцы, въ лицѣ Шеллинга, Штрауса и Вагнера, а также и Гёте, вообще любятъ повторять, что безъ таинственного нѣть и поэзіи, а рядомъ съ таинственнымъ нѣть ея и безъ суетврія. На первый взглядъ кажется, что поэтическое воображеніе нуждается въ известномъ суетвріомъ оттѣнкѣ, въ таинственномъ незнаніи, въ томъ полумракѣ, въ которомъ реальные вещи теряютъ свои слишкомъ опредѣленныя контуры; на самомъ дѣлѣ, мы не любимъ прямой линій, плоскости; намъ необходимы, для игры воображенія, всякія неожиданности, случайности пейзажа. Мы находимъ гораздо большие духовнаго наслажденія въ игрѣ нашихъ желаній, чѣмъ въ достиженіяхъ цѣли. Не ларомъ Гёте говорилъ: «Я ищу наслажденія,
а когда достигну его—сожалю о желаніи». Точная наука разбивает наивные иллюзии первобытных людей и даже развитых людей древности, смотря на все міроздание, какъ на соглаженіе поэтическихъ и таинственныхъ образовъ. Ученый стремится къ тому, чтобы отвлечь (абстрактировать) собственную личность отъ наблюдаемыхъ имъ предметовъ.

Все это—такъ, но сердце человеческое чувствуетъ себя существенно долей міроздания, и поэты, художники, сознаютъ связь человеческой души со всеобъемлющей гармоніей. Никакія теоремы астрономіи не приходятъ въ видимому звѣздному небу вызывать въ насъ особенную поэтическую тревогу, заключающуюся въ нашемъ желаніи проникнуть въ тайны неизвѣданныхъ еще законовъ бытия. Кольриджа говорить въ одномъ мѣстѣ, что наука, начиная съ изумленія, кончаетъ имъ же; изъ этого чувства рождаются какъ поэзія, такъ и философія. Стало быть, въ человеческомъ знаніи всегда будетъ элементъ, возбуждающій высшую жизнь души, и поэзія никогда не можетъ исчезнуть. Даже потребность въ неизвѣстномъ, въ таинственномъ, на которую обличители позитивнаго духа нашей эпохи указываютъ, какъ на антагониста поэзіи, при болѣе глубокомъ анализѣ, является замаскированною формою жажды знанія, и когда мы ищемъ разныхъ живописныхъ непредвидѣнностей въ ландшафтѣ, мы этимъ доказываемъ только, что въ насъ живетъ постоянное желаніе видѣть что-нибудь новое, другими словами, доказываемъ свою любознательность. Наука, конечно, непрестанно измѣняетъ точки зрѣнія на человѣка и на все существующее; но что же заключается въ этомъ тревожномъ для поэта? Если уходятъ иллюзіи чувствъ, теряются мелкія детали, то взамѣнъ того мы проникаемъ въ безконечную перспективу, охватывающую насъ несомнѣннымъ поэтическимъ волненіемъ. Наука никогда не уничтожитъ и того элемента таинственного, который заключается въ стремленіи нашего ума къ философскимъ вопросамъ, къ полетамъ въ надчувственный миръ, къ метафизикѣ. Если положительная философія и показываетъ безрезультатность метафизическихъ выводовъ, неоснованныхъ на точномъ знаніи, то она все-таки не можетъ лишить нашу душу постояннаго стремленія въ ту область, гдѣ и научно-развитый человѣкъ можетъ себѣ гипотезы по вопросамъ мірозданія и цѣли человѣческой жизни. У опытныхъ психологовъ новѣйшаго времени—у покойнаго Люсьена и у французу Рибодъ мы находимъ уступки такому стремленію человѣческой души къ метафизическому творчеству. Даже самъ Гербертъ Спенсеръ, система-
ИСТОЧНИКИ ПРЕКРАСНОГО.

Терский боец за принцип чисто-научного и опытного обобщения, допускает интерес к области непознаваемого, и вот этого-то вида таинственности будет достаточно для того, чтобы поддержать в искусстве чувства, параня над красотой в тесном смысле. Подвергнем разбору мистически-таинственный оттёмость некоторых произведений искусства — и мы найдем два его источника: или туманность, неопределенность мысли, или же глубину поэтического воззрения. И то, и другое встречается у самых ярких поэтов умов вѣка — Гёте, у Шелли, у Байрона. Туманность, неопределенность мысли, есть, в сущности, признак слабости и никогда не может способствовать совершенному произведению; но глубина, сначала кажущаяся туманной, открывает свѣти на такія истины, которыя суждено впослѣдствии открыть знанію. На поэзію въ высшихъ ея продуктахъ очень позволительно смотрѣть какъ на своего рода научное творчество, на самопроизвольное (спонтанное) знаніе. Каждая высокая мысль поэта есть истина, т.-е. какой-нибудь законъ, общій, незыблемый фактъ, держащийся за все остальное въ мірозданіи или въ душевной жизни человѣка. Вотъ почему въ великихъ произведеніяхъ искусства мы находимъ какъ-бы предчувствіе научныхъ открывателей, проникновеніе въ такія общія истины, которыя не даются еще въ данный моментъ детальному, разсуждательному знанію. Художникъ — будь то скульпторъ, музыкантъ, или поэтъ,—способенъ производить такія же открыватели, какъ и ученый, и чѣмъ его умъ глубже уходить въ область возможною и въ надушевенную сферу, тѣмъ и волненіе его бу-детъ сильнѣе, а, стало быть, и форма совершеннѣе.

