

Александръ Эвлаховъ.

Введеніе

въ философію

художественнаго

творчества.

256

317.

ОПЫТЪ

историко-литературной методологіи.

Томъ I.

№ 43958.

Quelli, che s'innamorano di pratica senza scientia, sono com'e li nochieri, ch'entran in nauiglio senza timone o' bussola, che mai hanno certezza, doue si vadano.

Sempre la pratica deb'esser' edificata sopra la bona theorica.

Lionardo da Vinci.

ВАРШАВА.

Типографія Варш. Учебн. Округа.

1910.



1826/23



2007079032

Свѣтлой памяти

Александра Николаевича

Веселовскаго

посвященія ученикъ.





Къ вопросу о методахъ историко-литературнаго изслѣдованія я пришелъ не сразу и не случайно. Онъ возникалъ всякій разъ, какъ передо мною вставала та или иная проблема исторіи литературы, возникалъ непроизвольно, самъ собою, но еще въ неясной, неопредѣленной формѣ какого-то смутнаго *retitio principii*. Чувствуя всю сложность этого вопроса, я пытался до поры до времени „отдѣлаться“ отъ него, но чѣмъ болѣе углублялась моя работа, тѣмъ очевиднѣе становилось, что мнѣ его не обойти, что рано ли, поздно ли съ нимъ придется сосчитаться.

Продолжительныя занятія эстетикой привели меня къ убѣжденію, что исторія литературы, какъ наука, идетъ по ложному пути, что въ ней слишкомъ много „исторіи“ и слишкомъ мало „философіи“, что изученіе историко-литературныхъ проблемъ должно идти не рядомъ съ изученіемъ вопросовъ чисто-историческаго характера, а въ неразрывной связи съ вопросами искусства, эстетики и психологіи творчества¹⁾.

Однимъ словомъ, я пришелъ къ выводу, что исторіи литературы, какъ наукѣ, пора перестать быть служанкой общей исторіи и социологіи и стать тѣмъ, чѣмъ ей надлежитъ быть, по самому своему существу, т. е.

¹⁾ Объ этомъ я заявилъ уже въ моей книгѣ: „Тайна генія Гоголя“. Варшава 1910, стр. 3.

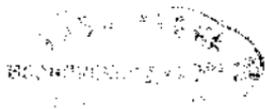
составною частью исторіи художественнаго творчества вообще. Съ этого времени вопросъ о методахъ сдѣлался для меня большимъ вопросомъ и рѣшеніе его—къ ту или иную сторону—стало на очереди.

И вотъ, когда я приступилъ къ крупной работѣ по эстетикѣ Возрожденія, въ которой намѣревался дать свой „опытъ философіи художественнаго творчества“ (эта работа вскорѣ появится), и когда потребовалось обосновать свою методологическую точку зрѣнія,—небольшое по замыслу введеніе разрослось въ цѣлое изслѣдованіе о методахъ исторіи литературы, какъ науки. Издавна тревожившій меня вопросъ изъ смутнаго *petitio principii* превратился въ сознательно поставленную проблему, безъ разрѣшенія которой я не могъ двинуться далѣе.

Болѣе, чѣмъ кто-либо, я вижу недостатки моего труда. Быть можетъ, нѣкоторымъ извиненіемъ ихъ послужитъ то обстоятельство, что предлагаемое изслѣдованіе есть *первый* опытъ систематической методологіи нашей науки. Въ этомъ отношеніи, ни на родинѣ, ни на Западѣ я не имѣлъ предшественниковъ, ошибками которыхъ могъ бы воспользоваться, и мнѣ остается утѣшаться мыслью, что, напротивъ, быть можетъ, мои ошибки послужатъ на пользу другимъ.

А. Евлаховъ.

Варшава. Осень 1910.



ОГЛАВЛЕНІЕ.

	<i>Стр.</i>
Prolegomena. Методологія и наука	1—80
I. Методъ и наука	3
II. Методъ и историческая наука	8
III. Методъ и исторія литературы, какъ наука	68
IV. Планъ изслѣдованія	79
Часть первая. Онтогенетическій ана- лизъ	81—539
Глава I. Науки о духѣ	83—186
1. Раздѣленіе наукъ	83
2. Науки о духѣ—не науки	108
3. Причины, препятствующія имъ быть науками	134
4. Исторія литературы—не наука	182
Глава II. Исторія литературы, какъ наука	187—379
1. Опредѣленія исторіи литературы	187
2. Исторія литературы и исторія культуры (эволюція взглядовъ А. Н. Веселовскаго)	198
3. Исторія литературы — исторія по эзип	217

4. Історія поезії—історія формъ	242
5. Історія поезії и історія мискус- ства	374

Глава III. Естетичесній моментъ въ еволюціи

творчества	381—483
1. Творчество доэстетическое	381
2. Творчество эстетическое	430
3. Эстетическая еволюція	473

Глава IV. Психологическій моментъ въ ево-

люціи творчества	485—537
1. Творчество безличное	485
2. Творчество индивидуальное	508
3. Психологическая еволюція	530

Общє виводы	539
-----------------------	-----

PROLEGOMENA.

Методологія и Наука.





I. Методъ и наука.

Для того, чтобы что-либо сдѣлать, сперва необходимо знать, *какъ* дѣлать. Всякое искусство, всякое ремесло, — вообще всякая работа имѣетъ свою технику, которая даѣтъ возможность, при наименьшей затратѣ времени и труда, достигъ наиболѣе продуктивныхъ результатовъ. Техникѣ прикладнаго знанія въ области теоретической соотвѣтствуетъ методъ. Исторія любой науки можетъ показать намъ, въ какой степени самое развитіе этой науки всегда зависѣло отъ того, насколько были выработаны ея методы, насколько эти методы отвѣчали самой сущности той области знанія, къ которой примѣнялись.

Конечно, въ извѣстномъ смыслѣ справедливо и обратное: та же исторія любой науки показываетъ намъ, что выработка самихъ методовъ также не менѣе зависитъ отъ общаго развитія данной науки, что самые методы, подобно техникѣ прикладныхъ знаній, — явленіе сравнительно позднѣйшее, которому предшествовалъ долгій періодъ безпорядочнаго труда, случайныхъ открытій и гениальныхъ догадокъ, способствовавшихъ прогрессу этой науки. Короче, если разработанная методологія обуславливаетъ развитіе любой отрасли теоретическаго знанія, то и сама не менѣе обусловлена наличностью извѣстнаго развитія послѣдней.

Такъ именно и думаетъ проф. Виндельбандъ, по мнѣнію котораго, никогда еще плодотворный методъ не возникъ изъ абстрактнаго построенія или изъ чисто формальныхъ размышленій логиковъ; на долю послѣднихъ выпадаетъ лишь задача выразить въ общей формѣ тѣ пріёмы, которые были успѣшно использованы при изученіи отдѣльныхъ явленій, и тѣмъ опредѣлить ихъ значеніе, ихъ познавательную цѣнность и границы ихъ примѣненія. Такъ что у современной логики, на примѣръ, ея болѣе зрѣлое, по сравненію съ ея греческой родоначальницей, представленіе о природѣ индукціи взялось „не изъ программатической настойчивости, съ которой её рекомендоваль и схоластически описаль *Бэконъ*, а изъ размышленія надъ плодотворностью, которую обнаружилъ со времёнъ *Кеплера* и *Галлея* эта форма мышленія въ специальной работѣ естествознанія, усложняясь и утончаясь при изслѣдованіи каждой новой проблемы”¹⁾.

Это несомнѣнно. Однако, было бы ошибкой усиленно настаивать на такомъ положеніи, пбо оно опирается на нѣкотораго рода *qualenno terminogium*. Когда мы говоримъ, что развитіе науки зависитъ отъ ея методовъ, мы совсѣмъ иначе понимаемъ терминъ „наука”, чѣмъ въ томъ случаѣ, когда утверждаемъ, что методы науки зависятъ отъ степени ея развитія. Въ первомъ случаѣ мы подъ „наукой” разумѣемъ науку въ собственномъ смыслѣ слова, т. е. только такую систему знаній, которая даётъ общіе законы; во второмъ—простую совокупность фактовъ, лишь отчасти приведенныхъ въ систему и причинную зависимость.

Въ самомъ дѣлѣ. Сама наука, какъ таковая, уже

¹⁾ *Geschichte und Naturwissenschaft*. Rede zum Antritt des Rectorats des Kaiser-Wilhelm-Universität Strassburg gehalten am 1 Mai 1894 von Wilhelm Windelband. русск. пер. въ приложеніи къ книгѣ: „Прелюдія”, философскія статьи и рѣчи. Сиб. 1904. стр. 315.

предполагаетъ наличность присущихъ ей методовъ, безъ которыхъ она не можетъ быть наукой; болѣе того: методологія есть какъ бы составная часть самой науки, ея необходимый признакъ. Такимъ образомъ, въ первомъ случаѣ самая наука, какъ таковая, уже на лицо, и рѣчь можетъ идти лишь о *степени* ея развитія, каковое въ известныхъ рамкахъ уже предполагается, но въ дальнѣйшемъ обуславливается ея методологіей.

Иное дѣло—„наука” во второмъ смыслѣ, т. е. какъ всякая совокупность знаній въ определенной области. Эта послѣдняя отнодь еще не есть наука въ собственномъ смыслѣ слова и потому вовсе не предполагаетъ наличности методовъ, ибо о *методѣ* вообще, по справедливому замѣчанію Рижкерта, можно говорить „лишь тамъ, гдѣ уже приступлено къ систематическому образованію понятій”¹⁾. Однако, такая совокупность знаній въ данной области, не будучи наукой, въ свою очередь, можетъ стоять на большей или меньшей ступени развитія, въ зависимости отъ того, насколько эти знанія приведены въ систему и причинную связь.

Вотъ отъ этой-то ступени развитія и зависитъ, дѣйствительно, выработка методовъ, которые впоследствии простую совокупность знаній превратятъ въ науку,—но и только. Ясно, слѣдовательно, что наука не можетъ дать методологіи того, что сама отъ нея получаетъ: методологія создаетъ науку, тогда какъ сама въ ней не нуждается; безъ науки могутъ уже быть методы, но безъ методовъ—нѣтъ науки.

Исторія всякой науки, согласно Френкису Бэкону (1561—1626), въ общихъ чертахъ рисуется приблизительно такъ: отъ простаго констатированія фактовъ она переходитъ къ ихъ классификаціи²⁾, отъ [классификаціи—къ

¹⁾ Философія исторіи. Спб. 1908. стр. 33.

²⁾ Novum Organum, lib. I § VII.

„ислѣдованію основныхъ причинъ”¹⁾, наконецъ отъ послѣдняго—къ „раскрытію законовъ и аксіомъ”²⁾, обусловливающихъ эти факты. На этомъ пути, „отъ фактовъ къ аксіомамъ”³⁾, рѣшающимъ этапомъ нужно признать четвертый и послѣдній, когда простая совокупность знаній въ известной области приобретаетъ право называться наукой.

Посрединѣ, между первымъ и четвертымъ этапами, чрезвычайно важнымъ моментомъ является моментъ методологическій, когда вырабатываются методы будущей науки⁴⁾. И въ зависимости отъ того, насколько удачны эти методы, т. е. насколько они вытекаютъ изъ самой сущности данной области знаній, [переходъ ея въ науку будетъ или медленнымъ процессомъ превращенія или же рѣзкимъ перебоемъ, эволюціей или революціей.

Въ исторіи науки чаще всего случается послѣднее. Долгое время ислѣдователи блуждаютъ какъ бы въ потемкахъ, оцѣпую: есть, кажется, и достаточное количество фактовъ, иногда удалось ихъ и классифицировать и даже кое гдѣ установить причинную связь, а между тѣмъ науки все еще нѣтъ и не можетъ быть, потому что нѣтъ законовъ; а нѣтъ и не можетъ быть законовъ потому, что самые методы данной области знаній не отвѣчаютъ ея насущнымъ потребностямъ, не вытекаютъ изъ самой ея сущности, хотя, быть можетъ, и способствуютъ ея развитію.

Но вотъ, послѣ долгихъ блужданій и безплодныхъ попытокъ, найдены, наконецъ, необходимые методы, и тогда этотъ моментъ является моментомъ рѣзкаго перебора, переворота, въ результатъ котораго простая совокупность знаній какъ бы внезапно превращается въ на-

1) Id. I § СП.

2) Id. I § ХСІХ.

3) Ib.

4) Id. I § С.

уку. Такъ было, наиримѣръ, съ естествознаніемъ и языковѣдѣніемъ, въ то время, какъ въ развитіи математическихъ наукъ и астрономіи скорѣе наблюдается медленный, незамѣтный переходъ, безъ особыхъ потрясеній, зависѣвшій, повидимому, отъ того, что здѣсь очень рано удачно напали на правильные методы, такъ что все дальнѣйшее развитіе указанныхъ наукъ заключалось уже только въ развитіи и улучшеніи *этихъ* методовъ ¹⁾.

Какъ бы то ни было, является ли наука результатомъ постепенной эволюціи или внезапной революціи, въ обоихъ случаяхъ, несомнѣнно, методологія играетъ рѣшающую роль двигателя, безъ котораго ни та, ни другая совершиться не могутъ. Въ методологіи—залогъ будущаго всякой науки.

¹⁾ P. Volkmann (Erkenntnistheoretische Grundzüge der Naturwissenschaften s. 41) справедливо отрицаетъ необходимость строгаго разграниченія старой, геоцентрической астрономіи и новой, гелиоцентрической—со времени Коперника—съ методологической точки зрѣнія: „Я не хочу, говорить объ, умалять значеніе этой замѣны, но смѣю думать, что это значеніе подчасъ преувеличивается. Пока дѣло идетъ лишь объ установленіи опредѣленныхъ *правилъ*, по которымъ совершается движеніе планетъ, достаточно лишь указать на относительность всякаго движенія въ пространствѣ, которая допускаетъ какъ геоцентрическое, такъ и гелиоцентрическое построеніе міра. Простое математическое уравненіе позволяетъ слѣдять переходъ отъ одной системы къ другой. И пока рѣчь идетъ лишь объ установленіи правилъ, то лишь эстетическій моментъ простоты изложенія даетъ преимущество гелиоцентрической системѣ“.

II. Методъ и историческая наука.

Не кажется ли, поэтому, страннымъ, что вопросу о методахъ такъ мало удѣляютъ вниманія въ области исторіи литературы, этой самозванной науки, присвоившей себѣ непринадлежащее ей имя? Не кажется ли удивительнымъ, что, гонимая за самыми смѣхотворными мелочами, историки литературы съ полнымъ равнодушіемъ проходятъ мимо этого важнѣйшаго вопроса, долженствующаго выяснить имъ самый смыслъ ихъ дѣятельности, самаго, можно сказать, ихъ бытія?

Не уместно ли было бы имъ, вмѣсто ничѣмъ рѣшительно не обоснованной самоувѣренности и авгурской важности, проникнуться сознаниемъ, что, въ сущности, ничего вѣдь еще не сдѣлано, что все сдѣланное—лишь одинъ сырой матеріалъ, и что, не смотря на умопомрачающее количество изслѣдованныхъ фактовъ, они до сихъ поръ сами не знаютъ, чѣмъ собственно занимаются? Не поразительный ли фактъ, что они такъ и не удосужились установить самое понятіе своей „науки“ и, если не въ теоріи, то на дѣлѣ, [ничуть не подвинулись въ этомъ отношеніи далѣе Гердера, то есть болѣе чѣмъ за сто лѣтъ?

А между тѣмъ,—они ли не „работали“, они ли не двигали впередъ науку, они ли не презрительно—брезг-

ливо отворачивались отъ всякаго рода „теорій“, „умозрѣній“, отъ всякой, съ позволенія сказать, „философій“, которая стала у нихъ чуть ли не браннымъ словомъ!... И все это—не помогло. Что такое исторія литературы? Наука ли она? Если наука,—то гдѣ ея законы? Каковы ея задачи? Каковы ея методы?—Гдѣ отвѣты на всѣ эти вопросы? Ихъ нѣтъ, а между тѣмъ они должны быть!...

Никто не станетъ отрицать: безъ фактовъ нельзя шагу сдѣлать въ наукѣ. Но вѣдь не менѣе ясно, что съ одними фактами далеко не уѣдешь, ибо, во первыхъ, фактовъ въ окружающемъ насъ мѣрѣ—безчисленное множество и всѣхъ ихъ не собрать, а, во вторыхъ, не всѣ они, а лишь нѣкоторые изъ нихъ имѣютъ значеніе для науки. „Намъ умъ немогень, какъ и нашимъ чувства,—говоритъ Пуанкаре; онъ потерялся бы въ сложности міра, если бы эта сложность не была гармоничной, онъ видѣлъ бы въ ней, подобно близоручному, только детали и былъ бы принуждѣнъ забывать каждую изъ нихъ, прежде чѣмъ изслѣдована слѣдующая, ибо всего онъ не въ силахъ былъ бы охватить. Только тѣ факты достойны нашего вниманія, которые вносятъ порядокъ въ эту сложность и дѣлаютъ её, такимъ образомъ, доступной уму”¹⁾.

Наука составляется изъ фактовъ, какъ домъ строится изъ кирпичей,—пишетъ онъ же въ другомъ сочиненіи; беспорядочное нагроможденіе фактовъ такъ же мало можетъ быть названо наукой, какъ куча кирпичей—домомъ. И главное: наука должна предвидѣть. Карлейль написалъ гдѣ-то: „Только фактъ имѣетъ значеніе. Иоаннъ Безземельный прошелъ здѣсь,—это замѣчательно, это фактическая истина, которую я не промѣняю ни на одну теорію на свѣтѣ”. Карлейль былъ соотечественникомъ Бэкона; оба они поклонялись „божеству дѣйствительныхъ

1) Наука и методъ. Спб. 1910. стр. 20.

фактовъ”, но всё же Бэконъ не сказалъ бы ничего подобнаго. Это языкъ историка. Физикъ, по всей вѣроятности, сказалъ бы: „Иоаннъ Безземельный прошелъ здѣсь; это для меня совершенно безразлично, такъ какъ онъ болѣе уже не пройдетъ здѣсь”¹⁾.

Существуетъ, по его мнѣнію, іерархія фактовъ. Они не имѣютъ значенія; они ничему не учатъ насъ, говоря лишь за самихъ себя. Остановившійся на нихъ учёный ничего не узнаётъ и не предвидитъ послѣ этого новыхъ фактовъ, чѣмъ прежде. Повидимому, такіе факты происходятъ разъ, и вторично имъ не суждено повторяться. Съ другой стороны, существуютъ факты съ большимъ экономическимъ коэффициентомъ; каждый изъ нихъ подсказываетъ намъ новый законъ. И такъ какъ выборъ необходимъ, то учёный и долженъ останавливаться на послѣднихъ²⁾.

Изолированный фактъ поражаетъ всякаго; и неуча, и ученаго. Но связь, соединяющая нѣсколько фактовъ, сходство которыхъ глубоко, но скрыто, доступна взору лишь истиннаго учёнаго. Анекдотъ о яблокѣ Ньютона, вѣроятно, вымышленъ, но онъ символиченъ; поэтому, будемъ считать его истиннымъ. Вѣдь и до Ньютона, надо полагать, многіе люди видѣли, какъ падаютъ яблоки, однако же никто не вывелъ отсюда надлежащаго умозаключенія. Факты были бы безплодны, если бы не было умовъ, способныхъ производить между ними выборъ, отличая тѣ, за которыми что-то скрывается, и узнавать, что именно скрывается за ними,—такихъ умовъ, которые подъ фактомъ въ сыромъ видѣ способны почувствовать *душу факта*³⁾.

Итакъ, почувствовать „душу факта” — это совсѣмъ не то, что „констатировать фактъ”. Тѣ, кто привыкъ

¹⁾ Гипотеза и наука.

²⁾ Наука и методъ, 235.

³⁾ Id. 18.

довѣрять „только фактамъ”, какъ нечисти убѣганъ всякой „метафизики”, вопреки здравому смыслу, предлагаютъ ограничиться именно однимъ констатированіемъ. Однако, какъ бы мы ни были осторожны, намъ приходится прибѣгать къ интерполяціи. Опытъ даётъ намъ лишь извѣстное число изолированныхъ точекъ. Мы должны связать ихъ непрерывной линіей, чтобы получить настоящее обобщеніе. Но мы идёмъ дальше: кривая, которую мы проводимъ, проходитъ между наблюденными точками, недалеко отъ нихъ, но не касается ихъ. Мы не ограничиваемся тѣмъ, что обобщаемъ опытъ, мы его исправляемъ. Физикъ, который воздержался бы отъ этихъ исправленій и серьёзно пожелалъ бы ограничиться голымъ экспериментомъ, вынужденъ быть бы провозгласить удивительные законы. Итакъ, совершенно голые факты для насъ недостаточны, мы нуждаемся въ упорядоченномъ, или, вѣрнѣе, организованномъ знаніи ¹⁾).

Такое организованное знаніе, по мнѣнію Пуанкаре, можетъ дать лишь методъ. Методъ и есть выборъ фактовъ, слѣдовательно, прежде всего надо позаботиться объ установленіи метода. Соціологическія науки, думаетъ онъ, потому такъ слабо и развиваются, что никакъ не могутъ выработать себѣ подходящихъ методовъ: „немало было выдуманно соціологами разныхъ методовъ, но каждый изъ нихъ оказывался неудовлетворительнымъ и нуждался въ замѣнѣ новымъ; каждая диссертация соціолога обыкновенно предлагаетъ новый методъ, который, впрочемъ, новый докторъ очень боится примѣнить на практикѣ; а пока что—соціологія остаётся такой наукой, которая знаетъ очень много методовъ и даётъ очень мало результатовъ” ²⁾).

Но здѣсь можетъ возникнуть такой вопросъ: однако,

¹⁾ Гипотеза и наука. Ср. *P. Duhem. La théorie physique, son objet et sa structure*, 1906.

²⁾ Наука и методъ, II.

сами социологи-то, повидимому, вполне довольны такими „результатами“ и большего, кажется, не желаютъ;—а если такъ, для чего же имъ въ такомъ случаѣ методы, указывающіе выборъ фактовъ?

Дѣйствительно, именно теперь болѣе, чѣмъ когда-либо, въ правѣ возникнуть подобнос сомнѣніе. Давно ли представители всѣхъ отраслей социологии кичились тѣмъ, что, наконецъ, и для нихъ настало время перейти отъ фактовъ къ выводамъ, что они уже могутъ указать нѣкоторые *законы*, руководящіе развитіемъ социальныхъ отношеній? Давно ли, основываясь именно на этомъ, они съ гордостью заявляли, что ихъ „науки“ — тоже науки и въ недалёкомъ будущемъ обѣщали доказать это ещё убѣдительнѣе?!

Ужъ на что былъ остороженъ въ своихъ положеніяхъ и выводахъ А. Н. Веселовскій, но и онъ началъ и кончилъ такимъ именно пониманіемъ науки — математической, естественной или социальной — безразличной. Ему казалось, напримѣръ, что сравнительный методъ можетъ поставить исторію литературы на степень науки въ полномъ смыслѣ этого слова, открывъ законы поэтического развитія. „Изучая ряды фактовъ“, говорилъ онъ въ своей вступительной лекціи въ С.-Петербургскомъ университетѣ въ 1870 г., мы замѣчаемъ ихъ послѣдовательность, отношеніе между шипп послѣдующаго и предыдущаго; если это отношеніе повторяется, мы начинаемъ подозрѣвать въ нёмъ извѣстную *законность*; если оно повторяется часто, мы перестаёмъ говорить о предыдущемъ и послѣдующемъ, замѣняя ихъ выраженіемъ причины и слѣдствія. Мы даже склонны пойти далѣе и охотно переносимъ это тѣсное понятіе причинности на ближайшіе изъ смежныхъ фактовъ: они или вызвали причину, или являются отголоскомъ слѣдствія. Берёмъ на повѣрку параллельный рядъ сходныхъ фактовъ: здѣсь отношеніе даннаго предыдущаго и даннаго послѣдующаго можетъ не повториться,

или если представится, то смежные съ ними члены будутъ различны и наоборотъ, окажется сходство на болѣе отдаленныхъ степеняхъ рядовъ. Сообразно съ этимъ мы ограничиваемъ или расширяемъ наше понятіе о причинности; каждый новый параллельный рядъ можетъ принести съ собою новое измѣненіе понятія; чѣмъ болѣе такихъ повѣрочныхъ повтореній, тѣмъ болѣе вѣроятія, что полученное обобщеніе подойдетъ къ *точности закона*¹⁾.

Черезъ много лѣтъ спустя, уже подводя итоги своей научной дѣятельности, А. Н. Веселовскій снова высказалъ ту же мысль въ такой формѣ: „Сравнительно литературный матеріалъ настолько расширился, что требуетъ новаго зданія, поэтики будущаго“, которая „научить насъ, что въ унаслѣдованныхъ нами формахъ поэзіи есть нѣчто *закономѣрное*“²⁾. И самая его „историческая поэтика“ была ничѣмъ инымъ, какъ исканіемъ *законовъ исторіи поэзіи*.

Можно спорить о томъ, насколько дѣйствительно *то* средство, какимъ пользовался при этомъ Веселовскій, но нельзя спорить противъ того, что цѣль, намѣченная имъ для своей науки, необходимо требуетъ опредѣленнаго *научнаго средства, т. е. метода*. Эта цѣль— „достиженіе наиболѣе полнаго обобщенія“³⁾, приближающагося по возможности къ „точности закона“, а такова цѣль науки вообще. Повторяю, трудно представить себѣ изслѣдователя болѣе осторожнаго, работника болѣе скрупулезнаго, чѣмъ былъ Веселовскій; однако, въ его пониманіи, историческая наука *въ идеаль* ничѣмъ рѣшительно не должна отличаться отъ всякой другой науки вообще. И такъ думали еще недавно всѣ.

¹⁾ О методѣ и задачахъ исторіи литературы какъ науки. Жур. Мин. Нар. Просв. 1870 г. ч. 152, стр. 8.

²⁾ Три главы изъ исторіи поэтики. „Ж. М. Н. П.“ 1899 № 4, ч. 322, стр. 289.

³⁾ О методахъ. I. с

Теперь—не то. На передовыхъ постахъ науки усиленно быють отбой и зовутъ назадъ къ добрымъ старымъ временамъ, когда исторію заносили въ разрядъ искусствъ¹⁾, а роль науки, пользуясь мѣткимъ словомъ Льва Толстого, сводилась къ подсчету числа божьихъ коровокъ на земномъ шарѣ.

По мнѣнію проф. Виндельбанда, всѣ опытыя науки, съ точки зрѣнія формальнаго характера ихъ познавательныхъ задачъ, могутъ быть раздѣлены на два основныхъ цикла: естественныя и историческія. Первые „всегда ищутъ законовъ совершающагося“, вторыя, въ противоположность этому, „стремятся по преимуществу дать полное и исчерпывающееся описаніе отдѣльнаго, болѣе или менѣе широкаго событія, съ однократной, ограниченной во времени реальностью“²⁾...

Идетъ ли здѣсь дѣло объ отдѣльномъ происшествіи или о связанномъ рядѣ дѣяній и судебъ, о характерѣ и жизни отдѣльнаго человѣка или цѣлаго народа, объ особенностяхъ и развитіи опредѣленнаго языка, религій, правопорядка, или литературнаго, художественнаго, научнаго произведенія,—„всегда цѣль познанія состоитъ въ конкретномъ воспроизведеніи и постиженіи отдѣльнаго явленія человѣческой жизни, которое одинъ разъ осуществилось въ дѣйствительности“.

Принципомъ этого методологическаго дѣленія, по его словамъ, служитъ формальный характеръ познавательныхъ цѣлей наукъ. „Однѣ отыскивають общіе законы, другія—отдѣльные историческіе факты; выражаясь языкомъ формальной логики, цѣль первыхъ—общее, аподиктическое сужденіе, цѣль вторыхъ—сужденіе единичное, ассерторическое“...

Такимъ образомъ опытыя науки ищутъ въ познаніи реальнаго міра либо общее, въ формѣ закона

¹⁾ Ср. Виндельбанда, *op. cit.* 324: о „родствѣ историческаго творчества съ эстетическимъ и историческихъ дисциплинъ съ *belles lettres*“.

²⁾ *Op. cit.* 319.

природы, либо единичное, въ его исторически обусловленной формѣ; онѣ изслѣдуютъ, съ одной стороны, неизмѣнную форму реальныхъ событій, съ другой—ихъ однократное, въ себѣ самомъ определенное содержаніе. Однѣ изъ нихъ суть науки о законахъ (Gesetzeswissenschaften), другія—науки о событіяхъ (Ereignisswissenschaften); первыя учатъ тому, что всегда имѣетъ мѣсто, послѣднія—тому, что однажды было. Поэтому, научное мышленіе въ первомъ случаѣ проф. Виндельбандъ называетъ нормативическимъ, во второмъ—идиографическимъ (idiographisch) ¹⁾.

Въ первомъ случаѣ, поясняетъ онъ, мышленіе стремится перейти отъ установленія частнаго къ пониманію общей связи, во второмъ—оно останавливается на тщательномъ выясненіи частнаго. Для естествоиспытателя отдѣльный данный объектъ его наблюденія, какъ таковой, никогда не имѣетъ научной цѣнности; онъ нуженъ ему лишь постольку, поскольку онъ считаетъ себя въ правѣ разсматривать его какъ типъ, какъ специальный случай родового понятія, которое можно развить, исходя изъ него; онъ останавливается только на тѣхъ признакахъ объекта, которые важны для уясненія общей закономерности. Историкъ же имѣетъ своей задачей идеально возсоздать [какой-либо продуктъ прошлаго со всѣми его индивидуальными чертами ²⁾].

Сила естествознанія состоитъ въ абстракціи, сила же исторіи—въ наглядности, что особенно замѣтно, если мы сравнимъ результаты ихъ [изслѣдованій. „При всей тонкости логической работы, которую требуетъ историческая критика при обработкѣ источниковъ, ея послѣдней цѣлью остается все же живое и точное возсозданіе изъ массы матеріала истинной картины про-

¹⁾ Id. 320. Объ этомъ противопоставленіи см. *Ludwig Stein, Das Prinzip der Entwicklung in der Geistesgeschichte* („Deutsche Rundschau“, Juni 1895).

²⁾ Id. 324.

шлаго; и результатъ этой работы есть всегда изображеніе людей и ихъ судебъ, во всемъ сложномъ ихъ своеобразіи, во всей ихъ индивидуальной жизненности. Устами исторіи съ нами говорятъ, воскреснувъ изъ забвенія къ новой жизни, прошедшіе языки и прошедшіе народы, ихъ вѣрованія и дѣла, ихъ стремленія къ власти и свободѣ, ихъ поэзія и мышленіе.

„Насколько разнится отъ этого міръ, который воздвигаетъ естествознаніе! Какъ бы наглядны ни были его исходныя точки, — его познавательной цѣлью служатъ теоріи, которыя въ конечномъ счетѣ сводятся къ математическимъ формуламъ законовъ движенія: въ чисто *платоновскомъ* духѣ игнорируетъ оно, какъ безсознательную видимость, отдѣльную преходящую чувственную вещь и стремится къ познанію законмѣрной необходимости, которая съ внѣ-временной неизмѣнностью царитъ надъ всѣмъ совершающимся. Изъ сіяющаго красками міра чувствъ она приготовляетъ систему абстрактныхъ понятій, въ которыхъ она старается постигнуть истинную, скрывающуюся за явленіями, сущность вещей. міръ атомовъ, безвѣтный и беззвучный, лишенный земного запаха чувственныхъ качествъ: это есть триумфъ мышленія надъ воспріятіемъ. Равнодушное ко всему преходящему, естествознаніе забрасываетъ свой якорь только въ вѣчно неизмѣнное и пребывающее; не измѣнчивое, какъ таковое, ищетъ оно, а только неизмѣнную форму измѣненія”¹⁾.

Сопоставляя такъ исторію и естествознаніе. Вилдельбандъ приходитъ къ выводу, что, хотя „человѣческой разумъ можетъ представлять себѣ одновременно многое лишь въ силу того, что онъ воспринимаетъ общее содержаніе разрозненныхъ единичныхъ дѣяньихъ”, однако, „чѣмъ болѣе онъ при этомъ стремится

¹⁾ id. 325—326.

къ понятію и закону, тѣмъ болѣе онъ долженъ оставлять безъ вниманія, забывать и игнорировать единичное". Именно этимъ онъ объясняетъ неудачу попытокъ „сдѣлать изъ исторіи естествознаніе", какъ это предложила такъ наз. позитивистическая философія исторіи, которой, вмѣсто ожидаемыхъ „законовъ народной жизни", въ концѣ концовъ добыты „два-три тривіальныхъ обобщенія", да и то лишь допустимыхъ только при добросовѣстной оговоркѣ объ ихъ многочисленныхъ исключеніяхъ ¹⁾).

Почти такой же точки зрѣнія на историческія науки держится Г. Клейнпетеръ. „Историческое знаніе, говоритъ онъ, по самой своей природѣ не выходитъ изъ границъ, поставленныхъ ему индивидомъ и мгновеніемъ" ²⁾. Всюду, гдѣ рѣчь идетъ объ установленіи наличности какого-либо событія—къ какой бы области оно ни относилось—мы имѣемъ дѣло съ историческимъ актомъ познанія. Исторія въ точномъ смыслѣ этого слова занимается, главнымъ образомъ, фактами, имѣющими мѣсто въ прошломъ; по устанѣвившемуся взгляду эти факты имѣютъ для исторіи значеніе въ качествѣ отдѣльныхъ индивидуальныхъ случаевъ. Въ психологіи и въ естественныхъ наукахъ чисто историческое знаніе какого-либо факта само по себѣ еще не имѣетъ никакого значенія и приобретаетъ цѣнность лишь съ того момента, какъ удаётся доказать типическій характеръ отдѣльнаго факта, т. е. когда выясняется, что единичный случай—это лишь одно изъ звеньевъ нѣкоторой закономерности, и когда оказывается возможнымъ получить при различной обстановкѣ „тотъ же самый" фактъ. Это самое примѣнимо, конечно, и къ исторіи, когда отъ этой послѣдней требу-

¹⁾ id. 828.

²⁾ Теорія познанія современного естествознанія. Спб. 1910. стр. 117.

ють предвидѣнія будущихъ событій, т. е. когда исторія должна насъ „учить” чему-либо ¹⁾).

Правда, Клейнпетеръ считаетъ на этомъ основаніи устанавливаніе дѣйствительныхъ фактовъ не только *частью* наукъ, но даже, такъ сказать, основной ихъ частью, поставляющею матеріалъ, который идётъ въ обработку и изъ котораго получаютъ *настоящіе* результаты науки, т. е. естественно-историческіе, психологическіе и историческіе законы ²⁾). Тѣмъ не менѣе, онъ совершенно ясно разграничиваетъ область естественныхъ наукъ и историческихъ въ собственномъ смыслѣ. Хотя естественныя (или реальныя) науки складываются изъ двухъ различныхъ элементовъ познанія: историческихъ элементовъ и формальныхъ ³⁾), въ которыхъ первые составляютъ собой исходный пунктъ и цѣль познанія, ибо естествоиспытатель исходитъ изъ наблюдений надъ фактами, а установленіе еще не наблюденныхъ фактовъ является его цѣлью, достигнуть которой онъ стремится при посредствѣ теоріи, т. е. путемъ возведенія формальнаго научнаго построенія ⁴⁾), — однако естественныя науки являются комбинаціей историческихъ и формальныхъ эле-

¹⁾ id. 126.

²⁾ id. 126—127.

³⁾ По мнѣнію Клейнпетера, элементарныя познанія бывають двухъ родовъ: *формальныя* и *историческія*. „Къ первымъ относятся всѣ выводы изъ опредѣленій, т. е. всѣ сужденія, данныя черезъ посредство опредѣленій; къ послѣднимъ не только чисто историческіе факты, но и всѣ заимствованныя изъ прошлаго наблюденія событій, т. е. фактовъ, совершающихся независимо отъ моего произвола. Всѣ наблюденія надъ явлениями природы, отчеты о произведенныхъ опытахъ и т. д. подпадаютъ подъ эту категорію” (стр. 100). *Реальными* же науками, слѣдую Брассману („Ученіе о протяженіи”), онъ называетъ естественныя и вообще всѣ тѣ науки, которыя основываются на фактѣ правильнаго повторенія явленій” (109). Отсюда „цѣль реальныхъ наукъ—это служить посредниками для усвоенія историческихъ знаній” (110) или, иначе, „историческое познаніе составляетъ *цѣль* реальныхъ наукъ”, которыя для достиженія этой цѣли нуждаются въ формальныхъ вспомогательныхъ средствахъ (116) и потому являются связью между формальными и историческими науками. (135).

⁴⁾ id. 130—131.

ментовъ лишь въ этой мѣрѣ, между тѣмъ какъ въ собственно историческихъ наукахъ формальные элементы отступаютъ на задній планъ, хотя и не ступеваются окончательно. Историческія науки видятъ свою *цѣль* въ томъ, чтобы установить, каковъ ходъ вещей въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ, и въ этихъ видахъ прибѣгаютъ къ помощи другихъ дисциплинъ; въ естественныхъ же наукахъ индивидуальныя факты слѣдуетъ разсматривать, какъ *данные* (хотя бы для болѣе тонкаго, т. е. болѣе отчетливаго описанія ихъ требовалось особое искусство наблюденія), а *цѣлью* изслѣдованія является опознаніе все новыхъ фактовъ или новыхъ возможностей фактовъ. Соответственно этому задача историка уподобляется задачѣ *чистаго* изслѣдователя-экспериментатора, который отказывается отъ обработки собраннаго имъ матеріала (Тихо де Браге), между тѣмъ какъ изслѣдователя физическихъ законовъ (Кеплеръ) можно уподобить теоретнику, занимающемуся философіей исторіи ¹⁾.

Значитъ, выводы Клейнпетера въ основной сущности совпадаютъ съ выводами Виндельбанда. Подобно послѣднему, Клейнпетеръ предлагаетъ такое разграниченіе области историческихъ и естественныхъ наукъ съ точки зрѣнія „различныхъ видовъ познанія” ²⁾. „Историческія науки занимаютъ установленіемъ *фактовъ*, т. е. имѣютъ дѣло съ событіями, не зависящими отъ нашего произвола, и, поскольку дѣло идетъ объ исторіи въ тѣсномъ смыслѣ этого слова, занимаютъ этимъ ради самихъ этихъ событій...” ³⁾. *Реальныя* науки тоже имѣютъ дѣло съ фактами, однако не ради самихъ этихъ послѣднихъ; для этихъ наукъ единичныя факты имѣютъ значеніе лишь тогда, когда они оказываются отдѣльными случаями цѣлаго класса фактовъ; поэтому въ нихъ дѣло

¹⁾ Id. 131.

²⁾ Id. 116.

³⁾ Id. 134.

идеть о построении еще не наблюдаемыхъ фактовъ на основаніи наблюдаемыхъ закономерностей (законовъ природы)"¹⁾.

Но всего дальѣ въ этомъ вопросѣ идетъ Генрихъ Риккертъ. Сначала въ изслѣдованіи: „Границы естественно-научнаго образованія понятій" (Die Grenzen der Naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. Eine logische Einleitung in die historischen Wissenschaften, 1896), затѣмъ въ своей „Философіи исторіи", онъ рѣзко выступилъ противъ перенесенія „генерализирующаго" метода естественныхъ наукъ въ область наукъ историческихъ, т. е. противъ, такъ называемаго „методологическаго натурализма", отстаивая по отношенію къ послѣднимъ „индивидуализирующее пониманіе дѣйствительности" (individualisierende Auffassung). На вопросъ, въ чемъ заключаются *цѣли* историческаго познанія съ чисто формальной точки зрѣнія, Риккертъ отвѣчаетъ слѣдующимъ образомъ: „Всегда и всюду историкъ стремится понять историческій процессъ,—будь это какаль-нибудь личность, народъ, эпоха, экономическое или политическое, религіозное или художественное движеніе, — понять его, какъ единое *цѣлое*, въ его *единственности* (Einmaligkeit) и никогда не повторяющейся *индивидуальности* и изобразить его такимъ, какимъ никакая другая дѣйствительность не сможетъ замѣнить его. Поэтому исторія, поскольку конечной *цѣлью* ея является изображеніе объекта во всей его *цѣлостности* (Totalität), не можетъ пользоваться генерализирующимъ методомъ, ибо послѣдній, игнорируя единичное, какъ таковое, и отлекаясь отъ всего индивидуальнаго, ведетъ къ прямой логической противоположности (того, къ чему стремится исторія²⁾).

Какой бы изъ историческихъ трудовъ мы ни взяли, независимо отъ „направленія его автора", повсюду мы

1) Id. 135.

2) Философія исторіи. Слб. 1908. стр. 28.

находимъ, какъ это и явствуетъ изъ заглавіи всѣхъ этихъ трудовъ, обозначающихъ какимъ нибудь *собственнымъ именемъ* определенное историческое *цѣлое*, рядъ событий, изложенныхъ такъ, какъ они *однажды* произошли въ мірѣ,—и какую бы форму имъ ни придавалъ историкъ, событія эти изображены во всей ихъ особенности (*Besonderheit*) и *индивидуальности*¹⁾. Даже и тѣ историки, какъ Лампрехтъ, которые, стремясь образовать возможно больше общихъ понятій, въ теоріи отвергаютъ старое „индивидуалистическое“ пониманіе исторіи и противопоставляютъ ему—„новый“ „коллективистическій“ методъ, ошибочно смѣшивая его съ генерализирующимъ, на практикѣ тоже всегда разсматриваютъ свой объектъ индивидуализирующимъ способомъ²⁾. Напротивъ, въ историческихъ трудахъ, чѣмъ бы они ни занимались: тѣлеснымъ міромъ или духовной жизнью—этотъ методъ, составляющій сущность всякаго историческаго изслѣдованія, никогда не примѣняется³⁾, ибо всѣ эти труды въ концѣ концовъ разсматриваютъ у своихъ объектовъ, какъ это опять-таки указываютъ ихъ заглавія, состоящія исключительно изъ *родовыхъ именъ*, лишь то, что позволяетъ ихъ приравнивать другимъ экземплярамъ того же самаго понятія и о чемъ, стало быть, можно сказать, что оно повторяется любое число разъ. Въ этомъ, по мнѣнію Риккерта, проявляется *принципіальное* и ни въ какомъ случаѣ не просто лишь количественное отличіе этихъ трудовъ отъ историческихъ⁴⁾.

Ни *историческая связь*⁵⁾ въ смыслѣ отношеній историческаго объекта къ *окружающей его средѣ*, ни историческая связь, понимаемая какъ историческое *развитіе*⁶⁾,—ничего общаго не имѣютъ съ той *систематической связью*

1) Id. 29.

2) Id. 30, 43—46.

3) Id. 30.

4) Id. 31.

5) „Границы“ гл. IV § 4, стр. 335—371.

6) Id. гл. IV § 5, стр. 371—405.

все болѣе и болѣе общихъ понятій, которая характери-
зуетъ генерализирующій методъ.

Въ первомъ случаѣ потому, что отношеніе части къ цѣлому—не одно и то же, что отношеніе экземпляра къ родовому понятію, по отношенію къ которому экземпляръ этотъ является подчиненнымъ, ибо въ сравненіи съ понятіями своихъ частей понятіе общаго *цѣлаго*, съ которымъ имѣетъ дѣло исторія, *богаче содержаніемъ*, между тѣмъ какъ общее понятіе естествознанія необходимо должно быть *бѣднѣе содержаніемъ*, чѣмъ подчиненные ему экземпляры ¹⁾, и въ то время, какъ содержаніе естественно-научнаго родового понятія съ возрастаніемъ его объема въ общемъ *уменьшается*, содержаніе понятія историческаго *цѣлаго*, наоборотъ, вопреки обычному правилу логики, *увеличивается* съ увеличеніемъ частей, обнимаемыхъ этимъ цѣлымъ ²⁾.

Во второмъ случаѣ потому, что въ исторіи развитіе всегда вѣдъ означаетъ возникновеніе чего-то *новаго*, до сихъ поръ еще нигдѣ не бывшаго, а такъ какъ въ понятіе закона входитъ лишь только то, что всегда можно разсматривать такимъ образомъ, какъ будто бы оно повторялось любое число разъ, то поэтому понятіе историческаго развитія и понятіе закона взаимно исключаютъ другъ друга ³⁾.

Лишь вслѣдствіе многозначности слова развитіе, поясняетъ Риккертъ, стало возможнымъ объединять вмѣстѣ эволюціонно-историческій и закономѣрно-научный (*gesetzwissenschaftlich*) методы и говорить о „законахъ развитія“, именно тамъ, гдѣ, какъ напр., въ „эволюціонно-исторической“ эмбриологіи, мы разсматриваемъ ряды развитія, имѣя въ виду лишь то, что они имѣютъ между собой общаго, и гдѣ, слѣдовательно, мы, совершенно

¹⁾ „Философія исторіи“, 35.

²⁾ Id. 35—36. „Границы“, 336—337.

³⁾ Id. 36. Ср. *M. Lehmann* („Zeitschrift für Kulturgeschichte“ I, 245): „въ исторіи нѣтъ никакихъ типическихъ фактовъ, никакихъ законовъ“.

ставляя въ сторонѣ историческое наростаніе новаго во всемъ его своеобразіи, строимъ общее понятіе для нѣсколькихъ рядовъ ¹⁾).

Отсюда ясно, что исканіе законовъ, разумѣя подъ закономъ *естественный законъ* (Naturgesetz), т. е. соединеніе по крайней мѣрѣ *двухъ* общихъ понятій въ одномъ безусловно общемъ сужденіи, никоимъ образомъ не можетъ служить послѣдней *цѣлью* эмпирической исторической науки. Историкъ, дѣлая это, перестаетъ тѣмъ самымъ быть историкомъ, онъ уже не хочетъ историческаго изображенія своего объекта. Поэтому Риккертъ думаетъ, что „понятіе исторической науки и науки, формулирующей законы (Gesetzeswissenschaft), взаимно исключаютъ другъ друга” и что понятіе „историческаго закона” есть *contradictio in adjecto* ²⁾, отвергая возможность нахождения законовъ исторіи не только при помощи эмпирической исторической науки, но и при помощи философіи исторіи, какъ ученія о *принципахъ* исторической жизни ³⁾.