Суевѣрие, провозглашаемое нѣкоторыми писателями существенно-необходимымъ для поэтической фантазіи, держалось и въ древности, въ царство вѣроисповѣдныхъ и миѳовъ, за то же стремленіе человѣка объяснять суть вещей. Огонь Контъ совершенно вѣрно сводилъ суевѣріе къ извѣстнаго рода фетицизму, т. е. къ такому воззрѣнію, при которомъ мы приписываемъ предметамъ внутреннія желанія и акты воли, тождественные или подобны нашимъ. Кто не размышляетъ, тотъ не можетъ быть суевѣрнымъ, наприм. животнымъ. Человѣчество постоянно искало тайной подкладки всего сущаго; но древняя суевѣрія, миѳология, сложившаяся въ цѣлыхъ мирѣ человѣкоподобныхъ образовъ, указывали смертному предѣлъ въ его исканіи причинъ, объясняли все ограниченною, даже мелочной, по своему характеру, волей какого-нибудь божества; между тѣмъ, современное знаніе освободило интеллекту отъ всѣхихъ
путь и ставить ее прямо лицом к лицу пред истинным божеством — предъ безконечным. И мы видим, что поэзия нашего въка, хотя и сдѣлалась, быть может, суровѣе, за то стала глубже и задѣвает все чаще и чаще вѣчные мотивы, которые будутъ в состоянии волновать человѣчество до конца его дней. То, что для древняго поэта было маленьким фактом — какое-нибудь животное, капли воды, или другое что, — давало ему поводъ къ одной игрѣ внѣшняго воображения, или къ описательной яркости красокъ; теперь поэзъ питаются всѣми приобрѣтениями науки, проникаетъ идей въ безконечно-малъя существо, не довольствуется дѣтскими повтореніемъ суевѣрныхъ чувствъ даже и тогда, когда, какъ мы видимъ это въ произведеніяхъ Виктора Гюго, злоупотребляетъ элементомъ чудеснаго. Для Виктора Гюго (мы можемъ взять его въ примѣръ, какъ самаго яркаго представителя образной поэзии цѣлыхъ двухъ третей нашего въка), всѣй ярчайшій фактъ выясняется, по ассоциаціи идей, грандиозныя образы, въ которыхъ поэзъ выражаетъ высшее сознаніе великой тайной жизни и сливается со всѣмъ существующимъ въ такой симпатіи, въ такой душевной гармоніи, о которыхъ древне не имѣли и представлений. У Герберта Спенсера можно найти очень вѣкія замѣчанія въ защиту науки противъ старой поэзіи. Знаніе кажется враждебнымъ поэтическому настроенію только въ томъ случаѣ, когда оно черезчуръ спеціально, замкнуто въ известныя рамки реальной дѣйствительности; въ томъ же, что идеи дальше конкретныхъ выводовъ, знаніе вну- шаетъ намъ чувство, сходное съ объясненіемъ таинственного и божественного. Оно не мѣшаетъ ни философу, ни поэту обобщать въ ихъ творческихъ образахъ и въ ихъ гипотезахъ то, что оно составляетъ имъ кропотливымъ аналитическимъ путемъ. Новое естествовѣдѣніе, въ противоположность попыткамъ древнихъ и ученыхъ эпохи Декарта, отрѣшилось отъ узко-механическаго взгляда на явленія природы и жизнь животныхъ. Оно, въ лицѣ Дарвина, Жоффруа Сентъ-Илер, Геккеля, какъ бы оправдываетъ своиимъ выводами легенды греческой и индійской древности о превращаемости, о-метаморфозахъ оживленныхъ тѣлъ. Пантеизмъ, какъ учение объ единства міроздания, о тѣной гармоніи, даже первоначальному тождествѣ человѣка и природы, получило, въ твореніяхъ новыхъ естествознавателей, широкое развитіе и перешло въ такой монизмъ (мы это видимъ, напр., у Геккеля), что у каждой микроскопической частицы человѣческаго и вообще живаго «я» мы должны признавать самостоятельную жизнь, проявленіе самобытной воли. Эти
новые горизонты знания такъ обширны, такъ богаты всѣческими открыврніями, что только крайне-предубѣжденные умы, скептики, не желающіе ити въдѣль за жизнью, могутъ доказывать тьлесное влияніе науки. Читая поэмы грековъ и индусовъ, вы чувствуете, какъ дарвинизмъ и монизмъ нашего времени сливаются съ предвидѣніемъ поэтическихъ творцовъ древности, какъ поэмы, проникнутыя сознаніемъ и чувствомъ всеобщей связи и гармонии, близки по своему духу къ доктринамъ, которыя въ творческихъ умахъ новѣйшихъ двигателей знанія родились съ помощью неустаннаго, кропотливаго аналитическаго труда.