Въ противоположность тѣмъ, кто въ современномъ состояніи исторической науки видитъ лишь *временное, переходное* несовершенство, полагая, что дальнѣйшій прогрессъ ея неразрывно связанъ съ тѣмъ, что она все больше и больше будетъ примѣнять единственно научный, генерализирующий методъ ⁴⁾, Риккертъ утверждаетъ, что самое „построеніе несуществующихъ наукъ будущаго — пріемъ, особенно излюбленный нынѣ въ философіи исторіи — не имѣетъ никакой рѣшительно цѣны ни для спеціалиста—ислѣдователя, ни для философа, развѣ только цѣну устрашающаго примѣра” ⁵⁾.

Итакъ, въ нашу смутную эпоху мы призваны быть свидѣтелями еще невиданнаго зрѣлища одновременнаго

¹⁾ Id. 36—37.

²⁾ Id. 76—77. „Границы”, 292.

³⁾ Id. 90.

⁴⁾ Id. 27.

⁵⁾ Id. 75.

и одинаково рѣшительнаго возвышенія двухъ совершенно противоположныхъ и исключających другъ друга открытій: съ одной стороны, провозглашенія Эрнстомъ Махомъ телеологическаго принципа экономіи мышленія, лежащаго въ основѣ науки, какъ таковой ¹⁾, съ другой стороны, лишенія права на обладаніе этимъ принципомъ историческихъ дисциплинъ en gros — безъ лишенія ихъ, однако, права въ то же время на почетное имя науки.

Извѣстный вѣнскій философъ Махъ говоритъ, что роль науки—давать экономію мысли, подобно тому, какъ машина даетъ экономію силы,—пишетъ Пуанкаре. И это очень правильно. Дикарь считаетъ по пальцамъ, либо на камешкахъ. Уча дѣтей таблицъ умноженія, мы избавляемъ ихъ на будущее время, отъ безчисленныхъ операций на камешкахъ. Кто-то однажды узналъ, съ помощью камешекъ или иначе, что 6 разъ 7 будетъ 42, у него явилось идея отмѣтить результатъ; съ тѣхъ поръ намъ не приходится производить счетъ сначала. Его время не потеряно, даже если онъ считалъ только для удовольствія: его операция отняла у него не больше двухъ минутъ; она бы отняла времени два миллиарда минутъ, еслибы миллиардъ человекъ послѣ него должны были начинать ее всякій разъ снова. Значеніе факта измѣряется такимъ образомъ, его продуктивностью, т. е., количествомъ мысли, которое онъ намъ даетъ возможность сберечь ²⁾.

„Предположимъ, что вмѣсто 60 химическихъ элементовъ въ нашемъ мірѣ было бы ихъ 60 миллиардовъ,

¹⁾ *E. Mach. Die Mechanik in ihrer Entwicklung historisch-kritisch dargestellt. Leipzig 1883.*

Die Prinzipien der Wärmenlehre, historisch-kritisch dargestellt. Leipzig. 1896.

Die oekonomische Natur der physikalischen Forschung. 1882.

Ueber Umbildung und Anpassung im naturwissenschaftlichen Denken. 1883.

Ueber das Prinzip der Vergleichung in der Physik. 1894.

²⁾ *Op. cit. 19.*

и что не были бы одни изъ нихъ распространены болѣе, и другіе менѣе, но всѣ одинаково. Тогда было бы очень вѣроятно, что всякій новый булыжникъ, разбитый нами состоялъ бы изъ какого-нибудь еще неизвѣстнаго намъ вещества. Все, что мы знали бы о другихъ булыжникахъ, не было бы приложимо къ нему; передъ всякимъ новымъ предметомъ мы чувствовали бы себя, какъ новорожденный младенецъ; какъ онъ, мы повиновались бы только своимъ прихотямъ и ближайшимъ нуждамъ; въ такомъ мірѣ не было бы науки; можетъ быть, мысль и даже жизнь въ немъ были бы не возможны, такъ какъ эволюція здѣсь не могла бы развить охранительныхъ инстинктовъ. Слава Богу, міръ не таковъ" ...¹⁾.

Напрасно радуется паязвый математикъ, да и напрасно боится! Какъ разъ теперь философы могли бы доказать ему, что нашъ міръ, по крайней мѣрѣ, на половину именно таковъ и что, тѣмъ не менѣе, въ немъ существуютъ и историческая „наука“, изъ вѣка въ вѣкъ считающаяся „по пальцамъ либо на камешкахъ“ все ту же таблицу умноженія, которая такимъ образомъ остается „вѣчно юной“ и „ученые“ историки, тоже отъ вѣка, подобно новорожденнымъ младенцамъ, стоящіе въ тоскливомъ недоумѣніи передъ каждымъ новымъ „булыжникомъ“ и даже находящіе нѣкотораго рода удовольствіе въ этомъ поучительномъ занятіи.

Любопытно, однако, что тѣ, кто стоятъ на такой точкѣ зрѣнія, чувствуютъ, повидимому, внутреннее недовольство при мысли, что задача исторической науки при такомъ пониманіи не только упрощается до крайности, но и сама эта наука теряетъ свое значеніе, превращаясь въ предметъ празднаго любопытства, пустого каприза, такъ что приходится оправдывать самое ея существованіе.

„Цѣль науки не въ томъ, чтобы быть хранилищемъ знаній, а въ томъ, чтобы служить намъ подспорьемъ при

добываніи этихъ знаній, — говоритъ Клейнпетеръ, комментируя Маха (въ главѣ: „Принципъ экономіи мышленія“). Научный трудъ не представляетъ склада, наполненнаго готовыми знаніями, а лишь руководство, какъ приобрѣтать знанія, вродѣ того, какъ поваренная книга не содержитъ въ себѣ самихъ блюдъ, а лишь указываетъ способы ихъ изготовленія”¹⁾. Этой цѣли наука достигаетъ тѣмъ, что берегаетъ намъ трудъ прямого и утомительнаго опыта посредствомъ использования уже приобрѣтенныхъ истинъ²⁾.

Но какъ же въ такомъ случаѣ быть съ исторической „наукой“, этой своеобразной поваренной книгой, которая какъ бы содержитъ въ себѣ самыя блюда, но отказывается указать способы ихъ изготовленія?— Не слѣдуетъ забывать, отвѣчаетъ Клейнпетеръ на этотъ острый вопросъ, что само по себѣ знаніе миновавшихъ фактовъ для насъ въ высшей степени безразлично, разъ они уже не существуютъ, и что подобное знаніе имѣетъ для насъ значеніе постольку, поскольку можетъ помочь выводамъ относительно будущаго. Въ этомъ смыслѣ исторія можетъ получить значеніе лишь тогда, когда откроется возможность изъ установленныхъ фактовъ вывести историческіе законы универсальнаго значенія (т. е. въ данномъ случаѣ законы, имѣющіе значеніе для всѣхъ временъ). Въ собственно естественныхъ наукахъ такъ дѣло и обстоитъ, ибо въ нихъ историческое знаніе отдѣльныхъ событій играетъ роль лишь средства къ цѣли, именно къ познанію общезначимыхъ отношеній, такъ называемыхъ законовъ природы. Такимъ образомъ „эти науки стоятъ по развитію какъ будто ступенью выше собственно историческихъ наукъ”³⁾. Такъ выходитъ изъ затрудненія Клейнпетеръ, какъ бы соглашаясь, въ надеждѣ на буду-

¹⁾ Op. cit. 56.

²⁾ Id. 54.

³⁾ Id. 128.

щее, въ кредитъ ссудить послѣднія именемъ науки, пока ими незаслуженнымъ.

Гораздо труднѣе, конечно, сдѣлать это Виндельбанду. И онъ не можетъ не признать, что существуютъ объективныя, хотя и теоретическія, различія въ познавательной цѣнности различныхъ предметовъ, мѣрой которой служить только степень, въ какой они содѣйствуютъ общему познанію міра, и что единичное остается объектомъ празднаго любопытства, если оно не можетъ служить матеріаломъ для болѣе обширнаго зданія, такъ что въ научномъ смыслѣ „фактъ“ есть уже телеологическое понятіе. „Не всякая реальность есть для науки фактъ—разсуждаетъ онъ,—а лишь та, которая—коротко говоря—можетъ насъ чему-либо научить. Это примѣнимо прежде всего къ исторіи. Въ міру случается много, что не есть историческій фактъ. Что *Гёте* въ 1780 году заказалъ себѣ домашній звонокъ и ключи, а 22-го февраля того же года—шкатулку для записокъ, это документально доказано дошедшимъ до насъ, безусловно подлиннымъ счетомъ слесаря; такимъ образомъ, это въ высшей степени достоверно, и несомнѣнно имѣло мѣсто, и все таки это не есть историческій фактъ, ни литературно-историческій, ни біографическій”.

Однако, что можетъ служить критеріемъ при такого рода рѣшеніи?—Виндельбандъ не отвѣчаетъ прямо на этотъ вопросъ, напрашивающійся самъ собою и, ограничиваясь указаніемъ на то, что въ извѣстныхъ предѣлахъ *невозможно* напередъ рѣшить, присущее ли нѣтъ это значеніе „факта“ отдѣльному явленію, которое мы узнаемъ изъ наблюденія или преданія, ничего не говоритъ о томъ, въ какихъ предѣлахъ это *возможно* ¹⁾.

А отсюда съ роковой неизбѣжностью вытекаетъ и

¹⁾ Op. cit. 327.

его характерный выводъ: „наука должна поступать такъ, какъ *Гёте* въ концѣ своей жизни: собирать, накоплять всё, чѣмъ ей удастся овладѣть, радуясь мысли, что она ничего не упустила изъ того, чѣмъ она когда нибудь можетъ воспользоваться, и полная увѣренности, что трудъ грядущихъ поколѣній, поскольку внѣшній случай не помѣшаетъ всему этому дойти до нихъ, сумѣетъ, подобно большому рѣшету, сохранить пригодное и отбросить бесполезное”¹⁾.

Этотъ, если можно такъ выразиться, *ссудо-сберегательный методъ* есть, въ сущности, отказъ отъ всякаго метода, какъ такового. И неудивительно. Если цѣлью исторической „науки” является лишь познаніе единичнаго, а согласно Виндельбанду, стремленіе къ послѣднему обратнo пропорціонально стремленію къ понятію и закону,—то никакого метода для такой „научной работы”, въ сущности и не надо: вѣдь методъ есть — выборъ фактовъ, а выборъ фактовъ имѣетъ смыслъ лишь какъ средство къ болѣе общей цѣли, каковой въ данномъ случаѣ нѣтъ.

Правда, Виндельбандъ пытается заранѣе парировать этотъ ударъ тѣмъ соображеніемъ, что основное назначеніе всякаго единичнаго знанія—примкнуть къ великому цѣлому — отнюдь не ограничивается индуктивнымъ подведеніемъ особеннаго подъ родовое понятіе или общее сужденіе: оно осуществляется и тамъ, гдѣ единичный признакъ входитъ, въ качествѣ существенной составной части, въ живую общую картину, и потому считаетъ предразсудкомъ со стороны Шопенгауэра отказъ исторіи въ значеніи науки на томъ лишь основаніи, что она имѣетъ дѣло только съ частнымъ, никогда не достигая общаго²⁾.

На самомъ же дѣлѣ, Шопенгауэръ по своему былъ, ра-

¹⁾ Id. 327—328.

²⁾ Id. 328.

зумѣется, болѣе правъ¹⁾. И, конечно, ни для кого не можетъ быть столь очевидно, какъ именно для философа, что единичный признакъ, входящій, въ качествѣ существенной составной части, въ живую общую историческую картину, отнюдь не есть еще *существенный* признакъ послѣдней, какъ и сама эта картина (sic!), не смотря на то, что она *общая*, есть все же *не понятіе, а лишь единичное представление, образъ*²⁾. А если такъ, всякое различіе между фактомъ въ научномъ смыслѣ и фактомъ вообще теряется, всякая реальность для исторической науки пріобрѣтаетъ значеніе факта, ибо „чему-либо“ она всегда научить, и „событіе“, происшедшее въ домашней жизни Гёте 22 февраля 1780 года—заказъ слесарю шкатулки для записокъ — столь же необходимо входитъ въ „общую картину“, какъ всякій единичный признакъ—въ представление. Иными словами, какъ единичное представление есть совокупность *всѣхъ* единичныхъ признаковъ, а не однихъ только существенныхъ, какъ то имѣемъ въ понятіи, такъ и общая историческая картина есть совокупность *всѣхъ* фактовъ, а не однихъ лишь фактовъ въ научномъ смыслѣ. Потому-то Виндельбандъ, отказываясь отъ возможности рѣшить „напередъ“, какой фактъ есть фактъ въ научномъ смыслѣ, и предоставляя это на благоусмотрѣніе потомства, рекомендуетъ собирать и накапливать *всѣ* факты, какіе только возможно, заботясь лишь о томъ, чтобы какой-либо изъ нихъ не упустить: авось, пригодится!...

Иного выхода нельзя было и ожидать: если нѣтъ дѣйствительно *научной* цѣли, не нуженъ и выборъ фактовъ, если не нуженъ выборъ, то нѣтъ и его критерія, а если нѣтъ критерія, то выборъ фактовъ не только ненуженъ, но уже и невозможенъ. Отказъ отъ общаго, въ логическомъ смыслѣ слова, — есть, въ сущ-

¹⁾ Міръ какъ воля. Спб. 1893. II, гл. 38.

²⁾ Ср. цитированное мѣсто Риккерта, стр. 35—36

ности, ничто иное, какъ подлинный отказъ отъ науки, а отказъ отъ науки приводитъ неизбежно къ отказу отъ метода¹⁾.

Такимъ образомъ, если бы дѣло обстояло, въ дѣйствительности, такъ, какъ его хотятъ изобразить новѣйшіе философы, это было-бы весьма печально, и для огромнаго цикла наукъ, въ частности для той науки, которой посвящено настоящее изслѣдованіе, въ этомъ случаѣ не было бы нужды ни въ какой *дѣйствительно научной методологии*.

Такъ-ли это, однако?—Конечно, есть не мало сторонниковъ изложенной точки зрѣнія на историческія науки. Однако, среди нихъ почти нѣтъ такихъ, которые были бы согласны провести ее до конца, не боясь произнести роковой приговоръ исторіи, какъ наукѣ. И это

¹⁾ Риккертъ также, повидимому, чувствуютъ Ахиллесову пятю такой точки зрѣнія на историческую науку. „Общее значеніе какого-нибудь объекта, говоритъ онъ, можетъ даже возрастать въ той же самой степени, въ какой увеличиваются различія, существующія между нимъ и другими объектами, и слѣдовательно исторія, именно потому, что она повѣствуетъ лишь о томъ, что находится въ отношеніи къ нѣкоторой общей цѣнности, должна будетъ повѣствовать объ индивидуальномъ и особенномъ. Тогда историческій индивидуумъ имѣетъ значеніе *для всѣхъ* благодаря тому, чѣмъ онъ *отличается отъ всѣхъ*. Тотъ, кто полагаетъ, что общее значеніе имѣетъ ни въ комъ случаѣ не индивидуальное, но лишь общее, упускаетъ изъ виду тотъ простой фактъ, что именно наиболѣе общія цѣнности часто приурочиваются къ абсолютно индивидуальному и единственному въ своемъ родѣ. Итакъ исторія, конечно, нуждается вообще въ чемъ-то общемъ какъ въ принципѣ выбора, но это общее столь же мало, какъ и общіе элементы понятій, оказывается тою *цѣлью*, къ достиженію которой она стремится, но оно служитъ лишь *средствомъ*, которымъ она пользуется для общеобязательнаго трактованія индивидуальнаго” („Границы” 309). Но такіе аргументы едва ли могутъ служить ему надежной защитой. Конечно, онъ правъ: „то обстоятельство, что историкъ иногда приходится дѣлать *болѣе* того, что сводимо къ логическимъ формуламъ, никогда не можетъ лишать его дѣятельности научнаго характера и обращать ее въ искусство” (id. 332—333). Но, если историкъ дѣлаетъ *меньше* того, что сводимо къ логическимъ формуламъ, то вѣдь это такъ именно и есть. А къ чему жъ иному сводится задача историка въ пониманіи Риккерта?

очень важный показатель: очевидно, всё понимают необходимую логическую связь между тѣмъ и другимъ.

Наибольше близко ко взглядамъ Риккерта и Виндельбанда примыкаетъ Георгъ Зиммель. Но самъ Риккартъ, сочувственно его цитирующий, не доволенъ тѣмъ, что у него противоположность между исторіей и наукой, формулирующей законы, до такой степени ограничивается и ослабляется, что почти утрачиваетъ свое значеніе ¹⁾.

Въ самомъ дѣлѣ, съ одной стороны, и Зиммель, исходя изъ соображенія, что законъ — характера чисто идеальнаго и что нѣтъ моста, который велъ бы отъ него къ реальной (greifbaren) дѣйствительности, которая, напротивъ, должна быть поставлена особеннымъ актомъ внѣ его ²⁾, — утверждаетъ, что, насколько историческая наука занимается изображеніемъ того, что дѣйствительно произошло, пока она является просто наукою о дѣйствительности, — она вступаетъ въ самое острое, какое только возможно, противорѣчіе со всякою наукой о законахъ, ибо какъ разъ тотъ единственный опредѣленный во времени и мѣстѣ случай, который составляетъ ея содержаніе, для послѣдней безразличенъ.

Однако онъ признаетъ за каждымъ право такъ опредѣлить понятіе науки, чтобы оно было приложимо исключительно къ познанію законовъ и затѣмъ утверждать, что исторія — не наука до тѣхъ поръ, пока она не дойдетъ до законовъ историческихъ явленій, считая, что это — просто вопросъ терминологіи, которому напрасно (unbillig) придаютъ такое значеніе, такъ какъ рѣшающимъ въ вопросѣ о цѣнности истиннаго познанія является лишь тотъ интересъ, который съ нимъ связанъ ³⁾.

¹⁾ Id. 260—261.

²⁾ Проблемы философіи исторіи, 51—52.

³⁾ Id. 52.

Въ дѣйствительности, говоритъ онъ, и происходитъ такая оцѣнка историческаго, какъ такового. Познаніе фактовъ, изъ коихъ оно состоитъ, и интересуется насъ; намъ кажется весьма важнымъ познакомиться съ отдѣльными лицами и отдѣльными событіями, по которымъ проходило развитіе нашего рода, и этотъ интересъ совершенно самостоятеленъ и равенъ интересу къ познанію законовъ, которые дѣлаютъ намъ доступнымъ лишь пониманіе возможности событій и связь ихъ инымъ путемъ установленной реальности, а никакъ не ихъ самихъ. Такимъ образомъ, если даже оставаться при такомъ полномъ логическомъ различіи въ цѣляхъ исторической науки и науки о законахъ, то все же это не даетъ повода критикѣ познанія считать переходъ первой въ послѣднюю абсолютнымъ научнымъ идеаломъ, такъ какъ и абсолютное завершеніе науки о законахъ одно не поможетъ намъ ничуть познать то, что дѣйствительно происходитъ или произошло на свѣтѣ¹⁾.

Къ тому же Зиммель думаетъ, что на практикѣ имѣется для примиренія этихъ двухъ вышеуказанныхъ тенденцій еще и другой путь, кромѣ этого раздѣленія ихъ правъ, которое получается при ихъ абсолютномъ воплощеніи: „въдь еще до достиженія такого раздѣленія совершается непрерывный переходъ просто фактическихъ познаній въ законы... Поэтому въ реальномъ изслѣдованіи такого безусловнаго различія между наукой о законахъ и фактическимъ историческимъ знаніемъ не существуетъ²⁾”.

Вотъ почему, хотя открытіе законовъ исторіи, по мнѣнію Зиммеля, приводитъ насъ къ безконечно далекой цѣли: къ познанію тѣхъ законовъ, которые даютъ возможность съ полной увѣренностью предсказать на основаніи каждаго даннаго во времени или простран-

¹⁾ Id. 52—53.

²⁾ Id. 53.

ствѣ пункта развитія слѣдующій, а задача эта разрѣшима лишь при посредствѣ разложенія всѣхъ историческихъ событій на дѣйствія простѣйшихъ частей и, слѣдовательно, не можетъ быть дѣйствительныхъ законовъ, изъ которыхъ познаются реальныя силы историческаго процесса, т. е. законовъ для сложныхъ образованій, какъ таковыхъ; хотя, такимъ образомъ, „понятіе историческаго закона въ строгомъ смыслѣ противорѣчиво”,—однако, оговаривается онъ, „если то, что обыкновенно обозначаютъ этимъ именемъ,—въ сущности лишь факты—*результаты* приложенія законовъ къ случайному матеріалу, а не сами законы,—то все же изслѣдованіемъ такихъ предварительныхъ законовъ путемъ постепенной индукціи и анализа достигается приближеніе къ познанію дѣйствительныхъ силъ и простыхъ историческихъ элементовъ и ихъ законовъ... Стремленіе найти законы исторіи постольку самообманъ, поскольку законы, опредѣляющіе исторію, не особые законы исторіи, этого сегмента всего космическаго круга. Но какъ предворительная ориентировка въ нестрѣтъ и случайности историческихъ явленій и какъ первая стадія познанія реально дѣйствующихъ законовъ, они, конечно, имѣютъ полное право на существованіе¹⁾”.

Соотвѣтственно этому, Зиммель считаетъ требованія, предъявляемыя къ философіи исторіи, чтобы она отыскивала законы исторіи столь же странными, какъ если бы въ обязанность изслѣдователю въ какой-либо другой наукѣ, въ физикѣ, въ астрономіи, психологіи, въ сравнительномъ языковѣдѣніи ставилась бы лишь обработка (*Beschaffung*) спеціальнаго матеріала, а установленіе законовъ перенесла бы на обязанности философа²⁾. Какъ естествоиспытатель не предоставляетъ философу открывать метафизическія и логическія предпо-

¹⁾ Id. 127.

²⁾ Id. 41

ложения, которыя и онъ дѣлаетъ въ своемъ изслѣдованіи; какъ онъ беретъ своимъ объектомъ лишь имѣющуюся уже въ дѣйствительности метафизику, такъ и историкъ вполне автономенъ въ установленіи смысла исторіи, который, переплетая внѣшнюю дѣйствительность ея, предрѣшаетъ форму и окраску изслѣдованія и изложения, отдѣляетъ важность отдѣльныхъ явленій и указываетъ на цѣли въ развитіи цѣлаго¹⁾.

Если мы не познаёмъ историческихъ законовъ, то въ этомъ виновно случайное несовершенство нашего эмпирическаго знанія, тогда какъ принципиально вполне было бы возможнымъ дойти до простыхъ законовъ, на основаніи которыхъ можно напередъ предсказать историческій моментъ²⁾, такъ что признаніе, что историческіе законы царятъ не абсолютно, а во временномъ ограниченіи, показываетъ, что „они тогда—и лишь тогда—совершенно ложны, когда они утверждаютъ, что они догматически совершенно вѣрны³⁾”.