Обличители науки въ ея воздѣйствіи на изящное укажутъ на то, что искусство не можетъ обходиться безъ геніальности, т. е. безъ творческаго инстинкта. Какъ-бы совре- менные виртуозы слова—стихотворцы и беллетристы—не выставляли на первое мѣсто вѣдущихъ приёмовъ и такихъ же вѣдущихъ завое- ваній таланта; какъ они ни преклонялись бы передъ методой, тер- пѣніемъ, отдаю, вѣрностью подражанія природѣ, собираниемъ фактовъ и ихъ мастерскимъ воспроизведеніемъ, — все-таки это не составляетъ суты прекраснаго, какъ я старался выяснить и уста- новить въ моихъ «Етюдахъ по психологіи творчества». Таковъ и взглядъ французскаго эстетика. Мы, лично, не нуждаемся уже въ новѣхъ доводахъ. Творческий актъ—неотъемлемая способность на- шей души. По есі творческий инстинктъ составляетъ сущность того, что мы называемъ геніемъ, то не будетъ ли онъ подвѣляться научнымъ духомъ эпохи, немыслимымъ безъ преобладанія разсудоч- ной работы? Исслѣдователи первоначальной культуры, въ родѣ Баджкота и другихъ, показываютъ намъ, что доисторическіе люди имѣли разныя чувства и побужденія, утраченныя дальнѣйшими генераціями дикаремъ. Да и на каждомъ шагу убѣждаются мы въ разрушительномъ дѣйствѣ разумна на инстинктъ. Слѣдуетъ ли, однако, продолжая аналогію, утверждать, вмѣстѣ съ такими писателями, какъ Ренанъ, что искусство, какъ непроизвольный про- дуктъ первыхъ вѣковъ человѣческого рода, будетъ все падать и падать, подобно всему остальному, что человѣчество станеть не- избѣжно переходить отъ категоріи инстинкта къ категоріи размышле- ній, и что научный методъ заставить окончательно исчезнуть первоначальный инстинктъ творчества и красоты?

Такое наведение врядѣ-ли состоятельно. Инстинкты дѣйстви- тельно исчезаютъ, но какіе?—Такіе, которые имѣли цѣлью удовле- твореніе животныхъ потребносгей, были необходимы въ борьбѣ за
существование. С развитием культуры, разум начал помогать человеческую, удовлетворять его потребностям с меньшим расходованием нервной силы и воли и заменил во многом инстинкт, подчиняясь принципу экономии силы, наблюдаемому во всей природе. Но разум заменяет инстинкт только там, где он может принести пользу человеку, отдельному или коллективному. Спрашивается, однако: может ли наука, с её приемами, т. е. размышление, разсудочная логика, производить то, что вызывает к жизни творческие продукты? Мы видели в наших «Этюдах», что разсудочная работа вовсе не тождественна с творческим инстинктом и сама по себе создавать ничего не может. Такое положение примут, пожалуй, и обличители знания, продолжая доказывать, что влияние разсудочности от этого не уменьшается. Тут есть и другая сторона вопроса, на которую мы сейчас обращали внимание: коль скоро знание и размышление не могут в области искусства заменить творческий инстинкт, потому что ни то, ни другое не в состоянии создать извсестный продукт с меньшей трать сил, то самостоятельность и будущность творчества нисколько не скомпрометированы захватами знания и размышления. Другое дело, если бы прекрасное вылилось раз навсегда в небо неподвижное, осуществилось окончательно; тогда наука, конечно, продолжала бы извсестные правила и приемы, путем которых и воспроизвёдилась бы безконечно вечно-чный тип красоты. Но этого нет в действительности, и какое творчество знания не уничтожит в душев развитого человечка потребности в отыскании самаго объекта, в находке, т. е. в изобретении. Условие неограниченности, особенного рода душевная эмоция, будет на-вечки-вечной необходима для творческих инстинктов, и в чистом искусстве; в самой науке, чтоб мы и старались доказать в своих «Этюдах». Всякая наука глубокознающим есть своего рода озвыванная поэма, и всев-творческая натура между ученьми—Кеплеры, Паскали, Ньютон, Тиляо, Фаралем—при надлежало к людям такого же душевного склада, как и великое художники, как и мировые поэты; они всев обладали тьм внутренним зрением, которое Карлейль называл «insight». Девятнадцатый век, без сомнения, самый научный век из всех век эпохи, пережитых человечеством; почему же Лапласы, Дарвин, Жоффруа Сент-Илеры, Гельмгольцы и другие двигатели современного знания не помышляли развитию поэтических натур Байрона, Ламартина, Альфреда Мюсе, Виктора Гюго и всев других поэтов; художников и музыкантов? Конечно, среда, условия
ИСТОЧНИКИ ПРЕКРАСНОГО.