Ясно, что Зиммель, въ сущности, не отрицаетъ существованія историческихъ законовъ. Если ихъ трудно познать, то это лишь потому, что мы слабо осведомлены въ другихъ законахъ, главнымъ образомъ законахъ психики. Историкъ, по его мнѣнію, долженъ за внѣшними дѣяніями, которыя одни и выражаются въ доступномъ нашему наблюденію явленіи, видѣть психологическое значеніе, намѣренія и сознательныя цѣли, чтобы вообще было возможно сдѣлать дѣянія эти предметомъ изложения⁴⁾, и онъ увѣренъ, что, „если бы существовала психологія какъ наука, формулирующая законы, то историческая наука была бы прикладной пси-

¹⁾ Id. 108—109.

²⁾ Id. 111.

³⁾ Id. 85.

⁴⁾ Id. 109.

холодией, въ томъ же смыслѣ, въ какомъ астрономія есть прикладная механика ¹⁾”.

Отсюда и для Зиммеля совершенно послѣдовательно вытекаетъ необходимость извѣстнаго выбора, т. е. метода въ исторической наукѣ, ибо тамъ, гдѣ познается что-либо изъ-за научнаго, идеальнаго интереса, тамъ отдѣльный предметъ, быть можетъ, и не порождаетъ сознанія объ особенномъ объективномъ смыслѣ его, но онъ все же не сталъ бы предметомъ изслѣдованія, если бы цѣлое, къ которому онъ принадлежитъ, не представлялось имѣющимъ какое-нибудь значеніе и не отражало бы на немъ смыслъ и цѣнность, которые и составляютъ общее условіе труда для познанія ²⁾. „Смыслъ исторіи вовсе не индифферентная подпочва, надъ которой частности исторіи скользятъ, всегда находясь въ одинаковомъ отношеніи къ ней. Если бы это было такъ, то каждое историческое событіе, каждое мгновеніе въ ходѣ исторіи, вызывало бы одинаковый интересъ и развивало бы одинаковое побужденіе къ изслѣдованію его. Но дѣло обстоитъ не такъ, и мы совершаемъ выборъ того, что достойно изученія. Въ то время, какъ съ точки зрѣнія чисто объективной, одинаковыя силы проходятъ черезъ каждый пунктъ историческаго бытія; въ то время, какъ въ дѣйствительности каждый изъ нихъ является условіемъ другого, наше побужденіе къ познанію не слѣдуетъ этой равномерности этого реального отношенія. И въ точномъ изслѣдованіи одно кажется цѣннымъ, другое нѣтъ; оно подчеркиваетъ или оставляетъ въ пренебреженіи пункты, изъ простыхъ причинныхъ отношеній которыхъ не вытекаетъ такой разницы въ цѣнности”.

Въ чемъ же заключается тотъ критерій, который, отдѣляя „существенное“, отъ „безразличнаго“, даетъ отдѣль-

¹⁾ Id. 2.

²⁾ Id. 98.

ной задачѣ „право стать предметомъ изслѣдованія¹⁾“? — Поискимому, отвѣчаетъ Зиммель, въ томъ, что „нѣкоторыя состоянія и событія являются положительнымъ поводомъ къ важнѣйшимъ событіямъ, другія же находятся въ сторонѣ отъ нихъ и выливаются въ такія, которыя ничего общаго съ тѣми главными явленіями (Hauptsachen) не имѣютъ²⁾“.

Само собою разумѣется, что всѣ такіе критеріи, при посредствѣ которыхъ можно отличить существенное отъ безразличнаго, главное явленіе, проходящее красною нитью, отъ побочныхъ явленій, суть ничто иное, какъ особыя предпосылки, принципы или категоріи, находящіяся внѣ эмпирическаго матеріала, т. е. „априорныя положенія, которыя не взяты изъ историческаго опыта, но наоборотъ привнесены извнѣ въ него³⁾“. Но-это дѣла не мѣняетъ.

Другимъ единомышленникомъ Риккерта и Виндельбанда является нѣмецкій экономистъ Карлъ Менгеръ. Міръ явленій можетъ быть разсматриваемъ съ двухъ весьма различныхъ точекъ зрѣнія, говоритъ онъ. Онъ представляетъ или конкретныя явленія въ ихъ положеніи въ пространствѣ и времени и въ ихъ взаимныхъ конкретныхъ соотношеніяхъ, или же — повторяющіяся, при ихъ взаимодействіи, формы явленій, изученіе коихъ служитъ предметомъ научнаго интереса. Первое направленіе изслѣдованія состоитъ въ познаніи конкретнаго, правильнѣе—*индивидуальнаго* явленія, второе—въ познаніи *родового*⁴⁾. Соответственно этимъ двумъ главнымъ на-

¹⁾ Id. 101.

²⁾ Id. 102.

³⁾ Id. 107.

⁴⁾ Изслѣдованія о методахъ социальныхъ наукъ и политической экономіи въ особенности (Untersuchungen über die Methode der Socialwissenschaften und der Politischen Oekonomie insbesondere). Сиб. 1894, стр. I. Какъ и Риккертъ, Менгеръ совершенно правильно настаиваетъ на строгомъ различеніи „индивидуальнаго“ отъ „сингулярнаго“: противоположеніемъ „индивидуальнаго“ является именно „родовое“, тогда какъ противоположеніемъ „сингулярнаго явленія“ — „коллективное явленіе“ (стр. 4).

правлениямъ изученія, Менгеръ различаетъ двѣ большія группы научныхъ знаній: *индивидуальную* (историческую) и *родовую* (теоретическую), изъ которыхъ первая стремится къ познанію „индивидуальной сущности и индивидуальной связи“, вторая—къ познанію „общей сущности и общей связи явленій“¹⁾.

Однако, противопоставивъ столь рѣзко одинъ видъ познанія другому, Менгеръ въ дальнѣйшемъ изложеніи, подобно Зиммелю, почти стираетъ между ними всякое различіе. Не смотря на большое разнообразіе конкретныхъ явленій, говоритъ онъ, мы можемъ, даже при бѣгломъ взглядѣ, замѣтить, что не каждое отдѣльное явленіе представляетъ особую, отличную отъ всѣхъ остальныхъ, форму; нѣтъ, опытъ показываетъ намъ, что извѣстныя явленія съ большей или меньшей правильностью повторяются и при смѣнѣ вещей снова возвращаются. Такія формы явленій мы называемъ—*типами*. Подобное же наблюдается и во взаимныхъ соотношеніяхъ конкретныхъ явленій. Эти соотношенія тоже отнюдь не имѣютъ воцнцѣ своеобразнаго характера; нѣтъ, мы можемъ безъ труда наблюдать въ большей или меньшей степени повторяющіяся соотношенія (напр. извѣстную правильность въ послѣдовательности, въ развитіи, въ сосуществованіи), соотношенія, которыя мы называемъ *типическими*. Напримѣръ, явленія купца, денегъ, спроса и предложенія, цѣны, капитала, процентовъ—суть типическія формы экономическихъ явленій; а правильное паденіе цѣны товаровъ вслѣдствіе успленія предложенія, возрастаніе товарной цѣны вслѣдствіе значительнаго прилива капиталовъ и т. п.—суть типическія соотношенія между экономическими явленіями²⁾.

„Исслѣдованіе типовъ и типическихъ соотношеній

1) Id. 28.

2) Id. 2.

между явленіями несомнѣнно имѣетъ чрезвычайное значеніе для человѣческой жизни, не менѣе важное, чѣмъ изученіе самихъ конкретныхъ явленій. Безъ познанія формъ явленій мы не могли бы ни объять окружающихъ насъ миріадъ конкретныхъ явленій, ни освоить ихъ въ нашемъ умѣ; оно является необходимымъ условіемъ всякаго полнаго познанія реального міра. Безъ познанія типическихъ соотношеній мы не только не могли бы приобрести болѣе глубокаго пониманія реального міра, какъ увидимъ это далѣе, но, что вполне очевидно, точно также и вообще какого либо знанія, выходящаго за предѣлы непосредственнаго наблюденія, т. е. лишились бы всякой возможности *предвидѣнія* и *господства* надъ вещами. Всякое человѣческое предвидѣніе и всякая, при посредствѣ его, возможность произвольно устранивать извѣстный распорядокъ вещей обусловливается именно тѣми познаніями, которыя мы выше назвали *родовыми*"¹⁾.

Историческія познанія и историческое выясненіе явленій, по мнѣнію Менгера, *сами по себѣ*, совершенно не даютъ намъ этихъ предвидѣній, а слѣдовательно они никогда и не въ состояніи замѣнить теоретическихъ познаній: историческія познанія могутъ служить лишь матеріаломъ, на основаніи котораго мы получаемъ возможность созидать законы явленій, такъ что, напр. практикъ въ области политики долженъ на основаніи исторіи сначала получить общія (родовыя) познанія (правила), а уже потомъ онъ будетъ въ состояніи давать свои заключенія о выдахъ на будущее²⁾.

Уже отсюда видно, насколько такая концепція исторической науки разнится отъ точки зрѣнія Риккерта и Виндельбанда. Хотя исторія только матеріалъ для тео-

¹⁾ Id. 2—3.

²⁾ Id. 25.

рін, однако вѣдь именно *изъ нея* получаютъ общія (родовыя) познанія этой теоріи, именно *изъ нея* созидаются законы историческихъ явленій. Такимъ образомъ, сама исторія цѣнна лишь постольку, поскольку она удовлетворяетъ этому назначенію—служить средствомъ теоретическому построенію законовъ. Теорія какъ бы прямое и непосредственное продолженіе исторіи, поскольку одна естественно переходитъ въ другую.

Менгеръ идетъ даже и далѣе, подобно Зиммелю, намѣчая пути методологическаго достиженія цѣли научнаго познанія. Онъ не думаетъ, чтобы *въ этой отношеніи* могло существовать какое-либо *существенное* различіе между науками естественными и социальными. Правда, послѣднія менѣе точны. Но вѣдь и естественныхъ наукъ, имѣющихъ дѣло съ безусловно точными законами, говоритъ онъ, — очень немного, а межъ тѣмъ не отрицаютъ же значеніе тѣхъ естественныхъ наукъ, которыя имѣютъ дѣло лишь съ эмпирическими законами, и ни одинъ изслѣдователь не рѣшится не признавать за рядомъ наукъ, имѣющихъ дѣло съ законами органической жизни, характера теоретическихъ наукъ—только потому, что де онѣ имѣютъ дѣло съ законами эмпирическими¹⁾.

„Большею или меньшею точностью обладаютъ законы существованія и послѣдовательности явленій—это, конечно, имѣетъ значеніе какъ для уясненія, такъ и для предвидѣнія и господства надъ явленіями. Чѣмъ выше точность законовъ, тѣмъ выше и степень достовѣрности, съ которой на основаніи этихъ законовъ можно заключать о наступленіи будущихъ явленій, непосредственному наблюденію не поддающихся. То обстоятельство, что законы послѣдовательности явленій и существованія не обладаютъ безусловною строгостью,

уменьшается, безъ сомнѣнія, достовѣрность основанныхъ на нихъ заключеній, а слѣдовательно и достовѣрность предвидѣнія явленій и господства надъ ними. Но всѣ эти различія имѣютъ по отношенію къ предвидѣнію и господству надъ явленіями значеніе отнюдь не *принципальнаго* различія, а лишь различія въ *степени*. Въ виду этого, и такія теоретическія науки, которыя имѣютъ дѣло лишь съ эмпирическими законами, обладаютъ большимъ практическимъ значеніемъ для человѣчества, хотя здѣсь и выступаетъ, вмѣсто полной достовѣрности основанныхъ на нихъ познаній, лишь болышая или меньшая вѣроятность ихъ" ¹⁾).

Методъ познанія явленій, диктуемый цѣлью этого познанія, можетъ быть только одинъ: изслѣдованіе стремится раскрыть *самые простѣйшіе элементы* всего реального, элементы, которые, именно потому что они суть самые простѣйшіе, должны разсматриваться какъ строго типическіе ²⁾), переходя затѣмъ къ установленію типическихъ соотношеній, *законовъ* явленій т. е. къ выясненію правильностей (законосообразностей) въ соотношеніяхъ явленій, правильностей, недопускающихъ исключеній, и въ качествѣ таковыхъ, представляющихся вполне достовѣрными ³⁾).

Сущность этого точнаго направленія *теоретическаго* изслѣдованія въ области этическихъ явленій состоитъ въ томъ, что мы приводимъ человѣческія явленія къ ихъ первѣйшимъ и простѣйшимъ конститутивнымъ факторамъ, прилагаемъ къ этимъ послѣднимъ соответствующую ихъ природѣ мѣру и наконецъ стремимся раскрыть законы, по которымъ образуются изъ этихъ простѣйшихъ элементовъ *болѣе сложныя* человѣческія явленія.

¹⁾ Id. 24—25.

²⁾ Id. 36.

³⁾ Id. 37.

Реальны ли отдѣльные конститутивные факторы человѣческихъ явленій, рассматриваемые въ ихъ изолированности, поддаются ли они на самомъ дѣлѣ точному измѣренію, появляются ли дѣйствительно тѣ complicacіи, при которыхъ (соотвѣтственно природѣ точнаго изслѣдованія) должно отвѣститься отъ вліянія различныхъ факторовъ реальной человѣческой жизни,—все это для точнаго направленія теоретическаго изслѣдованія въ области соціальныхъ явленій столь же несущественно, какъ и въ области явленій природы, и лишь полнымъ отсутствіемъ пониманія точнаго направленія теоретическаго изслѣдованія вообще можно объяснить примѣненіе къ результатамъ этого направленія—масштаба постулатовъ эмпирико-реалистическаго изслѣдованія¹⁾.

„Слѣдуя за этимъ направленіемъ изслѣдованія, мы приходимъ къ ряду соціальныхъ теорій, изъ которыхъ каждая въ отдѣльности открываетъ намъ пониманіе лишь одной частной стороны явленій человѣческой дѣятельности (въ отвлеченіи отъ полной эмпирической дѣйствительности), но вся совокупность которыхъ (теорій),—если вообще будутъ когда нибудь познаны теоріи, соотвѣтствующія указанному направленію изслѣдованія,—дадутъ намъ точно такое же пониманіе человѣческихъ явленій, какое даютъ тѣ теоретическія науки, которыя, являясь результатомъ аналогичнаго разсмотрѣнія явленій естественныхъ, открыли намъ пониманіе этихъ послѣднихъ. Не единая теорія человѣческихъ явленій, а лишь совокупность ихъ, если онѣ когда-нибудь будутъ изслѣдованы, дадутъ намъ, въ соединеніи съ результатами реалистическаго направленія теоретическаго изслѣдованія, самое глубокое, какое только доступно уму

1) Id. 39. „Абсолютно чистый кислородъ, такой же алкоголь, такое же золото, человѣкъ, преслѣдующій исключительно только хозяйственныя цѣли, и т. п. существуютъ до извѣстной степени лишь въ нашемъ представленіи“ (стр. 37).



человѣческому, теоретическое пониманіе социальныхъ явленій въ ихъ полной эмпирической дѣйствительности; и поскольку вообще возможно при современной отсталости теоретическихъ социальныхъ наукъ осуществленіе указанной мечты — нѣтъ другого пути къ достиженію этой великой цѣли" ¹⁾).

Не менѣе любопытную двойственность взглядовъ на задачи исторіи находимъ у Эдуарда Мейера. Одной стороной ихъ онъ также примыкаетъ къ Виндельбанду и Риккерту. Исторія для него тоже не есть систематическая наука; ея же задача заключается въ изслѣдованіи и живомъ описаніи событій, нѣкогда имѣвшихъ мѣсто, такъ что, какія бы спеціальныя цѣли ни ставилъ себѣ тотъ или другой историкъ, исторія никогда не будетъ въ состояніи отрѣшиться отъ безконечнаго разнообразія единичныхъ фактовъ ²⁾.

Выступая рѣшительнымъ противникомъ „новой исторической концепціи" ³⁾ съ ея „формулами", этими „блѣдными призраками и расплывчатыми обобщеніями", въ которые „новые историки" хотятъ заключить безконечно-разнообразное содержаніе исторіи и ради которыхъ изгоняютъ изъ нея живые образы ⁴⁾), — Эдуардъ Мейеръ, подобно Риккерту, указываетъ на то, что даже самые рьяные изъ этихъ историковъ, *на практикѣ*, когда пишутъ исторію, хотя и приклеиваютъ эти формулы въ качествѣ ярлыковъ къ разнымъ отдѣламъ, ими одними, однако, удовольствоваться не въ состояніи, такъ что, напр., „Исторія германскаго народа" Лампрехта по существу мало чѣмъ отличается отъ своихъ предшественницъ, ибо матеріалъ въ ней распределенъ по главнѣй-

¹⁾ Id. 39—40.

²⁾ Теоретическіе и методологическіе вопросы исторіи. М. 1904. стр. г.

³⁾ Id. 4.

⁴⁾ Id. 10.

шимъ *внѣшнимъ* событіямъ и, значить, въ основу его дѣленія на періоды положена „все та же ненавистная представителямъ новаго направленія *политическая исторія*”¹⁾.

Еще раньше, въ „Geschichte der Alterthums”, Мейеръ писалъ, что исторія никогда не занимается человѣкомъ, государствомъ, народомъ *вообще*, но всегда имѣетъ въ виду тотъ или другой *опредѣленный народъ*, причемъ интересуется не *общими* законами, подъ вліяніемъ которыхъ этотъ народъ находится, а извѣстными, въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ *особенными* условіями, въ какія онъ поставленъ²⁾. „Хотя исторія и подчинена общимъ законамъ, она, тѣмъ не менѣе, никогда не можетъ быть *цѣлкомъ* сведена къ нимъ и выражена въ общихъ формулахъ. Матеріалъ ея по существу *многообразенъ*: нѣтъ въ немъ двухъ вполне тождественныхъ отдѣловъ. Въ то время какъ антропология стремится къ открытію общаго и закономернаго, въ исторіи на ряду съ этимъ царятъ случай и свободная воля, проявляющіеся въ частностяхъ. Такимъ образомъ, историческая наука не принадлежитъ къ числу философскихъ и естественно-научныхъ дисциплинъ, и мы, слѣдовательно, не имѣемъ никакого права мѣрять ее масштабомъ послѣднихъ. Правда, она соприкасается съ обѣими этими областями, такъ какъ въ ея задачу входитъ также и изслѣдованіе общихъ законовъ и формъ исторической жизни и опредѣленіе причинъ и слѣдствій каждаго отдѣльнаго событія; но ея истинное назначеніе заключается въ изученіи деталей. Конечно, она интересуется и типичными формулами, но главное вниманіе она все-таки удѣляетъ *разновидностямъ*”³⁾.

Теперь Эдуардъ Мейеръ усилъ убѣдиться, что та-

1) Id. II.

2) Op. cit. I, § 11.

3) Id. § 15, 16.

кая формулировка недостаточна, и, признавъ, что Below („Die neue historische Methode” въ Hist. Zeitschr., т. 81, 1899, стр. 238) приводит его взгляды, съ полнымъ основаніемъ оснаривалъ значеніе, которое онъ придавалъ тогда необходимости и общимъ законамъ и формуламъ, оправдываетъ это лишь той осторожностью, съ какой онъ формулировалъ свои мысли, свидѣтельствующей о томъ, что онъ уже тогда колебался. И теперь, уже не колеблясь, онъ формулируетъ свои взгляды нѣсколько иначе.

Кто замѣняетъ исторію *отвлеченными формулами*, лишеными всякаго конкретнаго содержанія (какъ напр., типизмъ и индивидуализмъ, натуральное и денежное хозяйство, борьба за существованіе, классовая борьба и т. п.), — тотъ, по словамъ Мейера, не только посягаетъ на все богатство содержанія исторіи, на то, что составляетъ главный предметъ историческаго интереса, но въ сущности сводитъ всю исторію къ нулю, ибо исторія какъ разъ именно и интересуется *конкретнымъ*: она, если можно такъ выразиться, никогда не изслѣдуетъ, какъ естественныя науки, воду и воздухъ вообще и управляющіе ихъ законы, но изучаетъ *этотъ* конкретный „единичный” стаканъ воды, или *это* пламя съ его индивидуальными особенностями и въ его отношеніяхъ къ той средѣ, въ которую оно *случайно* попалъ ¹⁾.

Поэтому *политическая исторія всегда будетъ центромъ исторіи, пока человекъ останется человекомъ*²⁾, и какъ бы съ теченіемъ времени ни мѣнялся объектъ историческаго интереса, какія бы новыя задачи ни навя-

1) Id. 26. Кстати замѣтить, въ противоположность Риккерту и Менгеру, Мейеръ постоянно смѣшиваетъ „типическое” съ „массовымъ”, противопоставляя послѣднему „индивидуальное”, „личное” (напр. стр. 6, 8, 57). Къ сожалѣнію не одна лишь дилеттантъ, какъ это думаетъ Риккертъ („Философія исторіи, 45”), могутъ приводить въ связь индивидуальную психологію съ „индивидуалистическимъ” пониманіемъ исторіи, но даже, какъ это ни странно, ученые историки!..

2) Id. 45—46.

зываются исторіи,—не смотря на все это, есть и всегда будет только *одинъ типъ исторіи и одинъ методъ* изслѣдованія историческихъ проблемъ—тотъ, совершенный и до сихъ поръ не превзойденный образецъ котораго представилъ афинянинъ *Фусидидъ* ¹⁾.

Въ рѣшеніи вопроса о *цѣли* историческаго познанія Мейеръ какъ бы раздваивается. Исторію онъ опредѣляетъ, какъ „изображеніе событій, или, выражаясь точнѣе, переменъ, происходящихъ во времени“, такъ что объектъ ея изученія всегда относится къ прошедшему: самъ онъ уже не существуетъ, могутъ существовать только его послѣдствія, т. е. измѣненія, произведенныя имъ въ условіяхъ жизни. Отсюда—первой и основной задачей историка является *установленіе фактовъ*, нѣкогда имѣвшихъ мѣсто ²⁾. Но, такъ какъ самая возможность существованія исторической науки зависитъ отъ *случайности*, т. е. отъ того, обратило ли на себя вниманіе то или другое событіе, и если обратило, то дошло ли до насъ это наблюденіе ³⁾, а съ другой стороны, *только благодаря исторической оцѣнкѣ*, выдѣляющей какой-нибудь фактъ изъ безконечной массы одновременныхъ съ нимъ фактовъ, *этотъ фактъ становится историческимъ событіемъ*, — то въ концѣ концовъ всякое пониманіе исторіи будетъ только *нашимъ* пониманіемъ, и никогда не можетъ быть достигнуто *абсолютнаго*, разъ на всегда признаннаго пониманія. „Этотъ послѣдній выводъ, говоритъ онъ, можетъ показаться скептическимъ, но вѣдь нужно сознаться, что въ сущности дѣло обстоитъ не иначе и въ естественныхъ наукахъ, да и ввообще во всей *области* человѣческаго знанія: во всякомъ познаніи *первичнымъ фактомъ* является познающій *субъектъ*“ ⁴⁾.

¹⁾ Id. 60.

²⁾ Id. 41.

³⁾ Id. 42.