быть, вліяютъ на разцвѣтъ литературнаго или пластическаго творчества въ данной странѣ и въ определенное время, какъ на это упираетъ Тэнъ во всѣхъ своихъ эстетическихъ сочиненіяхъ и, въ особенности, въ «Философіи искусства»; но объяснять только окруженное средою и нравами времени народженіе творческихъ талантовъ — невозможно. Въ условіяхъ, очень похожихъ на матеріальный и общественный бытъ Голландіи временъ Возрожденія, находились и другія страны; однако они не дали такого, какъ тамъ, количества геніальныхъ и высоко-даровитыхъ живописцевъ. А среди испанцевъ, душевная жизнь которыхъ ушла на узкія идеи и развитіе фанатическаго темперамента, появлялись такіе изобрѣтатели прекраснаго, какъ Белаксесъ и Мурильо. Наша современная наука, конечно, представляетъ болѣе благопріятную среду для разцвѣта всѣкой душевной силы, чѣмъ нравы, идеи и анти-научная представления предыдущихъ эпохъ.

V.

Мы знаемъ, что творческая способность души даетъ результаты только тогда, если происходитъ особенного рода волненіе, а для того, чтобы оно явилось, необходимо чувство любви къ преслѣдуемой идѣ, къ предмету художественного созерцанія. Безъ внутренняго чувства искусство немыслимо, а чувству противополагается анализъ. Стоартъ Милль, въ своей автобіографіи, признаетъ, что анализъ дѣйствовалъ на его душу, какъ элементъ, убивающій чувство. Въ отдѣльныхъ случаяхъ, причина можетъ быть именно такого рода, но человѣческое чувство на протяженіи вѣковъ не оставалось неизмѣннымъ: оно преобразовывалось постоянно, хотя и медленно, на что указываетъ, между прочимъ, Тэнъ въ своей «Философіи искусства». Надо прослѣдить этотъ ходъ развитія чувства и влияніе его превращенія на творчество. Высшая культура превращаетъ всѣ роды человѣческихъ сердечныхъ волненій изъ чисто-рефлексивныхъ, непосредственныхъ, въ сознательныя и разумныя. Въ новѣйшее же время сознательность проникла въоду, и, рядомъ съ этимъ, чувство пріобрѣтаетъ все болѣе общее и отвлеченные источники. Для него не нужны, какъ прежде, непремѣнно внѣшніе и осознательныя предметы; онъ приливается къ чистымъ идеямъ, къ формамъ, къ законамъ, къ простымъ возможностямъ. Такимъ путемъ чувство все тѣснѣ и тѣснѣ сливается съ мыслью, и вся наша чувствительность дѣляется проникнутой интеллектуальнымъ элементомъ.
Самые главные чувства наши относятся къ природѣ, къ бо-
жеству и къ человѣку, и каждое изъ нихъ перешло черезъ нѣ-
сколько фазисовъ. Чувство природы, казалось бы, неподвижно; 
между тѣмъ, оно теперь совсѣмъ не такое, какъ въ древности, и 
стоитъ только сравнить поэтическое отношеніе къ природѣ у Го-
мера, Лукреція и даже Виргилия съ тѣмъ, какое мы находимъ у 
Шекспира, Милтона, Байрона, Шелли, Ламартини, Виктора Гюго. 
Древне мало описывали природу затѣмъ только, чтобы описывать; 
она занимала ихъ всегда въ связи съ потребностями и желаніями 
человѣка. Английские эстетики Рѣсинъ и Грэйтъ-Олленъ справедливо 
замѣчаютъ, что въ Иліадѣ вскій разъ, когда есть намѣкъ на 
пейзажъ, то непремѣнно эта мѣстность обильна, богата скотомъ и 
хлѣбомъ. Вообще въ греческой и латинской поэзіи пейзажъ играетъ 
второстепенную роль, такъ же, какъ и въ христіанской поэзіи до 
девятнадцатаго вѣка. Английскій эстетикъ Шервъ, въ своемъ изслѣ-
дованій подъ заглавіемъ: «Поэтическое воспроизведеніе природы» 
(On poetic interpretation of nature), замѣчаетъ, что въ описаніяхъ 
древнихъ и старинныхъ писателей христіанской цивилизации пейзажи 
похожи на гѣ фоны картинъ, какіе мы находимъ у Перуджино 
или Лонардо да-Винчи,—въ голубоватыхъ, блѣдныхъ тонахъ, по-
мѣщенныхъ только для того, чтобы лучше выступали нѣжная фи-
гура молодаго человѣка или голова Мадонны. Природа была у 
древнихъ скорѣе рамой, чѣмъ самою картиной, между тѣмъ какъ 
современный человѣкъ дошелъ до того, что интересуется природою 
независимо отъ своихъ личныхъ нуждъ и потребностей. То, что 
было для древнаго поэта ограничено, связано извѣстными леген-
дарными и мѣноологическими формами, то, для новаго человѣка 
съ поэтическимъ творчествомъ, безконечно по своей внутренней орга-
низации. Для него все живетъ: и утѣса, и лѣса, и всѣкій неоду-
шевленный предметъ. Современные поэты, какъ напр. Викторъ 
Гюго, доводятъ культѣ низшихъ формъ жизни даже до излишес-
ства: они способны восплѣвать и ягушку, и краба, и сову, и ле-
тучую мышь. Современны прозаки, какъ напр. Мишле и Кине, 
въ своихъ книгахъ, дали намъ настоящій эпопе природы, въ ко-
торыхъ уже совсѣмъ нѣть наивно-себялюбиваго чувства древнихъ. 
Чувство, вызываемое идеей божества, прошло также чрезъ 
самыя коренные измѣненія отъ Гомера до христіанской эры. Оно 
измѣнилось и въ послѣдняго столѣтія. Сравните то, что даютъ по-
эты семнадцатаго вѣка, съ тѣмъ, что мы находимъ у нашихъ совре-
менниковъ, въ особенности, если мы возьмемъ пессимистическія
производения, вплоть до проклятий и отчаянных претензий, какое находим у поэтов послѣдней четверти вѣка. И человѣкъ, какъ предметъ чувства, вызываетъ и продолжаетъ вызывать идеи и настроения, характерныя и новыя для каждой полосы умственной культуры. Всѣ сознаютъ, что чувства, вызываемыя отечествомъ, такъ называемая «гражданская», сдѣлались менѣе узкими. Въ глазахъ современнаго мыслителя, родина есть уже исключеніе, и суро- вая любовь къ отчизнѣ, какую мы находимъ, напр., въ трагедіяхъ Корнейля, исчезла въ драмахъ и романахъ романтической школы. Теперь врядъ-ли какой-нибудь истинный поэтъ согласился бы воспѣвать идею родины, если бы признавалъ ея развитіе вреднымъ для всего остального міра. Всѣ такія чувства проникнуты уже от- влеченнымъ характеромъ, и такое же превращеніе произошло также съ чувствами, обращенными прямо къ отдѣльнымъ личностямъ. Милосердіе и жалость стали гораздо сильнѣе и обще-расспространен- нѣе; поэзія находится въ нынѣшнемъ гуманномъ чувствѣ большинство писателей, и у русскихъ поэтовъ. Жалость превышала тогда на отдѣльныхъ лицахъ, было ли тѣ Гекторъ или Премykъ, Антигона или Александра. У современаго поэта, предметъ высшаго гуманнаго сознанія—цѣлый классъ, толпа, и вся-кой такой порывъ въ современномъ поэзтъ окрашены въ болѣе об- ширный смыслъ, захватываютъ цѣлую область жизни или цѣлый классъ живыхъ существъ. Поэтому, и любовь въ тѣснѣмъ смыслѣ, любовь—страсть, подверглась съ вѣками безчисленнымъ превраще- ніямъ. Въ античной древности, въ Библіи, у грековъ и римлянъ, она—чисто-чувственная, и ее вызываютъ только половое влеченіе и красота женщины; въ средневѣковъ она дѣлается мистическія: въ наши дни пріобрѣтается она особый оттѣнокъ глубины и грусти, какою мы не видимъ ни въ одну изъ предшествовавшихъ эпохъ. Стоить вѣчиться хорошошенько въ Альфреда Мюсса и Байрона, чтобы убѣдиться въ этомъ. Любящий современную человѣкъ, какъ ни былъ бы онъ страстнымъ, не можетъ уже ни уйти отъ дѣйствительности, ни удовлетворить ею вполнѣ. Вотъ почему онъ сталъ находить утѣшеніе, исходъ, въ душевной горѣ и слезахъ; вотъ почему романтика, съ самаго начала нынѣшняго вѣка, и въ Германии, и въ Англіи, и во Франціи, стали поэтазировать человѣческое страданіе и душевное грустеніе. Мюсса, въ одномъ мѣстѣ, даже прямо говоритъ, что глубина любви измѣряется нравственною болью, какую она оставляетъ въ насъ. Для современного человѣка, любить—значитъ страдать, а страдать—значитъ пріобрѣтать знаніе жизни. У
нкоторых поэтов, и во главу их у Виктора Гюго, любовь дѣлается слишкомъ философской, отвлеченной, не говоря уже о риторичности, присущей именно ему. Также мы видимъ и у Сюллин-Прюдона; тутъ уже чувственнаго почти ровно ничего нѣтъ, и человѣческая любовь представляется поэту, какъ одно изъ отражений вѣчнаго союза, объединяющаго вселенную съ нашей душой. У такихъ поэтовъ—и родъ ихъ идетъ уже со второй трети нашего вѣка, и даже раньше, отъ Гейне и Байрона,—любовъ не можетъ какъбы схватить окончательно свой объектъ и удержать его при себѣ: объектъ этотъ всегда ускользаетъ и оставляетъ въ сердцѣ рану.