⁴⁾ Id. 53.

Думаетъ ли все-таки Мейеръ, что только въ познаніи такого рода *случайно установленныя* и *случайно постигаемыя* единичныхъ фактовъ заключается весь смыслъ исторической науки?—По видимому, нѣтъ. Это ясно уже изъ того, что, хотя центръ тяжести исторіи лежитъ, по его мнѣнію, въ *единичныхъ фактахъ*, а общіе факторы не составляютъ самаго объекта ея изученія, — однако эти послѣдніе вовсе не отрицаются, но лишь просто предполагаются исторіей какъ данное¹⁾. Болѣе того: общія условія играютъ въ жизни человѣка, а слѣдовательно и въ исторіи, большую роль, но предметомъ исторіи они являются не сами по себѣ, а становятся лишь тогда, когда проявятся въ единичныхъ фактахъ, благодаря этому получаютъ индивидуальную окраску и въ такомъ видѣ вступитъ во взаимодействіе и борьбу съ другими индивидуальными факторами, ибо въ этой борьбѣ, въ этомъ взаимодействіи и состоитъ весь процессъ историческаго развитія. „Вліяніе общихъ условій — поясняетъ Мейеръ — по существу отрицательное или, выражаясь точнѣе, ограничительное: оно ставитъ границы, въ предѣлахъ которыхъ заключены безчисленныя возможности единичныхъ проявленій. Какія изъ этихъ возможностей перейдутъ въ дѣйствительность, т. е. станутъ историческими фактами, — это зависитъ отъ высшихъ индивидуальныхъ факторовъ историческаго процесса”²⁾.

Эта оригинальная концепція исторіи необходимо приводитъ Мейера къ постановкѣ вопроса объ особой категоріи индивидуальныхъ факторовъ, оказывающихъ большое вліяніе на историческую эволюцію, которые онъ называетъ „*несостоявшимися историческими фактами*”, обозначая этимъ терминомъ тѣ случаи, когда какое нибудь событіе, наступленія котораго можно было ожидать по всѣмъ даннымъ, не совершилось, что,

¹⁾ Id. 53—54.

²⁾ Id. 54.

въ свою очередь, привело къ очень важнымъ послѣдствіямъ: напр., когда какая-нибудь эпоха не выдвинула выдающейся или вліятельной личности, въ которой ощущалась особенно настоятельная потребность ¹⁾).

И хотя Мейеръ спѣшитъ оговориться, что было бы ошибочно мнить, будто это и есть желаемые „историческіе законы” ²⁾, хотя онъ горячо протестуетъ противъ перенесенія изъ естественныхъ наукъ въ исторію идеи *закономѣрности*, т. е. существованія строго *необходимыхъ* причинныхъ связей, которыя всегда неизмѣнно повторяются во всѣхъ явленіяхъ, противъ низведенія единичныхъ фактовъ до степени простого собранія матеріала и требованія, чтобы историкъ не ограничивался одной передачей и описаніемъ этихъ фактовъ, а выводилъ изъ нихъ законы исторической жизни человѣка, по отношенію къ которымъ единичные факты являлись бы только иллюстраціями ³⁾, — тѣмъ не менѣе, какъ и слѣдовало ожидать, онъ не рѣшается совсѣмъ отрицать существованіе историческихъ законовъ и, отмѣчая съ удовольствіемъ совпаденіе выводовъ Риккорта со своими взглядами, подчеркиваетъ при этомъ, что Риккортъ уклоняется отъ нихъ „только въ одномъ пунктѣ, а именно: онъ рѣшительно отрицаетъ существованіе *историческихъ законовъ*” ⁴⁾.

Самъ же Мейеръ, которому, по его собственному признанію, въ теченіе его многолѣтнихъ историческихъ изслѣдованій не удалось открыть *ни одного* историческаго закона,—а въ сочиненіяхъ другихъ историковъ ему они также не попадались,—склоняется все же къ заключенію, что историческіе законы существуютъ, но только *въ идеяхъ*, въ качествѣ *постулатовъ* ⁵⁾. И, конечно, врядъ ли

¹⁾ Id. 54—55.

²⁾ Id. 54.

³⁾ Id. 4—5.

⁴⁾ Id. 29.

⁵⁾ Id. 36.

бы Риккертъ подписался подъ тѣми словами Роона въ письмѣ къ Пертесу отъ 27 июля 1864 года, въ которыхъ Мейеръ видитъ такую рельефную формулировку не только отношенія личности къ прочимъ факторамъ исторической жизни, но и настоящихъ задачъ историка, что ее врядъ ли можно замѣнить болѣе удачной ¹⁾).

И такого признанія вполне достаточно для того, чтобы сейчасъ же возникъ вопросъ о методѣ, ибо если хоть *въ идеальѣ*, въ качествѣ *постулатовъ*, историческіе законы, эти „общіе факторы“, существуютъ, а историческая дѣйствительность есть лишь ихъ видимое проявленіе,—историческая наука получаетъ какъ бы идеальную цѣль, по отношенію къ которой ея спеціальныя задачи являются не болѣе, какъ средствомъ, въ свою очередь требующимъ для ея достиженія тоже особаго средства, т. е. метода. Что это такъ, подтверждается методологическими выводами Мейера.

На вопросъ: какъ производить выборъ фактовъ, т. е. *какіе факты могутъ считаться историческими*, онъ на первыхъ порахъ отвѣчаетъ такъ: *историческими могутъ считаться только такіе факты, которые оказали, или оказываютъ влияние*, такъ что оказывающія влияние причины наблюдаемыхъ нами условій мы и называемъ историческими событіями ²⁾. Объектомъ историческаго интереса можетъ быть какъ отдѣльный человекъ, такъ и

¹⁾ Id. 63. „Что касается моего личнаго участія съ событіяхъ, то, оно, съ Божьей помощью, не было незначительнымъ. Тѣмъ не менѣе *идеальѣ* я въ сущности только не много: большая часть совершилась при содѣйствіи самыхъ разнообразныхъ, часто контрастирующихъ стремленій и дѣйствій, какъ это обыкновенно бываетъ во всемъ, что совершается исторически. *Вѣрно* построить параллелограммъ силъ, и притомъ на основахъ дѣйствій, т. е. на основаніи того, что уже совершилось, или не совершилось, абстрагировать (*sic!*) природу и размеры дѣйствующихъ силъ и силъ, даже тамъ, гдѣ эти силы не известны точно: вотъ въ чемъ состоитъ работа историческаго гения, который проявляется только въ комбинированіи, а не въ комбинированіи“.

²⁾ Id. 43.

общества людей: народы, государства, цѣлыя культуры; но ни одинъ изъ этихъ объектовъ не возбуждаетъ интереса самъ по себѣ, только потому, что онъ нѣкогда существовалъ: онъ интересенъ исключительно благодаря тому вліянію, которое онъ оказывалъ или продолжаетъ оказывать на жизнь ¹⁾. Чѣмъ шире кругъ, на который распространяется дѣйствіе историческаго событія, тѣмъ большее значеніе имѣетъ послѣднее, и тѣмъ сильнѣе возбуждаемый имъ въ насъ интересъ ²⁾.

Границы, изъ которыхъ не должно выходить историческое изслѣдованіе,—конечно, не абсолютныя, разъ навсегда установленныя границы, ибо онъ всецѣло зависитъ отъ такта и „историческаго чутья“ изслѣдователя; но эти границы несомнѣнно существуютъ. „Принципъ: *minima non curat praetor* вполне примѣнимъ и къ исторіи: задача историка состоитъ въ томъ, чтобы охватить и воспроизвести картину событія *ex ego цѣломъ*; отдѣльные мазки имѣютъ значеніе лишь постольку, поскольку они служатъ этой цѣли, и детали составляютъ только фонъ этой картины, такъ что ихъ слишкомъ подробная разработка, неизбѣжная при вырисовкѣ главныхъ фигуръ, только нарушила бы цѣльность общаго впечатлѣнія, съ точки зрѣнія котораго отдѣльный невѣрный штрихъ не играетъ роли” ³⁾.

Мейеръ признается, что долгое время онъ придерживался того взгляда, что при выборѣ фактовъ рѣшающее значеніе должно имѣть характерное, единичное, то, чѣмъ какое-нибудь учрежденіе или личность *отличаются* отъ другихъ. „Это безспорно такъ и есть, заявляетъ онъ, но требуетъ нѣкотораго ограниченія: характерныя черты имѣютъ для исторіи значеніе исключительно постольку, поскольку мы можемъ лишь на

¹⁾ Id. 44.

²⁾ Id. 43.

³⁾ Id. 50.

основаніи ихъ познать особенности культуры, государственной организаціи, народа, личности и т. п., а потому служатъ лишь средствомъ для полнаго выясненія историческаго вліянія перечисленныхъ фактовъ" ¹⁾. Даже въ тѣхъ случаяхъ, когда историкъ имѣетъ дѣло съ личностями, которыя оказали вліяніе на исторію какъ разъ именно своею индивидуальностью, *самобытностью*, свободнымъ актомъ воли, такъ что событія, въ которыхъ онѣ участвовали, приняли бы совершенно другой оборотъ, если бы на ихъ мѣстѣ стояли другіе люди,—даже и здѣсь для историка интересно только то, что имѣло *историческое вліяніе*; сколько бы подробностей изъ жизни этихъ людей мы ни хотѣли знать, и какъ бы эти подробности ни были интересны сами по себѣ, онѣ не относятся уже къ области исторіи и въ историческомъ повѣствованіи должны быть оставлены безъ вниманія ²⁾.

Такимъ образомъ, если раньше Мейеръ утверждалъ, что общія условія приписываются историкомъ въ расчетъ лишь постольку, поскольку они нужны для пониманія единичныхъ фактовъ, теперь, ограничивая это положеніе, онъ то же самое говоритъ и объ *индивидуальныхъ моментахъ*: и они фигурируютъ въ исторіи не сами по себѣ и не въ полномъ объемѣ, но исключительно лишь своими историческими сторонами ³⁾.

Очевидно, Эдуардъ Мейеръ пришелъ, въ сущности, къ отрицанію того, съ чего началъ, ибо эта двойственная формула, къ которой онъ приходитъ въ концѣ концовъ, представляетъ ничто иное, какъ искусственный компромиссъ, имѣющій цѣлью примирить діаметрально противоположныя тенденціи, т. е. соединить несоединимое. И замѣчательно,—что, впрочемъ и слѣдо-

¹⁾ Id. 57.

²⁾ Ib. 58.

³⁾ Id. 57.

вало ожидать,—это случилось тотчасъ же, какъ только передъ нимъ всталъ вопросъ о методѣ: телеологическій принципъ незамѣтно, но неизбежно привелъ къ телеологической концепціи науки.

Это совпаденіе такъ же не случайно, какъ и то, что наиболѣе непримиримымъ противникомъ выводовъ Виндельбанда и Риккерта оказался тотъ, кто взглянулъ на нихъ съ точки зрѣнія *методологии*, какъ основы науки. Я говорю о Паулѣ Бартѣ, въ своей книгѣ „Философія исторіи какъ социологія“ (Die Philosophie der Geschichte I, 1897) выступившемъ на защиту исторической науки.

Съ точки зрѣнія *общей* методологии онъ не видитъ никакого различія между исторіей и естествознаніемъ. Общимъ свойствомъ обѣихъ этихъ наукъ является прежде всего то, что объектомъ своего познанія онѣ берутъ не единичнаго индивида какъ такового. Зоологія разсматриваетъ отдѣльную лошадь не какъ такую, а какъ представительницу вида. Если бы видовые признаки не были постоянными, если бы они не повторялись въ каждой отдѣльной особи, то не существовало бы естествознанія какъ науки. Существовали бы только безчисленные индивиды; каждаго изъ нихъ, если бы вообще на это хватило у насъ силъ, мы должны были бы надѣлать собственнымъ именемъ и описать его особенные признаки, свойственные только данному единичному случаю. Точно такъ же и исторія какъ наука не имѣетъ въ виду индивида какъ такового, а разсматриваетъ лишь, насколько типична его жизнь для жизни многихъ, или влияетъ на нихъ. „Конечно, справедливо замѣчаетъ онъ, если имѣть въ виду только подробное описаніе вещей (*specificatio*) безъ одновременнаго описанія свойственныхъ имъ однородныхъ признаковъ (*homogenitas*), то въ концѣ концовъ возможно желать подобной науки не только для гипотетическаго міра максимальной дифференціаціи, но и для

дѣйствительнаго *‘mira’* ¹⁾), и ссылается при этомъ на С. Göring’a (*System der Philosophie I, Leipzig 1874, s. 301*), по мнѣнію котораго, идеаломъ всякаго знанія была бы возможность познанія всякаго единичнаго явленія *in concreto*, не прибѣгая къ общимъ понятіямъ, такъ что если бы боги разговаривали, то они всегда говорили бы собственными именами.

Различіе же, существующее между естественной исторіей и исторіей людей, сводится къ тому, что первая имѣетъ своимъ предметомъ родъ, а послѣдняя чело-вѣческія общества и ихъ измѣненія ²⁾). Сознательно или безсознательно, но исторія какъ наука всегда строго придерживалась этого предмета. Если она и занималась біографіями, мемуарами, генеалогіями отдѣльныхъ лицъ, то всегда лишь съ точки зрѣнія ихъ значенія для того общества, въ которомъ они дѣйствовали. Все то, что не имѣло значенія для послѣдняго, какъ, напр., достопримѣчательныя и исключительныя патологическія отклоненія отъ нормы, или отклоненія отъ родовыхъ признаковъ, все это она всегда предоставляетъ антропологическимъ наукамъ, къ которымъ въ широкомъ смыслѣ принадлежитъ и психологія ³⁾).

Излагая далѣе взгляды Риккерта, Бартъ не удивляется тому, что болѣе точное опредѣленіе логической сущности историческаго описанія этому историку пришлось отложить до второй части своего сочиненія, потому что „при формулировкѣ отдѣльныхъ подробностей онъ еще встрѣтился съ нѣкоторыми затрудненіями“. Ему совершенно ясно, что „историческое“ изслѣдованіе, по Риккерту, отрекающееся отъ общихъ понятій и законовъ, снова должно возвратиться къ безконечному разнообразію вещей и явленій, которое именнo наука и дол-

¹⁾ Op. cit. 2.

²⁾ Id. 3, 4.

³⁾ Id. 4.

жна преодолѣть; слѣдовательно, такое изученіе вообще не научно и въ крайнемъ случаѣ является лишь точнымъ описаніемъ; но, такъ какъ каждый предметъ имѣетъ безконечное множество признаковъ, то и описаніе его едва ли можетъ обойтись при опредѣленіи ихъ значенія безъ понятія какъ путеводной шти¹⁾).

„По воззрѣніямъ Риккерта, важнѣйшимъ и самымъ настоящимъ объектомъ исторіи былъ бы самый индивидуальнѣйшій человѣкъ изъ всѣхъ существующихъ, а именно, душевно-больной съ господствующими, совершенно индивидуальными, только лично ему принадлежащими, никѣмъ другимъ не раздѣляемыми безумными представленіями. Но исторія никогда не будетъ занимать такимъ человѣкомъ; онъ всецѣло относится къ одной только части антропологии (въ вышеустановленномъ самомъ широкомъ смыслѣ), именно къ психонатологии, но и она изслѣдуетъ его не для того, чтобы наблюдать индивидуальное и ограничиться этимъ, а для подведенія этого частнаго случая подъ общій законъ”²⁾. Такимъ образомъ, то, что Риккертъ называетъ историческимъ методомъ, „не имѣетъ вообще ничего общаго съ наукой”³⁾.

Задача же науки, по мнѣнію Барта, состоитъ въ томъ, чтобы восходить отъ массы отдѣльныхъ фактовъ къ истинамъ, имѣющимъ всеобщее значеніе. Чѣмъ болѣе она это дѣлаетъ, чѣмъ болѣе большая степень обобщенія достигается ею, тѣмъ болѣе она становится „философской”⁴⁾. Поэтому, какъ рядомъ съ естествознаніемъ, устанавливающимъ понятія и законы, имѣющіе значеніе лишь въ отдѣльныхъ областяхъ, существуетъ философія естествознанія, которая стремится при помощи

1) Id. 6.

2) Id. 7.

3) Id. 7—8.

4) Id. 8.

ихъ отыскивать общія истины, имѣющія значеніе во всѣхъ областяхъ, — такъ точно рядомъ съ исторіей, обрабатывающей отдѣльныя области, должна существовать философія исторіи или соціологія, которая *отыскиваетъ общее во всѣхъ областяхъ*, т. е. стремится установить рядъ типовъ обществъ, иначе, — подвести множественность формъ подъ нѣсколько высшихъ понятій.

Какъ между естествознаніемъ и философіей естествознанія, такъ между исторіей и философіей исторіи не существуетъ специфической разницы, а лишь различіе въ степени общности понятій, такъ что философія исторіи является только „*наукой высшей степени*“¹⁾. Итакъ, заключаетъ Бартъ, существуетъ только одна наука о судьбахъ человѣческаго рода, безразлично, назовутъ ли её соціологіей, философіей общества или философіей исторіи²⁾.

Цѣль этой науки, какъ и всякой науки вообще, одна: отысканіе *законовъ*, въ данномъ случаѣ историческихъ. Боязнь историческихъ законовъ, справедливо замѣчаетъ Бартъ, такъ же мало основательна, какъ и боязнь детерминизма. Насколько ложно представленіе, что детерминированная воля дѣлаетъ невозможнымъ самоопредѣленіе и энергію, настолько же ошибочно и заключеніе, что закономерность исторіи дѣлаетъ невозможнымъ самоопредѣленіе и энергію народовъ. Какъ педагогика дѣлается возможной только благодаря детерминированной волѣ, а не неопредѣленному произволу, такъ и дѣйствительная политика возможна лишь при условіи детерминизма историческаго хода событій³⁾.

Общія средства этой науки—тѣ же, что и въ есте-

¹⁾ Id. 8—9.

²⁾ Id. 13. „Совершенная соціологія вполне совпадаетъ съ философіей исторіи; въ концѣ концовъ онѣ различаются между собою только по имени“ (т. е.).

³⁾ Id. 8.

ствознаніи. Какіе же еще методы вообще остаются, спрашиваетъ Бартъ, если исключить тѣ, которыми пользуются естественныя науки? Индукція и дедукція, абстракція и детерминація вмѣстѣ съ ихъ производными, какъ классификація, аналогія, сравненіе,—всѣ эти способы изслѣдованія пригодны, вѣдь, для всякой науки, независимо отъ ея объекта ¹⁾. Одинъ только экспериментальный методъ, свойственный естествознанію, самъ собою исключается при изслѣдованіи великихъ историческихъ событій, остальные же методы общи какъ естествознанію, такъ и наукамъ о духѣ. Поэтому отказъ отъ примѣненія къ послѣднимъ естественно-научныхъ методовъ, по мнѣнію Барта, въ концѣ концовъ сводится къ отреченію отъ научныхъ методовъ вообще ²⁾.

Въ этомъ пунктѣ—мысль Барта можетъ показаться или невѣрной, или неясной. Но поскольку рѣчь идетъ лишь объ *общей* методологіи, т. е. о методахъ въ *логическомъ* смыслѣ, онъ безусловно правъ, и во всякомъ случаѣ онъ совершенно правильно устанавливаетъ неразрывную связь между понятіемъ *науки* и понятіемъ „естественно—научной“ *методологіи*, полагая, что первая необходимо предполагаетъ послѣднюю, независимо отъ научнаго объекта, ибо, такъ называемая, „естественно-научная“ методологія есть прежде всего методологія логическая, т. е. общая.

Итакъ, въ результатъ этого краткаго обзора, мы могли все-таки убѣдиться въ одномъ: какъ ни понимаетъ кто-либо историческую науку, но, если онъ понимаетъ её *телеологически*, какъ *науку*, т. е. какъ такую

¹⁾ Id. 396.

²⁾ Id. 398.

систему знаній, которая дастъ или можетъ дать общіе законы, онъ неизбѣжно, (но и только въ этомъ случаѣ), приходитъ къ вопросу о методѣ. *Наука требуетъ метода*—таковъ нашъ выводъ.

Не важно: удовлетворять ли и въ какой степени удовлетворять этому *идеалу* какая-либо наука, т. е. является ли она наукой въ собственномъ смѣслѣ слова; въ *методологическомъ* отношеніи важно лишь то, какъ она *понимается*, какова ея *концепція*, *телеологична* ли она, т. е. не, то что она *есть*, а то, чѣмъ она *должна быть*.

Поэтому, единственно законнымъ вопросомъ, какой можетъ возникнуть въ данномъ случаѣ, при рѣшеніи возникшей у насъ чисто методологической проблемы, можетъ быть вопросъ о томъ, какова истинная концепція исторической науки, т. е. отличается ли она отъ концепціи науки вообще? На этотъ вопросъ можетъ быть только одинъ отвѣтъ, а именно тотъ, который былъ данъ уже Сенъ-Симономъ и повторенъ его ученикомъ Контомъ, создателемъ социологической науки.

Такъ какъ всякое истинное знаніе и всякая человѣческая работа имѣетъ конечной цѣлью приближеніе къ Божественному предвидѣнію (*prévoyance divine*)¹⁾, то и задача исторіи, какъ науки, заключается въ томъ, чтобы „систематизировать (*coordonner*) историческіе факты для того, чтобы изъ нихъ выводить общіе законы и дѣлать дальнѣйшія заключенія”²⁾, т. е. не только въ томъ, чтобы возстановить исторію прошлаго человѣческаго рода, но и въ томъ, чтобы на основаніи этой послѣдней предвидѣть исторію будущаго³⁾, понимъ, такимъ образомъ, и содержащееся въ немъ настоящее⁴⁾.

¹⁾ Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin. Paris 1865—1878. t. XVII pp. 49, 55.

²⁾ Id. XL, p. 264.

³⁾ Id. XVII, pp. 111, 113.

⁴⁾ Id. XL, p. 286.

Такъ какъ идеаль науки отнюдь не въ томъ, чтобы безцѣльно накоплять факты, но въ томъ, чтобы вывести изъ нихъ законы ¹⁾, т. е. „видѣть для того, чтобы предвидѣть” (*voir pour prévoir*) ²⁾ и даже, если возможно, представить всѣ явленія какъ частные случаи лишь одного объединяющаго ихъ факта, имѣющаго всеобщее значеніе (какъ напр. законъ тяготѣнія) ³⁾, то и задачей исторіи какъ науки или „соціальной физики” (*la physique sociale*) должно быть не перечисленіе историческихъ фактовъ, а установленіе между ними причинной связи (*liation continue, graduelle*) путемъ приведенія ихъ къ „классификаціоннымъ рядамъ” (*séries coordonnées*) по степени возрастающей зависимости ⁴⁾ — съ цѣлью отъ этихъ частныхъ фактовъ перейти къ законамъ, руководящимъ историческимъ развитіемъ ⁵⁾.

Наше время, не смотря на единичныя возраженія, повидимому, все болѣе и болѣе проникается этой мыслью, начиная, наконецъ, понимать, что научная логическая классификація, ведущая къ установленію закона, есть вовсе не что-то искусственно, имѣющее лишь субъективное значеніе, но, напротивъ, абстрактное воспроизведеніе объективно-существующей въ дѣйствительности взаимной связи вещей.