Что же показываетъ такое превращеніе любви, какъ не новья права мышленія надъ нашей эпохой? Чувствительность проникается мыслительной работой въ ея высшихъ полетахъ. Современному человѣку нельзя испытывать полнаго наслажденія тамъ, гдѣ не удовлетворенъ его умъ; и нашъ Пушкинъ, въ этомъ смыслѣ, такой же гениальный вѣщатель душевныхъ стремлений новой эпохи: въ знаменитой его «Элегіи» звучитъ и до сихъ поръ поражаетъ глубиною и красотою формы стихъ: «Я жить хочу, чтобъ мыслить и страдать». Съ каждымъ днемъ умственная наслажденія пріобрѣтаютъ все большее и больше цѣны въ нашихъ глазахъ. Какъ только новое наслажденіе такаго рода познаетъ сердце современнаго человѣка, поэтъ даетъ ему форму; идеи, все разростаються, поднимаются внутреннюю эмоцію и вызываютъ художественное творчество, приводя человѣка все ближе и ближе къ цѣльности. Въ каждомъ изъ нашихъ чувствъ должно, по эстетическѣмъ требованиямъ эпохи, заключаться все наше внутреннее существо, со всѣю его сложностью. Но позволительно ли устранить вопросъ о томъ, въ какой степени поэзія можетъ вдохновляться научными и философскими идеями? Факты говорятъ, что современное искусство пользуется уже всѣмъ—и наукой, и законами природы, какіе она открываетъ, и великиими нравственными, социальными, метафизическими учениями, измѣнившими все міропоняніе нашего вѣка. Союзъ научаго и философскаго духа сказывался уже съ конца прошлаго вѣка въ творческихъ произведеніяхъ Шиллера и Гёте—въ «Фаустѣ» втораго, въ философскихъ стихотвореніяхъ первого. Метафизическая проблема происхожденія зла врядъ-ли тдѣ-либо была поставлена съ большей силой, какъ въ «Кингѣ» Байрона, считающемся одинимъ изъ сильнѣй его твореній. У итальянскаго поэта Леопарди мы находимъ чисто-философскіе стихи; Викторъ Гюго, во множе-
своеи стихотворений, в «Légende des siècles» и в «Contemplations», задвигли вопросы общественной справедливости, морали и метафизики. И таких примором, вплоть до последних дней, можно привести множество, но фактическая сторона дѣла не рѣшает еще вполнѣ вопроса: въ каких предѣлахъ и путемъ какого метода искусство можетъ вдохновляться наукой или философией?