Научная исторія, говоритъ одинъ изъ новѣйшихъ изслѣдователей, Лакомбъ, не можетъ, быть простымъ собраніемъ историческихъ фактовъ (*érudition*), ибо единичное есть предметъ знанія, но отнюдь не науки. Задача всякой науки—безразлично естественной или исторической—установленіе единообразія, сходства въ явле-

¹⁾ *Auguste Comte*. „Cours de philosophie positive”, troisième édition (E. Littré), Paris 1869. t. VI, p. 600.

²⁾ *Id.* V, 95.

³⁾ *Id.* I, 10.

⁴⁾ *Id.* IV, 327.

⁵⁾ *Id.* V, 12—18.

нiяхъ, имѣющее цѣлью, черезъ посредство уясненiя причинъ этого сходства, найти законы—природы или исторiи ¹⁾).

„*Научнымъ*, повторяетъ ту же мысль другой современнiй историкъ, можетъ считаться только такое изслѣдованiе явленiй природы и общественной жпзни, которое ставитъ своею цѣлью открытiе лежащихъ въ основѣ этихъ явленiй *законовъ*. Поэтому, если мы хотимъ поднять политику на научную высоту, мы должны разсматривать политическую дѣятельность какъ социальное явленiе и стремиться къ отысканiю общихъ законовъ, по которымъ совершается эта дѣятельность ²⁾”.

Но особенно ярко эта мысль объ истинной сущности науки, какъ таковой, выражена у Лампрехта и, какъ ни оспариваетъ его положенiя Эдуардъ Мейеръ, какъ ни высмѣиваетъ ихъ, имъ нельзя отказать ни въ продуманности, ни въ дѣйствительной научности. „Можетъ ли изученiе единичнаго считаться научнымъ? — пишетъ Лампрехтъ. Вотъ принципиальный вопросъ, на который я, въ противность старой школѣ, но въ полномъ согласiи съ истиннымъ, установившимся понятiемъ науки отвѣчаю рѣшительнымъ: нѣтъ! Цѣль науки — не работа надъ частностями, не констатированiе того, чѣмъ явленiя различаются другъ отъ друга, а того, что ихъ связываетъ между собой; другими словами—приведенiе безчисленнаго множества единичныхъ фактовъ, которые мы наблюдаемъ какъ въ природѣ, такъ и въ исторiи, въ систему общихъ понятiй. Это опредѣленiе науки столь же примѣнимо къ исторiи, какъ и ко всякой другой наукѣ. Доказательствомъ того, что и тутъ возможно сводить частности къ общимъ понятiямъ, и служить какъ разъ то направленiе исторической науки, которое

¹⁾ De l'histoire considérée comme science, Paris 1894. Предисловіе и стр. 1—9.

²⁾ *Gumplovicz*. Die sociologische Staatsidee, 2 Aufl. 1902, s. 55.

исходитъ изъ соображенія, что типическія явленія имѣютъ въ исторіи неизмѣримо большее значеніе, чѣмъ единичныя, индивидуальныя, — т. е. новое направленіе. Оно видитъ сущность и задачу исторіи въ изображеніи не внѣшней стороны историческаго процесса, а типическихъ фазисовъ эволюціи, особенность же послѣднихъ какъ разъ и состоитъ въ томъ, что они представлены не единичными экземплярами, а массами. Только такая, освободившаяся изъ лабиринта единичныхъ фактовъ, исторія можетъ считаться научной въ настоящемъ смыслѣ этого слова. Только новое направленіе обезпечиваетъ исторіку ту независимость отъ матеріала, которая характеризуетъ всякую науку, достигшую болѣе высокой ступени развитія¹⁾”.

„Научное мышленіе, какъ частный видъ мышленія вообще, должно быть направлено исключительно на *общее, типическое*. Это требованіе въ равной мѣрѣ простирается какъ на естественныя, такъ и на гуманитарныя науки... Единичное, индивидуальное доступно лишь художественному изображенію; слѣдовательно для исторіи, какъ *науки*, оно можетъ имѣть только второстепенное значеніе²⁾”. „Культурно-историческій методъ исходитъ изъ того соображенія, что историческія событія образуютъ одну непрерывную цѣпь причинъ и слѣдствій. Онъ, слѣдовательно, признаетъ *абсолютную причинность* и въ сферѣ духовныхъ явленій... На счетъ законности этого допущенія не можетъ быть никакихъ сомнѣній: *наука*, серьезно относящаяся къ своимъ задачамъ, въ настоящее время немислима безъ строгаго проведенія принципа причинности³⁾”.

¹⁾ Zwei Streitschriften, den Herren H. Onken, H. Delbrück, M. Lenz zugeeignet. 1897, s. 37.

²⁾ Die historische Methode des Herrn von Below. 1899, s. 48 ff.

³⁾ Die culturhistorische Methode, 1900, s. 34.

Можно спорить противъ тѣхъ или иныхъ *возраженій*, которыми Э. Мейеръ хочетъ дискредитировать Лампрехта и новую школу историковъ

Думается, что это единственно возможная концепція науки, и что никакой другой науки быть не можетъ. Ибо, хотя Риккертъ (съ извѣстной долей справедливости) и характеризуетъ исторію, въ противоположность, естествознанію, какъ *подлинную науку о дѣйствительности* (eigentliche Wirklichkeitswissenschaft), такъ какъ, не уродуя послѣднюю системой общихъ понятій, которая „тѣмъ болѣе совершенна, чѣмъ менѣе содержится въ ней эмпирической дѣйствительности“, она стремится къ изображенію самой этой дѣйствительности во всемъ ея многообразіи, т. е. въ частномъ и единичномъ¹⁾,—эта концепція науки тернеть всякій научный обликъ тотчасъ же, какъ только выясняется, что подѣ исторической наукой онъ разумѣетъ науку о культурныхъ цѣнностяхъ, т. е. о томъ, что въ дѣйствительности, само по себѣ, не существуетъ но есть „продуктъ извѣстнаго пониманія²⁾“: вѣдь *въ дѣйствительности* не существуетъ ни *цѣнности*, ни *долженствованія*, ни *смысла*, но есть *лишь законъ, необходимость и бытіе*³⁾; наука же можетъ быть только о томъ, что *есть*, а не о томъ, что *должно быть*.

Теперь мы пришли къ окончательнымъ выводамъ, которые оказались не въ пользу новой концепціи науки,

вообще, но что сказать противъ силлогизмовъ, вродѣ слѣдующаго: „Нѣтъ никакого сомнѣнія въ томъ, что ближайшее будущее подаритъ намъ еще не мало формулъ, вродѣ Лампрехтовскихъ, которыя, въ свою очередь, получать не менѣе широкую популярность. *И весьма похвально почему*: вѣдь это же значительно облегчаетъ, если не дѣлаетъ почти совершенно пзлнимымъ изученіе историческихъ фактовъ, и въ то же время внушаетъ человѣку, усвоившему подобныя формулы, чувство превосходства надъ окружающими съ высоты „новѣйшаго“ міровоззрѣнія такой человѣкъ съ презрѣніемъ смотритъ на „отсталые“ умы, которые все еще продолжаютъ идти по протореннымъ дорогамъ и не считаютъ возможнымъ отрѣшиться отъ фактовъ“ (ор. cit. 10--11)?!.. Не говоря уже о томъ, что такой упрощенный способъ объясненія—палка о двухъ концахъ, эта цитата заставляетъ насъ придти къ заключенію, что, видно, страшна не столько „абсолютная причинность“, противъ которой напрасно такъ энергично споритъ Мейеръ, сколько *нѣтъро попытка* причинность.

¹⁾ „Границы“, 223.

²⁾ Философія исторіи, 8г.

³⁾ Id. 100.

предложенной двумя видными современными философами. И потому, подводя итогъ, необходимо сказать еще разъ слѣдующее. Всякая научная работа лишь постольку научна, поскольку она телеологична, и, хотя мнѣ не кажется возможнымъ считать историческія науки—науками въ собственномъ смыслѣ, по мотивамъ, которыя будутъ подробно выяснены далѣе, тѣмъ не менѣе я не вижу необходимости выдѣлять ихъ *въ этомъ отношеніи* въ какую-то особую группу. Съ телеологической точки зрѣнія, т. е. съ точки зрѣнія той общей *цѣли*, которую преслѣдуетъ всякая наука, какъ таковая, историческая наука не представляетъ никакого исключенія изъ понятія науки вообще. Понятіе же науки въ этомъ смыслѣ, какъ сказано, не мыслимо безъ методологій.

Это повималъ уже Леонардо да Винчи, которому современная наука возвратила, наконецъ, то, что несправедливо отнялъ у него Бэконъ—право на имя создателя эмпирическаго метода¹⁾.

¹⁾ Первый эту мысль о первенствѣ Леонардо передъ Бэкономъ высказалъ *Venturi* въ *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*. Paris 1797, но только въ нѣмнѣ дни она начинаетъ входить въ обиходъ. См. напр. *Angelo d'Enfemia*—*Studi filosofici su Leonardo da Vinci*. Napoli 1900: „Le modeste obbiettive mie indagini mi conducono ad affermare, che l'iniziatore del pensiero moderno è Leonardo, e non Bacone, come comunemente si ritiene. Questa dimostrazione è lo scopo del presente saggio, che fa parte di un lavoro più ampio, che tra breve pubblicherò intorno al metodo” (p. p. 5-6); „Leonardo un secolo prima di Bacone insegna con grande lucidezza le norme del metodo sperimentale, che per consenso unanime, è ritenuto creazione del filosofo inglese (id. p. 22).

Также *Edmondo Solmi*—*Studi*. p. 4: „Contemporaneo a Nicolò da Cusa Leonardo fonda la conoscenza del problema dell'essere su quelle stesse basi, alle quali più tardi Bacone richiamava la sterile speculazione del tempo suo”. „In Leonardo si mostrano i primi e lontani accenni dell'Empirismo moderno, non quale apparve in Bacone, ma quale fu sostenuto dai posteriori (id. 8).

Leonardo si manifesta „in filosofia geniale iniziatore del metodo razionale che prende l'esperienza come base della ricerca scientifica del problema dell'Universo. Colla esperienza soltanto egli confida che possa arrivare allo scopo finale, *al frutto*, come egli dice, della scienza, ossia alla cognizione delle leggi meccaniche dell'Universo. Questa via è ancor oggi ri-

Его преданность фактамъ—внѣ подозрѣній. Никто не рѣшится упрекнуть его въ склонности къ апіорнымъ построєніямъ,—его, кто самъ себѣ постоянно напоминалъ о необходимости исходить изъ опыта (см. напр. Ms. H f. 90 (42) r^o: „ricordati quando comenti la scuze dalla gar (di allegare) *prima lasperienza eroi lara-gione*”), кто считалъ бесполезными и ложными знанія, не порождаемыя опытомъ, матерью всякой достовѣрности, и не завершающіяся извѣстнымъ опытомъ („à me pare, che quelle scientie sieno vane e piene di errori, le quali non sonno nate dall'esperientia, madre di ogni certezza, e che non terminano in nota esperientia”¹⁾), какъ и вообще всякія построєнія (propositioni)²⁾ и отвлеченныя разсужденія, не опирающіяся на опытъ, безъ котораго ничто, само по себѣ, не можетъ быть достовѣрнымъ („in tali discorsi mentali non accade esperientia, senza la quale nulla da di se certezza”³⁾).

II, однако же, этотъ философъ—эмпиристъ, избѣгавшій всякой „умозрительной метафизики” (ogni speculazione metafisica)⁴⁾, видѣлъ все же дальше фактовъ и простого опыта⁵⁾; онъ понималъ, что однихъ фактовъ мало, что для правильнаго ихъ уразумѣнія необходимо уже то, безъ чего самый опытъ можетъ ока-

tenuta la sola vera” (*Gustavo Usielli, Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. Firenze 1872. serie I, 484*).

См. еще *Prantl, Leonardo da Vinci in philosophischer Beziehung въ „Sitzungsberichte der Königl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften”, 3 jan. 1885.*

1) *Leonardo da Vinci. Das Buch von der Malerei, nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270, herausgegeben, übersetzt und erläutert von Heinrich Ludwig, Wien 1882, I Band. s. 68, § 33.*

2) Ms. A f. 31 r^o.

3) Ludwig op. cit. I, 4, § 1.

4) *Prof. Fil. Bottazzi. Leonardo da Vinci, 1905.*

5) „Egli è tutt'altro che empirico” (*Luigi Ferri. Leonardo da Vinci scienziato e filosofo. „Nuova Antologia” 1873 febbraio, fasc. II, 324*) Ср. *Смъ-цовъ. Леон. да Винчи, стр. 123.*

заться безрезультатнымъ или даже обманчивымъ ¹⁾; то есть нѣкоторыя „общія идеи“ (*horribile dictum*), которыя въ этомъ случаѣ играютъ направляющую роль и въ которыхъ иные совершенно напрасно отказываютъ самому Леонардо ²⁾).

Для того, чтобы наблюдать факты или производить опытъ, нужно уже знать, *какъ* къ этому приступить, *какъ* это дѣлать; а для этого прежде всего необходимо имѣть извѣстную цѣль, которая и опредѣлитъ собой самый способъ дѣйствій, самый методъ изученія („l'ordine del processo della scientia“ ³⁾). Миръ природы, для Леонардо, много шире міра опыта, ибо, говоритъ онъ, природа полна безконечныхъ причинъ, которыя никогда не проявлялись въ опытѣ („lanatura eriena dinfinite ragioni che non furon mai inisperientia“ ⁴⁾). Болѣе того: у природы есть, несомнѣнно, свои „конечныя причины“ (*causae finales*), которыя человѣку никогда не постичь, но которыя, однако, опредѣляютъ собой все сущее и осмысляютъ все дѣйствія природы, кажушіяся нецѣлесообразными.

Въ природѣ царитъ высшая справедливость Перводвигателя („primo motore“), отъ вѣка установленная имъ необходимость („neciessita e compagnia dinatura“ ⁵⁾), по которой каждой силѣ присущи извѣстный порядокъ и опредѣленные свойства неизбѣжно производимыхъ ею дѣйствій ⁶⁾, и все дѣйствія протекаютъ по кратчайшему пути изъ своихъ причинъ ⁷⁾.

¹⁾ Ms. I f. 101 r^o.

²⁾ „Evvi chi osserva che a Leonardo mancarono le idee generali, le vedute sintetiche. Asserzione questa, quant'altra mai, inesatta!“ (d'Eufemia, op. cit. 8). Ср. Prantl, op. cit.

³⁾ Cod. Atl. 200 r^o, 594 r^o.

⁴⁾ Ms. I f. 18 r^o.

⁵⁾ Dell'anatomia B, 134 f. 21 r^o.

⁶⁾ Ms. A f. 24 v^o: „O mirabile giustizia di te, primo motore, tu non hai voluto mancare a nessuna potentia l'ordine e qualità de'sua necessari effetti!“

⁷⁾ Cod. Atl. f. 337 v^o, 1026 v^o: „O mirabile e stupenda necessità, tu costringi, colla tua legge, tutti li effetti, per brevissima via, a partecipare delle lor cause!“

Гдѣ же разгадка этихъ, но истинъ, чудесъ природы ¹⁾?—Она въ томъ, что Природа — не мертвая матерія, а живой духъ, направляющій свои дѣйствія по определенному, заранее начертанному плану: въ противоположность человѣку, природа начинается съ разсужденія и кончается опытомъ („la natura, al contrario dell'uomo, comincia dal ragionamento e termina colla spicientia ²⁾).

Природа, въ этомъ телеологическомъ представленіи Леонардо, — великій метафизикъ: она идетъ отъ теоріи къ практикѣ, отъ умозрѣнія къ дѣйствию; у нея есть своя цѣлесообразная методологія и потому-то все въ ней такъ разумно устроено и ничто не пропадаетъ даромъ. Эта методологія обуславливается самой сущностью тѣхъ „конечныхъ причинъ“, которыя положены природой въ основу мірозданія.

Какъ сказано, Леонардо отрицаетъ возможность познать эти „конечныя причины“ — рѣшительнѣе самого Бэкона, и задолго до Декарта ³⁾ называетъ дерзостью даже пытаться познать цѣли природы ⁴⁾. Но онъ находитъ утѣшеніе человѣку въ томъ, что для него

¹⁾ Ib: „Questi sono li miracoli!“

²⁾ Эта прозрачно ясная пантеистическая концепція природы у Леонардо (о ней см. у Prantl, op. cit.) дала поводъ *Francesco Cardinali*, въ предисловіи къ трактату Леонардо „Del moto e misura dell'acqua“ (Волонга 1828) наговорить кучу глупостей. Сей мудрецъ, совершенно не понявъ вышеприведенныхъ словъ Леонардо, осмѣливается „прощать“ ему его „заблужденія“: „Si perdoni a Leonardo quest'eronea proposizione, che forse proferì per non opporsi direttamente all'opinione dei suoi tempi (это Леонардо—то?!). Oggi tutti sanno che i ragionamenti si fondavano sopra proposizioni astratte, e che le proposizioni astratte non sono vere se non riposano sopra le osservazioni dei fatti e che quindi i ragionamenti non possono precedere all'esperienza“. — Поученія, по меньшей мѣрѣ, — курьезныя!...

³⁾ Descartes. Meditationes de prima Philosophia. Amsterdam 1870, p. 26.

⁴⁾ Solmi, op. cit. 14: „Egli nega, più recisamente dello stesso Bacone la conoscenza delle cause finali; e con un argomento simile a quello, che sarà poi usato dal Descartes, afferma, che è temerario arrogarsi di conoscere il fine della natura“.

есть возможность знать цѣли тѣхъ вещей, которыя опредѣляются] его собственнымъ умомъ („ma rallegrati dichio posciare il fine di quelle chose, che son disegnate dalla mente tua”) ¹⁾.

Такимъ образомъ, онъ приглаголяетъ и человека слѣдовать благому примѣру природы въ начертаніи себѣ цѣлей и приуроченіи къ нимъ опредѣленныхъ способовъ дѣйствій, методовъ. Сперва, поучалъ онъ, штудируй науку, а потомъ уже переходи къ практикѣ, вытекающей изъ этой науки („studia prima la scientia, e poi seguita la pratica, nata da essa scientia”): наука—капитанъ, а практика—солдаты („la scientia e il capitano ella pratica sono i soldati”) ²⁾. Тѣ же, кто предаются практикѣ безъ теорій, по мнѣнію Леонардо, подобны мореплавателямъ, которые садятся на судно безъ руля или компаса,—они никогда не знаютъ навѣрное, куда плывутъ: практика, заключаетъ онъ всегда должна зиждиться на прочной теоріи ³⁾.

Если вспомнимъ, что Леонардо считалъ опытъ, т. е. практику, основой всякаго истиннаго знанія, т. е. теоріи, станетъ совершенно ясно, какую теорію имѣетъ онъ въ виду въ послѣднемъ случаѣ и какъ онъ вообще представляетъ себѣ процессъ идеальной научной работы. Всякому теоретическому знанію должна предшествовать практика (опытъ): это значитъ, что методъ изслѣдованія долженъ быть строго—индуктивный. Но это-только общее положеніе, опредѣляющее общій методъ науки, какъ таковой, вообще ⁴⁾. Однако, каждая наука имѣетъ еще *свой*

¹⁾ Ms. G f. 47 r^o.

²⁾ Ms. I f. 103 (82) r^o.

³⁾ „Quelli, che s'innamorano di pratica senza scientia, sono com'e li nochieri ch'entran in nauiglio senza timone o'bussola, che mai hanno certezza doue si uadano. Sempre la pratica deb'esser edificata sopra la bona theorica” (Ludwig, op. cit. I, 138, § 80; Ms. G f. 8 r^o).

⁴⁾ Современные математики въ этомъ пунктѣ расходятся. *Russell* (The principles of mathematics, Cambridge 1903) и *Conturat* (Les Principes

собственный методъ, ей одной только свойственный, безъ предварительнаго знанія котораго никакой опытъ, никакая практика въ сферѣ этой науки не могутъ принести пользы, ибо они всецѣло обусловливаются этимъ именно методомъ. Такимъ образомъ, самая практика, которая должна предшествовать теоріи, въ свою очередь, оказывается, невозможна безъ теоріи, являющейся въ этомъ случаѣ ничѣмъ инымъ, какъ методологіей данной науки.

„Неопредѣленный опытъ, руководящійся самимъ собой,—пояснить впоследствіи мысль Леонардо — его великій соратникъ, апостолъ эмпиризма Бэконъ,—двига-

des Mathématiques) убѣждены, что, не въ примѣръ прочимъ наукамъ, математика можетъ ограничиться одной лишь логикой, къ которой вся, въ сущности, и сводится. Напротивъ, *Poincaré* (Science et méthode. 1908) подвергаетъ это положеніе жестокой и остроумной критикѣ (гл. III — V) и въ заключеніи приходитъ къ слѣдующему окончательному выводу: „Истинное математическое доказательство есть прямая *индукція*, отличная во многихъ отношеніяхъ отъ физической индукціи, но восходящая, какъ и послѣдняя, отъ частнаго къ общему. Всѣ усилія, направленные на то, чтобы опровергнуть этотъ порядокъ и ограничиться въ математикѣ только правилами логики, всегда имѣли неуспѣхъ, дурно скрываемый употребленіемъ недоступнаго профанамъ языка (русск. пер. стр. 237). Ср. также *Д. Мордухай-Болтовской*, (Психологія математическаго мышленія): „Нельзя противопоставлять математика и философа натуралисту, какъ умы способные къ двумъ противоположнаго рода операціямъ: дедукціи и индукціи. Математикъ въ своей закулисной работѣ—мыслитель индуктивный“ („Вопросы философіи и психологіи“ кн. 94, стр. 522).

Еще Милль писалъ: „наука чиселъ не составляетъ исключенія изъ заключенія, къ которому мы пришли, что даже процессы выводныхъ наукъ совершенно индуктивны, и что ихъ первыя правила суть обобщенія изъ опыта“ (Система логики. Спб. 1878. I, 288).

Въ современной философской литературѣ подобное же мнѣніе встречаемъ у проф. Випдельбанда; „И въ математикѣ отдѣльныя теоремы слѣдуютъ изъ аксіомъ только благодаря тому, что послѣднія примѣняются къ извѣстнымъ воззрительнымъ формамъ, представленіе о которыхъ не содержится въ самихъ аксіомахъ и не можетъ быть выведено изъ нихъ однихъ. Теоремы о плоскостномъ треугольникѣ слѣдуютъ изъ аксіомъ геометріи лишь при содѣйствіи самого представленія о треугольникѣ, и понятіе треугольника не можетъ быть выведено изъ этихъ аксіомъ въ силу какой-либо чисто логически—аналитической необходимости“ („Критическій или генетическій методъ?“ *Прелюдіи*. Философія статьи и рѣчи. Спб. 1904, стр. 230).

ется оцѣнкою, и болѣе удивляетъ, чѣмъ просвѣщаетъ людей; но если путь ему освѣтитъ прочный и неизмѣнный методъ, и онъ пойдетъ постепенно, такъ сказать, шагъ за шагомъ, тогда мы дѣйствительно можемъ надѣяться на полезныя открытія ¹⁾”.