Самые методы новѣйшее искусство сталъ брать у науки. Мы знаемъ (я обсуждалъ этотъ вопросъ въ своихъ «Этюдахъ по психологіи творчества»), что французскіе «натуралисты» въ области беллетристики стали проповѣдывать тождество пріемовъ искусства и науки и признали своимъ объектомъ только одну «точную правду», внѣсто миѳа и игры воображенія. Здѣсь я не буду повторять уже того, что было мало разсмотрѣно. Односторонность и ненаучность такихъ взглядовъ слишкомъ противорѣчать всему, что мы знаемъ точнаго и несомнѣннаго о самой природѣ художественнаго творчества. Отставляя это къ сторонѣ, мы укажемъ здѣсь только на то, что хотя теоретики художественнаго «натурализма» и отрицаютъ воображеніе и нравственное чувство, или, по крайней мѣрѣ, дѣлали это не такъ давно, однако, въ произведеніяхъ самого даровитаго изъ нихъ, и то, и другое несомнѣнно присутствуетъ. Они сводятъ все къ ощущенію, къ его своеобразности, къ переработкѣ внѣшнихъ фактовъ «темпераментомъ» художника. Они повторяютъ въ разныхъ вариацияхъ формулу, предложенную Теномъ, сказавшимъ, что главное отличие великаго артиста есть своеобразное ощущеніе въ присутствіи внѣшнихъ вещей. Но эта оригинальность восприятія художникомъ всего, что онъ видитъ и слышитъ, немыслима теперь, при сложности развитой человѣческой души, безъ участія болѣе широкой сингетическій мысли, т.-е. мысли философской. Быть оригинальнымъ въ восприятіи, это значить—непремѣнно быть богатымъ предварительно накопленнымъ мозговымъ запасомъ, развитъ въ себѣ и простую, и творческую ассоциацию, пользоваться всѣмъ внѣшнимъ признакомъ для того, чтобы претендовать внутренней работѣ надъ данными материаломъ. Англійскій эстетикъ Рѣскінъ справедливо замѣчаетъ, что есть два класса поэтовъ: одни сильно чувствуютъ, но слабо мыслятъ, всѣдствіе чего у нихъ и неѣть настоящаго восприятія истины; такіе поэты всегда второго сорта. Другіе сильно чувствуютъ и тѣмъ сильно думаютъ, а потому видятъ истину во всѣмъ ея объемѣ; это—поэты первого разряда. Самая способность ощущеній поднимается
чрез большие умственное развитие; иначе образы будут сколь-зить перед вами, не западая вовнутрь. Потому-то геніальнность и видна даже в мелких деталях — в том, как художник раз-рабатывает подробности; он и в них вносит небо глубокое, обобщающее, научно-философское. Тот же Рёскин говорит: «Величие манеры заключается в способности схватывать мысль специфический характер предметов и всех черт красоты, общих ему с высшими сферами бытия». Ещё Лейбниц назвывал философским смыслом попрежнему восприятие всемирной аналогии во всемирном различии. Это мы видим у каждого сильного поэта в его образах и полетах мысли; стало быть, его творческая сила родственна с силой философского обобщения. Выдеть и слышать всё могут одинаково, вплоть до высших животных; но перерабатывать этот материал, превра-щать его в произведения искусства, могут только тё, кто вносит в свои восприятия свое собственное «я», кто способен создавать идеи или проникаться всеобщим глубоким синтетическим чув-ством. Поэтому-то искусство и не может быть сводимо (да и наука точно также) к одному только частному ощущению: к звуку, к краскъ, к тьмь, к поверхности вещей. Конечно, оно всегда будет держаться за реальность, и даже все сильнее и сильнее про-никать в нее, но только за реальность не грубую и поверхностную, а за высшую, в которой тё же самые законы мироздания про-являются в своей сложности, восхищая художника и вызывая спе-циальный интерес в учёном. Реалистическое искусство, чтобы не впнуть в сухую виртуозность, или в грубый сенсуализм, должно брать идеалом себя природу в общирном смыслъ, которая сначала заставляет нас дышать и жить, а потом уже мыслить.