Итакъ, самое требовательное отношеніе къ фактамъ, самая строгая индукція, если дѣло идетъ о науцѣ не могутъ обойтись безъ нѣкоторыхъ „общихъ идей” и уже въ самихъ себѣ предполагаютъ нѣкотораго рода апріорную презумпцію, заключающуюся въ направляющей и обуславливающей ихъ методологіи, и то, чего не хотятъ или не могутъ уяснить себѣ нѣкоторые наши современники, повидимому, прекрасно понимаютъ еще Леонардо да Винчи — четыре столѣтія тому назадъ ²⁾.



1) *Novum Organum*, lib. I § C.

2) Какъ уже сказано въ предисловіи, авторъ готовитъ изслѣдованіе, специально посвященное Леонардо да Винчи и его эстетикѣ („Опытъ философіи художественнаго творчества”), гдѣ всѣ эти вопросы будутъ, конечно, детально разработаны.

III. Методъ и исторія литературы, какъ наука.

Необходимость выработать методологию въ области историко-литературнаго изслѣдованія, методологию, отвѣчающую самой сущности изучаемаго матеріала, совершенно ясна. Методология необходима исторіи литературы, какъ всякой другой системѣ знаній, желающей стать наукой или оправдать это наименованіе. Эта необходимость не всегда, къ сожалѣнію, отчетливо сознается, почему этому важному вопросу, какъ сказано, удѣляется слишкомъ мало вниманія и вообще придается самое ничтожное значеніе.

Однако, отъ поры до времени, въ наукѣ слышатся справедливыя сѣтованія на малый интересъ къ такого рода „общимъ вопросамъ“, постановка и правильное рѣшеніе которыхъ помогли бы разобратся и въ столь излюбленныхъ современными историками литературы частностяхъ и мелкихъ фактахъ. Попытка освѣтить вопросъ о задачахъ исторіи литературы, говоритъ Тенъ-Бринкъ, теперь тѣмъ болѣе необходима, что, какъ въ этомъ нельзя не сознаться, настоящая эпоха очень слабо въ немъ ориентирована и къ тому же отводитъ ему слишкомъ незначительную роль ¹⁾.

¹⁾ *Ten-Brink. Ueber die Aufgabe der Litteraturgeschichte. Strasburg 1891, s. 5.*

Исходя изъ той несомнѣнной истины, что отсутствіе многиѣ точно и достаточно широко установленныхъ приемовъ литературнаго изслѣдованія, которые служили бы всестороннему выясненію разбираемаго произведенія, было одною изъ главныхъ причинъ, тормозившихъ успѣхи нашей науки¹⁾, хотѣть исправить эту ошибку, повернувъ исторію литературы, какъ науку (будемъ называть ее такъ въ отличіе отъ самой литературной эволюціи), если можно такъ выразиться, въ другое русло. „Критерій художественной или литературной критики не можетъ имѣть иной точки опоры, кромѣ нашихъ общихъ взглядовъ на сущность, функцію или задачи искусства. А эти взгляды даются только теоріей искусства. Итакъ, истинная критика невозможна безъ теоріи искусства. Отсюда понятно, почему въ наше время постоянно слышатся жалобы на отсутствіе художественной и литературной критики въ истинномъ значеніи этого слова: прежнія метафизическія и умозрительныя теоріи искусства расшатаны привычками къ научно-позитивному мышленію, а научной теоріи искусства еще не существуетъ. Благодаря этому, мы переживаемъ періодъ междунарествія, когда критика бродитъ ощупью, пользуясь осколками разныхъ теорій—метафизическихъ, quasi—научныхъ, даже псевдо-научныхъ, т. е. безсистемною амальгамой всякихъ клочковъ и остатковъ²⁾”.

Гдѣ же выходъ изъ этого тупика? Гдѣ путь къ такой теоріи искусства? — Только въ методологін, отвѣчаетъ цитируемый изслѣдователь. „Какъ бы ни смѣялись надъ англійскими мыслителями за ихъ уваженіе къ *методу*, но нельзя не видѣть очевидности, а она намъ говоритъ, что наука лишь тогда пошла впередъ,

¹⁾ М. Розановъ. Современное состояніе вопроса о методахъ изученія литературныхъ произведеній. „Русская Мысль“ 1900 № 4, стр. 166.

²⁾ Л. Оболенскій. Основы научной теоріи искусства и критики. „Русская Мысль“ 1895 № 3, стр. 21.

когда установила болѣе точныя приемы изслѣдованія. До той поры въ ея области могли въ теченіе тысячелѣтій работать гениальнѣйшіе умы, а дѣло не двигалось. Уже а priori весьма вѣроятно, что одна изъ причинъ шаткаго положенія вопроса объ искусствѣ лежитъ въ неустановленности метода изслѣдованій¹⁾”.

Вмѣстѣ съ тѣмъ все громче раздаются протесты противъ односторонняго „культы фактовъ” въ области историко-литературнаго изслѣдованія и изученія художественнаго творчества вообще.

Не такъ давно одинъ русскій изслѣдователь, выпуская въ свѣтъ свое сочиненіе, хотя и обоснованное фактическими матеріалами, но заканчивавшееся „общими выводами”, долженъ былъ оправдываться въ этомъ проступкѣ передъ ученымъ ареопагомъ слѣдующимъ образомъ: „Историко-культурныя проблемы, говорилъ онъ, могутъ ставиться и разрѣшаться различно. Тѣмъ изслѣдователямъ, которые, робѣя передъ обобщающей силой разума, удерживаютъ проявленіе своей личности, всякая индукція представляется еще недостаточно полной; гдѣ то все еще чуетъ фактъ или даже цѣлый рядъ фактовъ, таящихъ въ себѣ ключъ къ цѣлому. Работа стремится тогда стать лишь сборомъ матеріаловъ. Она строго выжидательна. Она только общается, вся проникнутая чаяніемъ будущаго обобщенія. Такой приемъ работы властвовалъ надъ умами особенно въ періодъ увлеченія чистымъ историзмомъ въ нравственныхъ наукахъ, совпавшій съ обожаніемъ точныхъ знаній.

Но съ возродившимся стремленіемъ къ философскому осмысленію, составляющимъ одну изъ наиболѣе существенныхъ чертъ настроенія нашихъ дней, такая исключительная пылливость должна усугубиться еще новымъ умственнымъ напряженіемъ, уже не терпящимъ

¹⁾ Id. 22.

промедленія и въ данную минуту, при данныхъ условіяхъ знанія, требующимъ конечныхъ выводовъ, безъ заботы о томъ, каковы будутъ выводы тѣхъ, кто пройдетъ по тому же полю изслѣдованія когда-нибудь потомъ. Самое молитвенное отношеніе къ полнотѣ фактовъ отнюдь не можетъ въ такомъ случаѣ замѣнить полной досказанности выводовъ, а эти послѣдніе должны возникнуть еще и при определенномъ свѣточѣ мудрости, укладываваясь въ одну систему, подчиняясь одной определенной теоріи. Всякая научная книга будетъ тогда кирпичемъ научнаго строительства не какого то иного и грядущаго, а напротивъ, уже существующаго, отвѣчающаго современнымъ запросамъ и умственнымъ волненіямъ ¹⁾”.

Въ свое время, побуждаемый тѣми же причинами, съ горячей защитой „общихъ идей” (*les idées générales*) выступилъ французскій критикъ Брюнетьеръ. Не будемъ пренебрегать общими идеями, писалъ онъ: онѣ двигаютъ мысль точно такъ же, какъ великія гипотезы способствуютъ прогрессу науки ²⁾... Но у Брюнетьера есть одно особенное соображеніе, въ силу котораго онъ отказывается присоединиться къ презрѣнію, питаемому порой еще до сихъ поръ, къ общимъ идеямъ—даже въ томъ случаѣ, когда онѣ преждевременны, произвольны, даже ложны. Впечатлѣніе, которое онѣ производятъ, противодѣйствіе, которое онѣ поднимаютъ, возраженія, которыя онѣ вызываютъ, наконецъ новыя изслѣдованія, поводомъ или источникомъ которыхъ онѣ являются, — все это поддерживаетъ вокругъ великихъ

¹⁾ *Е. Анничковъ*. Весенняя обрядовая пѣснь на Западѣ и у славянъ. Спб. 1905. часть II. Предисловіе, стр. III—IV.

²⁾ „*Ne nous défions donc pas des idées générales: ce sont elles qui font avancer la pensée, si je puis ainsi dire, comme ce sont les grandes hypothèses qui font progresser la science*”. (Ferdinand Brunetière. *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. Tome premier. Troisième édition. Paris 1898. p. 200).

проблемъ то возбужденіе умовъ, которое, можно сказать, есть первое условіе открытія и прогресса. Исключить ихъ изъ науки — все равно, что лишить ее самой закваски. Исключить же ихъ изъ преподаванія — значитъ отрицать его въ самомъ корнѣ, ибо задача его — передать будущему поколѣнію, вмѣстѣ съ приобретеннымъ знаніемъ, также и средства, наиболѣе способныя двигать его впередъ ¹⁾.

Ни философія искусства, ни критика, жалуются Гроссе, до сихъ поръ не въ состояніи дать удовлетворительнаго объясненія фактамъ исторіи искусства, подъ которымъ онъ разумѣетъ не одно лишь изобразительное искусство съ его развѣтвленіями, но „*всѣ виды эстетическаго творчества*” ²⁾, въ томъ числѣ и литературнаго. „За исключеніемъ нѣсколькихъ отдѣльныхъ попытокъ, мы ровно ничѣмъ не можемъ похвалиться въ области науки объ искусствѣ. Матеріалы для ея построенія въ значительной степени собраны — этимъ мы обязаны прилежащю историковъ искусства. Но какъ бы цѣнны ни оказались ихъ работы впоследствии, когда ими воспользуется наука, теперь, пока онѣ лежатъ безъ употребленія, онѣ не только безполезны, но даже вредны. „Что не приноситъ пользы, то составляетъ тяжелое бремя”. Эти слова идутъ не только къ матеріальному, но и къ духовному богатству и особенно прило-

¹⁾ „Mais voilà pour quelle raison aussi je ne puis m'associer à ce dédain, qu'on affecte encore quelquefois aujourd'hui, pour les idées générales, même prématurées, même arbitraires, même fausses. L'étonnement qu'elles provoquent, l'opposition qu'elles soulèvent, les contradictions qu'elles suggèrent, les recherches enfin dont elles deviennent ainsi l'occasion ou le point de départ, c'est ce qui entretient autour des grandes problèmes cette agitation des esprits qui est, pour ainsi dire, la première condition de la découverte et du progrès. Les exclure de la science, c'est en ôter le levain même. Mais les exclure de l'enseignement, c'est le nier dans sa raison d'être, qui est de transmettre à la génération future, avec la science acquise, les moyens les plus propres à la pousser plus avant”. (Id. 200—201).

²⁾ Гроссе. Происхожденіе искусства. Москва 1899, стр. 1.

жкмы къ нашему времени, которое очень склонно забывать цѣли изъ-за средствъ. Знаніе—лишь средство къ выводу, иначе оно убиваетъ мысль. Нагромождаются горы свѣдѣній и, въ концѣ концовъ, всё они лишь загораживаютъ для мысли свѣтъ и не даютъ ей простора. Только общіе законы могли бы внести порядокъ въ груды отдѣльныхъ фактовъ исторіи искусства и придать ей цѣнность, но именно законовъ-то и не ищутъ. Между тѣмъ пора уже начинать эту работу; она и продолжительна и нелегка" 1).

Собраніе свѣдѣній и характеристикъ и есть собраніе свѣдѣній, а не наука, — повторяетъ ту же мысль русскій ученый. „По всякой литературѣ, а также и по всѣмъ литературамъ вмѣстѣ, есть сборники фактовъ, называющіеся у нѣмцевъ Handbücher и Grundrisse. Сочиненія эти полезны, какъ настольныя и справочныя книги, но стремиться усвоить ихъ содержаніе такъ же нелѣзно, какъ учить наизусть словарь Кронеберга; а взять оттуда рядъ хотя бы крупнѣйшихъ и несомнѣннѣйшихъ фактовъ, развести ихъ субъективными разборами достоинствъ и недостатковъ произведеній и называть это исторіей литературы — значитъ обмануть слушателей или читателей" 2)....

Собраніе частныхъ фактовъ, хотя бы и очень назидательныхъ, не есть наука, а только матеріалъ для науки. Наука должна обобщить ихъ, подвести подъ незыблемые законы, равно обязательные какъ для прошлаго, такъ и для будущаго. Наука должна предсказывать: въ вѣкъ разума она замѣняетъ собою пророковъ" 3).

Нельзя не согласиться съ авторомъ этихъ строкъ,

1) Id. 5.

2) А. Буршичниковъ. Очерки по исторіи новой русской литературы.

Спб. 1896, стр. 3.

3) Id. 4.

что исторіи литературы еще далеко до того, чтобы быть наукой; что до сихъ поръ сдѣланныя обобщенія часто не выдерживаютъ провѣрки новыми фактами; что законы ея только намѣчены, да и то не въ большомъ числѣ ¹⁾.

Нельзя не согласиться также и съ тѣмъ, что теперь ни одинъ размышляющій изслѣдователь не ограничивается изложеніемъ фактовъ и эстетической оцѣнкой ихъ, но ищетъ обобщеній, законовъ и выводовъ, и что нѣтъ особенной бѣды въ томъ, если нѣкоторыя изъ этихъ обобщеній окажутся шаткими и преждевременными, ибо „всѣ усилія человѣческаго ума основаны на невольныхъ ошибкахъ предыдущихъ поколѣній” ²⁾.

Трудно, однако, проникнуться мыслью автора, когда онъ, оговариваясь, что не весь собранный матеріалъ исторіи литературы даже очищенъ и провѣренъ, утѣшаетъ себя тѣмъ, что „методъ его изслѣдованія съ каждымъ днемъ становится все строже и опредѣленнѣе” ³⁾. Трудно понять, въ чемъ онъ видитъ эту строгость и опредѣленность метода въ той области, гдѣ до сей поры все такъ шатко, туманно и неопредѣленно именно по причинѣ отсутствія настоящихъ методовъ.

Еще въ 1887 году одинъ выдающійся русскій ученый, оставшійся какъ-то (совершенно напрасно и не-

¹⁾ Пь.

²⁾ См. тамъ же прекрасную иллюстрацію этой не для всѣхъ очевидной истины: „Фридрихъ Шлегель (еще въ концѣ прошлаго столѣтія опредѣлялъ историческую и логическую послѣдовательность эпоса, лирики и драмы и призывъ въ связь съ развитіемъ формы и содержанія греческой мысли не только политическую исторію Греціи, но и стили греческихъ колоннахъ... Идея Шлегеля, что ходъ развитія греческой поэзіи въ дошедшихъ до насъ памятникахъ есть обязательная норма для всякой правильно развивающейся литературы, давно оставлена; самая исторія греческой поэзіи представляется теперь совсѣмъ иначе; но попытка выработать *общую норму*, стремленіе отойти *отъ случайнаго къ необходимому, отъ факта къ закону*, останется вѣчно памятнымъ, какъ краеугольный камень для возведенія зданія науки” (стр. 3—4).

³⁾ Id. 9.

справедливо!) незамѣченнымъ, Владиміръ Плотниковъ, выступилъ съ оригинальною теоріей „философіи литературы“, этой новой *науки*, въ дѣйствительномъ, а не фальшивомъ значеніи этого слова, которая, по его мысли, должна была, такъ сказать, покрыть собою исторію литературы и подчинить ее себѣ, какъ цѣль подчиняетъ средство.

„Конкретная (историческая) наука о литературѣ, поясняя оную, воспроизводитъ процессъ литературы, какъ оная данъ въ исторіи; абстрактная же (теоретическая) наука о литературѣ должна представить систематическое объясненіе этого процесса или, такъ сказать, философію литературы”¹⁾. Подъ философіей же литературы или „научной теоріей литературы” оный понималъ „совокупность обобщеній относительно происхожденія и развитія литературы, приведенная въ систему”²⁾. Такимъ образомъ, „исторія литературы доставляетъ эмпирической матеріалъ для теоріи”³⁾, а эта послѣдняя „должна раскрыть общіе факты и законы происхожденія и развитія литературы”⁴⁾.

Какимъ же путемъ раскрываются эти „общіе факты и законы”?—Они „устанавливаются путемъ *методическимъ* (sic!) *ислѣдованій* въ области исторіи литературы”⁵⁾. Изъ этого очевидно, какое важное значеніе придавалъ Плотниковъ методологіи въ дѣлѣ историко-литературнаго изученія: научно цѣлесообразными оный считаетъ не всякія изслѣдованія въ области исторіи литературы, но только изслѣдованія *методическія*. Къ сожалѣнію этотъ талантливый ученый, одичавшій изъ немногихъ ставшій на вѣрную дорожку и показавшій путь

1) Вл. Плотниковъ. Основные принципы научной теоріи литературы. „Филологическія Записки” 1887, вып. I, стр. 19.

2) Id. 22.

3) Ib.

4) Id. 21.

5) Id. 22.

другимъ, не развилъ своей мысли и не выяснилъ ту „методику“, которой, по его мнѣнію, должно руководствоваться при всякомъ строго-научномъ и цѣлесообразномъ изслѣдованіи въ области исторіи литературы.

Но его плодотворная мысль не заглохла. Всего нѣсколько лѣтъ спустя, другой, уже не только талантливый, но несомнѣнно гениальный русскій ученый попытался воплотить въ дѣйствительность мечту своего предшественника о созданіи „научной теоріи литературы“ путемъ „методическихъ изслѣдованій“ въ области ея исторіи, попытался „раскрыть общіе факты и законы происхожденія и развитія литературы“.

То былъ — Александръ Николаевичъ Веселовскій, быть можетъ, единственный, кого будутъ помнить и съ кѣмъ будутъ считаться, когда исторія литературы станетъ, дѣйствительно, наукой¹⁾.

Какъ онъ самъ заявилъ впоследствии въ своемъ „Введеніи въ историческую поэтику“, начиная съ 1870 года, когда онъ выступилъ съ первой лекціей въ С.-Петербургскомъ университетѣ, всѣ его послѣдующія лекціи и изслѣдованія, „посвященныя эпосу и лирикѣ, драмѣ и роману, въ связи съ развитіемъ поэтического стиля, имѣли въ виду собрать матеріалъ для *методики исторіи литературы, для индуктивной поэтики, которая устранила бы ея умозрительныя построенія, для выясненія сущности поэзии—изъ ея исторіи*“²⁾.

И вотъ, еще черезъ четыре года послѣ этого, „научная теорія литературы“ явилась въ образѣ „исторической поэтики“ Веселовскаго. Не мѣсто здѣсь подробно говорить объ этомъ величайшемъ созданіи гениа мы-

1) См. объ этомъ статью Д. К. Штрома: „А. Н. Веселовскій и его историческая поэтика“ въ „Жур. Мин. Нар. Просв.“ 1907 № 4, особенно стр. 105—106.

2) Изъ введенія въ историческую поэтику. „Жур. Мин. Нар. Просв.“ 1894 май, часть 293, стр. 21

сли, тѣмъ болѣе, что въ дальнѣйшемъ къ нему не разъ еще придется возвращаться. Въ настоящій моментъ намъ важна лишь та идея, которая легла въ основу поэтики Веселовскаго. Эта идея—необходимость изъ исторіи поэзіи выяснить ея „сущность” для опредѣленія „методики исторіи литературы” съ цѣлью построенія „индуктивной поэтики”. Его конечная цѣль—поэтика, единственное средство къ ней—методика; методикѣ же исторіи литературы опредѣляетъ ея сущность, которая, въ свою очередь, познается изъ ея исторіи, дающей матеріалъ для поэтики. Ясно, такимъ образомъ, что и по мысли Веселовскаго создать изъ исторіи литературы—науку можетъ лишь методологія, при томъ только такая методологія, которая вытекаетъ изъ самой ея сущности.

Не случайно, однако, Веселовскій не закончилъ своей „Поэтики” и въ дошедшихъ до насъ „Трехъ главахъ” ея, этомъ величественномъ обломкѣ строящагося имъ грандіознаго зданія, устанавливаетъ законы почти исключительно только творчества народнаго, безличнаго. Въ дальнѣйшемъ мы увидимъ, что и здѣсь, даже въ этой области, ему не удалось ограничиться, для своихъ выводовъ одними лишь историческими фактами литературной эволюціи, какъ онъ предполагалъ это раньше; ему пришлось не разъ обратиться и къ психологіи, и къ эстетикѣ, и даже—увы!—къ „умозрительнымъ построеніямъ”. Но все же въ области народнаго, безличнаго творчества, которой онъ главнымъ образомъ занимался, Веселовскій въ общемъ, несомнѣнно, оправдалъ свой методъ—методъ, по преимуществу *сравнительный* ¹⁾, выведенный имъ изъ самой сущности этой области творчества. Гдѣ все—коллективно, безлично, тамъ, дѣйствительно, легко *сравнивать* и сравненіе какъ бы напра-

1) См. ниже: часть III.

шивается само собою, ибо сходство фактовъ не только очевидно, но и составляетъ характерную особенность.

Но когда этотъ же методъ, выработанный на изученіи *коллективнаго* творчества—языка и народной поэзіи—Веселовскій попытался перенести на область, ему чуждую,—творчество *личное*,—это уже было не только методологической ошибкой¹⁾, но и нарушеніемъ собственнаго принципа. Вѣдь „методика” должна опредѣляться „сущностью” того, что изучается. А развѣ жъ исторически *сущность* индивидуальнаго творчества и народнаго—одна и та же?... Вотъ причина, почему „Поэтика” Веселовскаго оказалась недостроенной. Чтобы довести ее до конца, онъ долженъ былъ снова начать съ методологіи, т. е. перестраивать (но крайней мѣрѣ, частью) то, чему крѣпкій фундаментъ онъ заложилъ еще въ 1870 году.

Такимъ образомъ, методологія Веселовскаго — это, какъ увидимъ еще яснѣе далѣе, методологія, такъ сказать, *частичная*, не охватывающая полностью всей сферы литературнаго творчества. Вытекающая изъ сущности одной лишь *части* послѣдняго, она и обслуживаетъ только эту именно *часть*, но не болѣе. Полной методологіи не далъ и Веселовскій.

¹⁾ Да простится мнѣ эта дерзость въ отношеніи покойнаго учителя:

„Таланты истинны за критику не злятся;

Ихъ повредить она не можетъ красоты;

Одни поддѣльные цвѣты

Дождя боятся”.

(басня Крылова: „Цвѣты”).

IV. Планъ изслѣдованія.

Если Веселовскій не далъ *на практикѣ* полной методологіи историко-литературнаго изслѣдованія, то *въ теоріи* ея схема намѣчена имъ вполне ясно и опредѣленно въ совершенно законченномъ видѣ.

Ея принципъ, какъ мы видѣли, это — „выясненіе сущности поэзіи изъ ея исторіи“, такъ что сама *сущность исторіи поэзіи опредѣляетъ ея методологію*.

Этотъ принципъ можемъ принять и мы, ибо онъ вполне отвѣчаетъ сущности того, что мы понимаемъ подъ *раціональной методологіей*.