Что же выходит из этих доводовъ? Искусство может сделать более научнымъ и философскимъ, и его поэтическая сто-рона отъ этого вряда ли пострадаетъ. Но изъ этого не слъдуетъ, чтобы поэзъ-философъ могъ перелагать въ стихи геометрические теоремы, или, вместо художественного описания цвѣтка, ограничи-вается причислениемъ его къ извѣстному ботаническому разряду. Ро-манисты натураллистической школы какъ-разъ хромаютъ на эту ногу: стоитъ только припомнить перечисление растений и цвѣтовъ у Эола въ такихъ его романахъ, какъ «La curée» или «La faute de l’abbé Mouret». Поэты — и артисты вообще — будутъ только приобрѣтать все больше и больше научного духа, помогающаго видѣть реаль-
ность такою, какова она есть, а, съ другой стороны, духа философского, проникающего, въ формѣ мыслительныхъ гипотезъ, далѣе реальности, доступной всѣмъ и каждому. Крайности сенсуализма и узкой научности въ школѣ «натуралистовъ» также антипатичны, какъ и крайности другихъ поэтовъ и художниковъ, желающихъ вводить въ свои произведения отвлеченну мысль въ формѣ поуча-тельнаго, догматического стиля, будетъ ли она словесный или пластический. И по этой части и некоторые изъ новѣйшихъ поэтовъ грѣшать: одни слишкомъ поучаютъ, другие чрезвѣрь вдаются въ техническія подробности или перефразируютъ въ вычурныхъ выраженияхъ реальныя факты. Цитированный нами английский эстетикъ Шарпъ говоритъ въ своемъ этюде: «Примы науки — опять, анализъ, индуктивное и дедуктивное размышленіе — ни въ какому случаѣ не могутъ сдѣлаться поэтическими: это возможно только для ихъ результатовъ». Съ одной стороны, всѣй настоящей по-этическій языкъ долженъ быть простъ и понятень, а съ другой.— описаніе, какъ творческихъ родъ, никогда не было и не будетъ высшимъ родомъ; предельно описывать — значитъ: мало думать. Позэя будетъ постепенно, но непрестанно, входить въ каждую новую область, отвоеванную наукой. Но научная истинна тогда только сдѣлается предметомъ поэтическаго воспроизведенія, когда станетъ доступны уже массамъ. Чтобы вызывать чувство и интуицію, поэтъ и будетъ этимъ пользоваться, возбуждая мысли и образы, но не по- уча, какъ школьній учителъ. Другими словами, наука, чтобы вдохновлять искусство, должна перейти отъ абстрактной мысли въ сферу воображенія и чувства. И если когда-либо будутъ творить на всѣмѣрныя идеи науки, то путемъ возбужденія изящныхъ эмоцій: только тогда наука и сдѣлается поэтической или, какъ выразился когда-то Шиллеръ, «музыкальной». Взгляните на науку, какъ на отыскиваніе всеобщей гармоніи, и тогда вамъ будетъ понятна воз- можность непосредственной связи между знаніемъ и поэтическимъ творчествомъ. Связь между наукой и творчествомъ вообще давно уже установлена: безъ геніальности въ людяхъ, т.-е. безъ твор-ческаго инстинкта, знаніе не можетъ двигаться. Своими завоева- ніями и открытиями наука дала человѣчеству сотни и тысячи ошу- щеній, неизвѣстныхъ дотолѣ, доставивъ оружиевъ всякаго рода для проникновенія глубь бытия. То, что теперь для насъ еще безъ-мловно, лишено красокъ, лишено живыхъ существъ, то черезъ сто-двѣсти лѣтъ окажется преисполненнымъ кипучей жизни, пол- нымъ звуковъ и свѣта.
Политическое и всякое другое изящное творчество прошло, как и обобщающий ум человечка, через три главных фазы. В начале поэзия представляла собою науку и всю философию природы: таковы священные книги индийцев и Библия, равно как и первые философские системы древних. Затем, произошло некоторое разделение труда в человеческой мысли: поэты и художники взяли себя область чувства и ощущения, ученые—область отвлеченного мышления. Теперь мы вступаем в период слияния прекрасного с стремлениями науки и философии. Художник останется всегда творцом образов, но он может все больше и больше превращаться в творца галактику, принимающих поэтическую форму, а в силу того и чувств. Высшее наслаждение развитого человечка было, есть и будет поницатие, и оно одно только неизменно, когда все остальное—страсти, чувственная удовольствия,—потеряет всякую цену. Еще Виргилий говорил, что все утомляется, за исключением понимания, а Аристотель называл это божественным блаженством. Почему же наука, захватывающей все шире и шире, не давать пищи и области прекрасного, почему же и философий, показывающей безконечные перспективы выводов из всего познаваемого, не питать той же области? Если бы даже она ограничилась только полуответами на вопросы, постоянно волнующие душу человечка, то и тогда, в связи с миром образов, она будет поддерживать высшую мозговую эмоцию, связанную со сладким чувством понимания, вплоть до пределов познаваемого.

VI.

После того, как мы рассмотрели доводы английских эволюционистов и французского убежденного защитника более широких взглядов на область прекрасного, предложим от себя несколько общих положений, в которых, как мы думаем, искусство открываются меньше узкие горизонты. Можно признать, что «инстинкт игры» привел культурное чувство к развитию чувства прекрасного; но в наслаждении, доставляемом красотой, нравственного чувства, потребности и желания также участвующих, когда последние выходят за сферу грубоматериальную. Всякое действие, связанное с разражением нервной силы, тогда только несовместимо с чувством изящного, когда трута
это́й си́лы вызывает органи́ческое страда́ние; преся́дование же це́лы, связыва́емое съ движе́нием, само по себ́ь есть исто́чник чисто-у́мственного удовольствия. И въ фи́зическихъ движені́яхъ, и въ чувствахъ нравственного порядка, может быть та гра́ция, которая на- кладыва́ется на все печаль извѣстства. Такъ точно и въ ощу́шенияхъ чувственного характера сидятъ источники прекраснаго. Зрѣ́ние и слухъ будутъ всегда считаться тѣ́м органами чувствъ, путемъ ко- торыхъ мы всего объективнѣ́е воспринимаемъ впечатлѣ́нія извѣ́стваго. Но и остальные органы чувствъ способствовали, въ своемъ развитіи, полнотѣ́ восприятій красоты, доказательствомъ чему слу- жить большое число выраженій поэтическаго языка, взятыхъ изъ области именно этихъ чувствъ и заключающихъ въ себѣ́ высшую степень образности.

Хотя инстинктъ игръ и повелъ, какъ доказываютъ эволюціо- нисты, къ развитию эстетическаго чувства, однако искусство, въ нѣ́- мнѣ́шемъ своемъ состояніи, не должно и не можетъ быть поверх- ностною, легкою заставою. Оно сливаются съ дѣ́йствительностью въ каждомъ истино-творческомъ произведении. Изящное творчество на самомъ-безъ особеннаго рода артистической эмоціи; а такое душевное состояніе художника вполнѣ́ серьёзно, представляетъ со- бою внутренній органический процессъ и, въ продуктахъ своихъ, дѣ́йствуетъ на душу зрителей, слушателей или читателей, вызывая въ ней неизвѣ́данныя ими идѣ́и и нравственная чувства.

Будущность искусства представляется совсѣ́мъ не столь мрачною, какъ утверждаютъ писатели скептическаго направленія. Правда, раса дѣ́лается менее красивой и здоровой въ условіяхъ жизни боль- шихъ городовъ, но и понятія о красотѣ́ измѣ́няются: вмѣ́сто преж- ней пластинки, выступаетъ на первый планъ красота, связанная съ высшей уственной жизнью человѣ́ка.

Демократическій строй новаго общества, вмѣ́стѣ́ съ некото- рымъ паленіемъ вкусовъ, долженъ принести съ собою гораздо большую свободу для дѣ́ятелей во всѣ́хъ областяхъ извѣ́стваго искусства, сочувствіе массы и связанную съ нимъ материальную под- держку.

Анталогизмъ между искусствомъ и современной индустрией бу- деть опасенъ только въ томъ случаѣ́, если духъ наживы овладѣ́етъ безраздѣ́льно культурною жизнью образованныхъ народовъ; но это зависитъ гораздо больше отъ свойствъ той или иной расы, чѣ́мъ отъ возрастающаго научнаго направленія. Между способностью человѣ́ка къ творчеству, т.-е. къ нахожденію идей, и научнымъ
духомъ нашего въка нѣть ничего враждебнаго, точно такъ же, какъ и между наукой и развитіемъ нравственнаго чувства. Подъ влияниемъ научныхъ идей, чувства человѣка дѣлаются просвѣтленіемъ, шире, ведутъ его къ высшимъ предѣламъ общечеловѣческой солидарности. Отъ такого подъема въ настроеніи культурнаго человѣчества искусство можетъ только выиграть, что мы и видимъ особенно въ развитіи современной поэзіи.

Не вдаваясь въ безпринципную эклектику, позволительно расширять источники прекраснаго, изслѣдую всѣ тѣ стороны органической и душевной жизни человѣка, на которыя слишкомъ строгіе эстетики смотрѣть до сихъ поръ односторонне. Чувство прекраснаго и художественное творчество всегда будутъ относиться къ особой категоріи психическихъ явлений, но и то, и другое можетъ развиваться различными путями. Достиженіецѣли практическаго характера, вплоть до нравственныхъ задачъ, согласно съ удовлетвореніемъ чувства прекраснаго, если только оно является самостоятельнымъ, какъ удовлетвореніе особой душевной потребности.