Раціональная методологія есть — методологія *онтогенетическая*, поскольку она обусловливается самой сущностью, т. е. самымъ процессомъ развитія области ея примѣненія. Иной она быть не можетъ.

Такъ, передъ нами вполне отчетливо обрисовываются рамки и перегородки настоящаго изслѣдованія.

Его задача — *онтогенетическое опредѣленіе раціональной методологіи исторіи литературы, какъ науки*. Соответственно этому она естественно распадается на четыре основныя части.

Первая часть — опредѣленіе исторіи литературы, какъ науки, и выясненіе *сущности исторіи литературы*, какъ эволюціи.

Вторая часть — примѣненіе этого анализа сущности исторіи литературы, къ разбору тѣхъ методовъ, которые можно назвать ненаучными.

Третья часть — примѣненіе того же анализа къ разбору методовъ, хотя и научныхъ, но не рациональныхъ, т. е. не отвѣчающихъ выясненной сущности исторіи литературы.

Четвертая часть — примѣненіе того же анализа къ онтогенетическому построению рациональной методологии, т. е. опредѣленіе тѣхъ методовъ, которые естественно и единственно вытекаютъ изъ выясненной сущности исторіи литературы.

Такимъ образомъ, первая часть является общей, основной, остальные три — лишь частные изъ нея выводы.

Часть первая.

ОТТОГЕНЕТИЧЕСКІЙ АНАЛИЗЪ.



ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Науки о духѣ.

I. Раздѣленіе наукъ.

Всѣ науки, *по материалу*, составляющему предметъ ихъ изученія, могутъ быть подраздѣлены на нѣсколько группъ, объединяющихъ однородные виды, такъ что развитіе каждой изъ нихъ неразрывно связано съ развитіемъ ея рода, участь котораго въ большей или меньшей степени она необходимо раздѣляетъ. Такое подраздѣленіе совершенно даже необходимо въ *методологическомъ* отношеніи, если помнить, что методологія данной науки должна быть приспособлена къ свойствамъ ея материала и только въ какомъ случаѣ можетъ быть признана раціональной.

Само собою разумѣется, что если здѣсь будетъ рѣчь о дѣленіи наукъ, то именно лишь постольку, поскольку этотъ вопросъ касается метода, — совсѣмъ же обойти его невозможно.

Съ давнихъ поръ всѣ науки принято дѣлить на три основныхъ цикла: науки математическія или раціональныя, объектомъ изученія которыхъ являются „отношенія

между пространственными и числовыми формами" ¹⁾ (Милль называлъ ихъ различно: „дедуктивными“, „умозрительными“ ²⁾, „науками чиселъ“ ³⁾ и т. д.); науки естественныя или о природѣ (Naturwissenschaften), по терминологіи Милля—„опытныя“ ⁴⁾, т. е. „науки, задача которыхъ состоитъ въ познаніи данной нами въ какой либо формѣ и доступной воспріятію дѣйствительности“ ⁵⁾; или, проще, имѣющія въ основѣ „сужденія о воспріятіяхъ“ ⁶⁾; наконецъ, науки гуманитарныя или о духѣ (Geisteswissenschaften), называемыя еще Миллемъ нравственными ⁷⁾ или науками о человеческой природѣ ⁸⁾, ибо явленія, которыми онѣ занимаются, по его опредѣленію, суть „мысли, чувства и дѣйствія людей“ ⁹⁾. Къ этимъ послѣднимъ принадлежитъ и исторія литературы.

Хотя различіе между науками второй и третьей категоріи слишкомъ явно, именно въ послѣднее время замѣтна сильная тенденція стереть между ними это различіе, какъ яко бы совсѣмъ неужное и не отвѣчающее дѣйствительности. „Если я не ошибаюсь въ оцѣнкѣ настроенія современной философіи и вліяній теоретико-познавательной критики, говоритъ проф. Виндельбандъ, — то это дѣленіе, сохранившееся въ общераспространенномъ способѣ представленія и ходячей терминологіи, не пользуется уже теперь столь прочнымъ и безусловнымъ признаніемъ, чтобы имѣть бесспорное право служить основой классификаціи. Къ этому присоединяется и то, что

¹⁾ Виндельбандъ. „Что такое философія?“ Оп. сѣ. 27.

²⁾ Система логики соч. Джона Стюарта Милля, пер. Ф. Ревенера. Спб. 1878, томъ I, 241.

³⁾ Id. I, 288.

⁴⁾ Id. I, 245.

⁵⁾ Виндельбандъ. „Исторія и естествознаніе“. Оп. сѣ. 317.

⁶⁾ Клеппштеръ. Оп. сѣ. 126. Мы уже знаемъ, что онъ называетъ ихъ *реальными*, въ отличіе отъ первыхъ—*формальных*, слѣдуя Грассману.

⁷⁾ Id. II, 379 (кн. VI).

⁸⁾ Id. II, 392.

⁹⁾ Id. II, 395.

эта противоположность объектов не совпадаетъ съ таковой же противоположностью способовъ познанія. Ибо если *Локкъ* свелъ *картезіанскій* дуализмъ къ субъективной формулѣ, противопоставивъ виѣшнсе воспріятіе (*sensation*), внутреннему (*reflection*), въ качествѣ двухъ самостоятельныхъ органовъ познанія, съ одной стороны, матерьяльнаго виѣшняго міра, съ другой—внутренняго духовнаго міра, то и тутъ именно новѣйшая критика познанія значительно поколебала это воззрѣніе и заставила по меньшей мѣрѣ серьезно усомниться въ правомѣрности допущенія „внутренняго воспріятія“, какъ самостоятельнаго рода познанія. Кромѣ того, отнюдь не считается общепризнаннымъ, что факты такъ называемыхъ наукъ о духѣ опираются исключительно на внутреннее воспріятіе”¹⁾.

Считая поэтому такую форму дѣленія „дисциплинъ, направленныхъ на познаніе дѣйствительности“, — неудачной, *Виндельбандъ*, какъ мы уже видѣли, предлагаетъ свою собственную, при чемъ вмѣсто *матерьяльнаго* принципа дѣленія беретъ принципъ *формальный*.

Въ этомъ отношеніи съ нимъ вполне солидаренъ *Риккертъ*, который, однако, и въ данномъ случаѣ ставитъ и рѣшаетъ вопросъ рѣзче, прямолинейнѣе и, кажется, потому именно легче запутывается въ противорѣчіяхъ, изъ которыхъ ему никакъ не удастся выбраться окончательно.

Онъ не отрицаетъ противоположности между понятіемъ *психическаго* и понятіемъ *физическаго*, — лежащей въ основѣ понятія духа, — „ибо, конечно, всѣ авторы, болѣе или менѣе принимаемые во вниманіе наукой, по его собственнымъ словамъ, согласны въ томъ, что то, что мы называемъ радостью, или воспоминаніемъ или волей, не есть тѣло”²⁾.

¹⁾ Op. cit. 318.

²⁾ Op. cit. 14—15. Ср. „Границы ест.-научнаго образованія понятій“. Спб. 1903, стр. 139—140, 463.

Не отрицаетъ онъ также и того, что объекты, на-
примѣръ, исторіи, ¹⁾ если вообще только имѣть въ виду
отличіе физическаго и психическаго, подпадаютъ подъ
понятіе психическаго, и что слѣдовательно, исторія дѣй-
ствительно является наукой о духѣ постольку, посколь-
ку она трактуетъ главнымъ образомъ о психическомъ
бытіи.

Тѣмъ не менѣе, это единственное, не требующее
дальнѣйшихъ разъясненій однозначное понятіе духа, по
его мнѣнію, рѣшительно ничего не даетъ для логическаго
разграниченія отдѣльныхъ наукъ и для логической
сущности исторіи, ибо „натурализмъ вполнѣ справедли-
во будетъ утверждать, что, если духовное въ вышепри-
веденномъ смыслѣ и не есть, конечно, тѣло, оно все же
всецѣло относится къ природѣ и потому въ одинаковой
степени со всѣми (другими объектами) природы должно
стать предметомъ единого и однообразнаго научнаго раз-
смотрѣнія” ²⁾.

Это—первое возраженіе, выставляемое Риккертомъ
противъ выдѣленія самостоятельныхъ „наукъ о духѣ”,
которое онъ повторяетъ не разъ въ той или иной фор-
мѣ. „Исторіи, рассуждаетъ онъ, совсѣмъ не нужно про-
водить строгаго абстрактнаго различія между духовной
сущностью и тѣлесными процессами, какъ это дѣлаетъ
психологія, разлагающая міръ на двѣ области, взаимно
исключающія одна другую. Напротивъ, исторія всегда
видитъ въ духовной жизни лишь одинъ изъ элементовъ
полной непосредственно пережитой дѣйствительности, по-
нимая ее такимъ образомъ въ реальной связи съ тѣ-
лесными процессами” ³⁾.

Однако, спросимъ мы, какъ же быть съ предосто-
рожностью, которую рекомендуетъ самъ же Риккертъ

¹⁾ Id. 15.

²⁾ Id. 67. Ср. „Границы” I. с.

при различіи физическаго и духовнаго у человѣка— помнить, что „пониманіе дѣйствительности какъ природы и какъ культуры не совпадаютъ другъ съ другомъ”¹⁾. Какъ быть также съ тѣмъ, что то самое противорѣчіе наукъ о природѣ и наукъ о духѣ, которое онъ сначала съ логической точки зрѣнія отвергъ,—съ предметной точки зрѣнія, въ его собственныхъ глазахъ, получаетъ въ концѣ концовъ „нѣкоторое оправданіе, поскольку вообще, говоря о матеріалѣ исторіи, имѣетъ смыслъ различать между физическимъ и психическимъ”²⁾? Почему же, спросимъ мы, это можетъ не имѣть смысла?

По мнѣнію Риккерта, различіе природы и духа не можетъ и не должно служить исходнымъ пунктомъ для логической теоріи потому, что, называя, напр., исторію „наукой о духѣ”, этимъ терминомъ выражаютъ лишь такой признакъ исторической науки, который съ *логической* точки зрѣнія является второстепеннымъ и, даже независимо отъ этого, непригоденъ для того, чтобы вполне точно охарактеризовать матеріалъ этой науки. Историкъ, поясняетъ онъ, интересуется не исключительно, но лишь преимущественно духовной жизнью и, кромѣ того, матеріаломъ исторической науки. Отнюдь не является вся духовная жизнь, даже не вся духовная жизнь человѣка, но лишь опредѣленная, сравнительно незначительная часть духовной жизни принимается главнымъ образомъ во вниманіе историкомъ. Поэтому для обозначенія сущности исторіи понятіе науки о духѣ является одновременно и слишкомъ узкимъ и слишкомъ широкимъ³⁾.

А самое главное — хотя, „конечно, и самъ методъ часто обуславливается особенностями матеріала” (еще бы!), однако, методъ, по его словамъ, заключается въ

1) Id. 88.

2) Id. 66.

3) Id. 67. Ср. „Границы”, 477.

тѣхъ *формахъ*, которыми пользуется наука при обработкѣ даннаго ей матеріала и прежде всего именно только въ формахъ. Риккертъ предвидитъ возраженіе, что такое логическое трактованіе научныхъ методовъ, игнорируя предметныя различія, необходимо лишается всякаго значенія. Исслѣдованіе, принимающее во вниманіе различія въ содержаніи отдѣльныхъ наукъ, замѣчаетъ онъ, можетъ, конечно, привести иногда къ результатамъ, весьма цѣннымъ въ логическомъ отношеніи. Но это, вообще говоря, дѣло случая, и потому логикъ, желающій наиболѣе вѣрнымъ и кратчайшимъ путемъ достигъ своей цѣли, долженъ отвѣстись отъ всѣхъ различій въ содержаніи отдѣльныхъ наукъ, чтобы тѣмъ лучше понять чисто формальныя методологическія различія ¹⁾).

При этомъ, однако, онъ оговаривается, что, устанавливая формальное методологическое различіе между науками, онъ вовсе не имѣетъ въ виду указать этимъ принципа для разграниченія научной работы: „логическое дѣленіе не есть дѣйствительное *разграниченіе*: формальное же противорѣчіе не должно и не можетъ служить принципомъ для дѣйствительнаго разграниченія наукъ, ибо послѣднее зависитъ не отъ логическихъ различій, но отъ предметныхъ (*sachlich*) различій въ матеріалѣ” ²⁾....

Quod est demonstrandum! Риккертъ пришелъ къ тому, что, собственно, намъ и нужно. Ибо, если онъ имѣетъ въ виду не фактическое, а лишь абстрактное разграниченіе ³⁾, это послѣднее, въ самомъ дѣлѣ, необходимо лишается всякаго *иного* значенія, кромѣ формально-логическаго. И такъ какъ дѣйствительное разграниченіе наукъ, по его собственному признанію, зависитъ не отъ логическихъ различій, но отъ *предметныхъ* различій въ

¹⁾ Id. 16.

²⁾ id. 32.

³⁾ Id. 32—33.

материалъ, а говоря о материалъ исторіи, конечно, необходимо различать между физическимъ и психическимъ,—то противорѣчіе наукъ о природѣ и наукъ о духѣ, которое Риккертъ съ *логической* точки зрѣнія оснашивалъ, съ *предметной* точки зрѣнія, опять-таки по его собственному признанію, получаетъ „нѣкоторое оправданіе”¹⁾, а въ дѣйствительности—полное обоснованіе.

Несостоятельность сторонниковъ формальной логической точки зрѣнія въ этомъ вопросѣ обнаруживается особенно наглядно въ ея примѣненіи къ психологіи, между тѣмъ какъ именно эта послѣдняя должна, по ихъ мнѣнію, свидѣтельствовать какъ разъ о противномъ.

Для Вильдельбанда несовпаденіе формальнаго, какъ единственнаго правомѣрнаго, и матеріальнаго, какъ ошибочнаго, принциповъ дѣленія наукъ обнаруживается прежде всего въ томъ, что между естествознаніемъ и наукой о духѣ нельзя найти мѣста для столь важной эмпирической дисциплины, какъ психологія: на основаніи ея предмета, ее можно охарактеризовать только, какъ науку о духѣ, въ извѣстномъ смыслѣ, какъ основу всѣхъ остальныхъ²⁾; такъ что, если свести, напримѣръ, историческія доказательства къ ихъ чисто логической формѣ, то большими своими посылками они будутъ имѣть естественные законы совершающагося, въ особенности законы психическихъ процессовъ. Однако, замѣчаетъ онъ, „требованія, предъявляемыя исторической наукой къ психологіи, въ сущности очень скромны. Общеизвѣстное крайнее несовершенство, донинѣ присущее законамъ психической жизни, никогда не составляло препятствія для историковъ: имъ было достаточно обыкно-

1) См. чрезвычайно цѣнные замѣчанія, сдѣланныя Вундтомъ въ его „Введеніи въ философію” по поводу *формализма* Риккертовскаго принципа дѣленія наукъ, рѣзко выступившей уже въ „Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft”.

2) Op. cit. 318—319.

веннаго знанія людей, такта и геніальной интуиціи, чтобы понять своихъ геросвъ и ихъ дѣйствія" ¹⁾). Къ тому же всѣ приемы психологій, ся методологическія тенденціи всецѣло принадлежатъ къ естествознанію, почему для нея и были придуманы обозначенія вродѣ „естествознанія внутренняго чувства" или даже „духовнаго естествознанія" ²⁾).

И, однако же, какъ понять то, что Виндельбандъ считаетъ вмѣстѣ съ тѣмъ для себя возможнымъ „серьезно усомниться, принесетъ ли проскртируемое новѣйшими психологами математически-закономѣрное формулированіе элементарныхъ психическихъ процессовъ какую-либо значительную пользу нашему пониманію реальной человѣческой жизни" ³⁾?—Я выполнѣ раздѣляю его сомнѣніе на этотъ счетъ, но вѣдь онъ-то, при его пониманіи психологій, казалось бы, долженъ этому только радоваться!..

Спрашивается, какой же прокъ отъ того, что въ методологическомъ смыслѣ психологію, какъ науку номотетическую, Виндельбандъ причисляетъ къ естественнымъ наукамъ ⁴⁾), и въ этомъ отношеніи между психологіей и, напр., химіей хочетъ видѣть не болѣе различія, чѣмъ между механикой и біологіей? Пусть всѣ эти различія по содержанію совершенно ступшевываются передъ логическимъ равенствомъ всѣхъ этихъ дисциплинъ съ точки зрѣнія формальнаго характера ихъ познавательныхъ задачъ; пусть — изслѣдуютъ ли онѣ движеніе тѣлъ, или измѣненіе ихъ матеріальнаго состава, или развитіе органической жизни или, наконецъ, процессъ представленія, чувствованія и желанія,—всегда онѣ ищутъ законовъ совершающагося ⁵⁾),—какая цѣна такой абстрактной „методологій", если *дѣйствительныя* различія *въ со-*

¹⁾ Id. 330.

²⁾ Id. 319.

³⁾ Id. 330.

⁴⁾ Id. 320.

⁵⁾ Id. 319.

держани только игнорируются, но не уничтожаются, а остаются въ силѣ, тогда какъ *практическіе* результаты ея примѣненія внушаютъ „серьезныя” сомнѣнія самому Виндельбанду?...

Подобно Виндельбанду, Риккертъ, какъ мы видѣли, почти отрицаетъ значеніе психологіи для исторіи и также считаетъ ее наукой естественной. Особенно подробно онъ развиваетъ свои мысли объ этомъ въ большомъ изслѣдованіи о „Границахъ естественно-научнаго образованія понятій”. Сочувственно относясь къ тому новому направленію, которое естественную науку о духовной жизни, естественно-научную психологію считаетъ единственно научной психологіей ¹⁾, онъ и самъ убѣжденъ, что лишь естественно-научную психологію можно признавать научнымъ познаніемъ ²⁾, и, въ противоположность Дильтею ³⁾, Вундту ⁴⁾, Липссу ⁵⁾ и др., не находитъ нужнымъ различать въ методологическомъ отношеніи между психическимъ и физическимъ, т. е. матеріаломъ психологіи и матеріаломъ естественныхъ наукъ. Самое понятіе внутренняго міра, по его мнѣнію, приноситъ значительный вредъ психологіи, какъ естественной наукѣ. „Конечно, имѣетъ смыслъ приводить душевную жизнь въ особенно тѣсную связь съ *тѣми* тѣлесными процессами, которые совершаются подѣ кожей челоуѣка въ его внутреннихъ органахъ, но и при этомъ предположеніи психическое представляется развѣ что „зависящимъ” отъ внутренняго и ни въ какомъ случаѣ оно не есть

¹⁾ Op. cit. 10.

²⁾ Id. 455.

³⁾ W. Dilthey. Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie (Sitzungsberichte der königl. preuss. Akademie der Wissenschaften. 1894. s. 139 ff.

⁴⁾ W. Wundt. Logik. 2 Aufl. Bd. II. Methodenlehre, zweite Abtheilung: Logik der Geisteswissenschaften; Philosophie Studien, Bd. XII: Ueber die Definition der Psychologie. s. 11 f. В. Вундт. Очеркъ психологіи § 1, за.

⁵⁾ Липсст. „Психологія, наука и жизнь” стр. 7—20.

само это внутреннее". Поэтому, онъ предлагаетъ держаться того взгляда, что внутреннее человѣка — это его мозгъ, его нервы, его мускулы, его внутренности, но не его душевная жизнь, и что то противоположеніе субъекта и объекта, при которомъ имѣется въ виду одушевленное тѣло и пространственно окружающій его внѣшній міръ, не должно имѣть никакого значенія для различенія психической жизни отъ физической. Такое различеніе можетъ играть роль только въ физиологической психологіи или въ психофизицѣ, почему субъектъ въ этомъ смыслѣ слѣдуетъ называть *психофизициским* субъектомъ, чтобы отличить его отъ психологическаго субъекта.

„Во всякомъ случаѣ, заключаетъ Риккертъ, если психологія и естествознаніе должны быть отдѣляемы другъ отъ друга въ силу того, что тѣла даны намъ извнѣ, а психическіе процессы, напротивъ того, извнутри, намъ вовсе нѣтъ надобности признавать, что на основаніи этого различенія можетъ быть допускаема какая либо противоположность между методами этихъ наукъ. Напротивъ того, утвержденіе, что, молъ, психологія и науки о духѣ имѣютъ дѣло съ внутреннею жизнью, естественныя же науки, напротивъ того, съ внѣшнимъ міромъ, не имѣетъ ровно никакого логическаго значенія”¹⁾.

Риккертъ охотно соглашается съ Дильтейемъ относительно того, что естественно-научная, т. е. разрабатываемая по естественно-научному методу, психологія не можетъ служить основой наукъ о духѣ и историческихъ дисциплинъ въ частности, и, съ своей стороны, полагаетъ, что такая психологія не въ состояніи справиться съ этой задачей, которую считаютъ необходимымъ ставить ей²⁾. Но, ему кажется, это вовсе еще не доказываетъ, что и вообще не должно существовать никакой естествен-

¹⁾ Op. cit. 148.

²⁾ Id. 141, 169.

ной науки о душевной жизни, въ особенности же, это вовсе еще не доказываетъ, что душевная жизнь, какъ таковая, не допускаетъ естественно - научнаго образованія понятій. Напротивъ того, думаетъ онъ, надлежитъ строго отдѣлять другъ отъ друга вопросъ о методѣ психологіи и вопросъ о значеніи этой науки для закладки фундамента для наукъ о духѣ ¹⁾.

Между тѣмъ болѣе, чѣмъ ясно, что эти два вопроса не только тѣснѣйшимъ образомъ связаны, но и вовсе неотдѣлимы другъ отъ друга. Не потому, какъ это хочеть представить Риккертъ, Дильтей и Вундтъ полемизировали противъ естественно - научнаго трактованія душевной жизни, что они исходили изъ той точки зрѣнія, будто психологія должна служить основой наукъ о духѣ, а въ такомъ видѣ она этой задачѣ не удовлетворяетъ ²⁾. Какъ разъ обратно: они исходили изъ точки зрѣнія, что противоположность природы и духа должна имѣть логическое значеніе, т. е. обуславливать противоположность методовъ; а такъ какъ естественно - научное трактованіе душевной жизни эту противоположность игнорируетъ, то отсюда ясно, что оно не имѣетъ права на признаніе со стороны науки, какъ ясно и то, что ничего для наукъ о духѣ такое трактованіе психологіи дать не можетъ.

Не потому неудовлетворительна естественно - научная психологія, что она не можетъ служить основой наукъ о духѣ, но потому не можетъ служить основой наукъ о духѣ, что она — неудовлетворительна. А неудовлетворительна она потому, что, игнорируя отличіе психическаго отъ физическаго, не хочеть быть наукой о духѣ. Здѣсь-то и открывается та неразрывная связь между вопросомъ о методѣ психологіи и вопросомъ о ея роли, какъ основы наукъ о духѣ, которой намѣренно не хочеть видѣть Риккертъ. Будь правиленъ методъ пси-

¹⁾ 141—142.

²⁾ Id. 138, 141.

хологин, она неизбежно должна-бы стать основой наукъ о духѣ, какъ наука о духѣ *par excellence*. А то, что она этой цѣли не удовлетворяетъ, есть лишь *следствие* и вмѣстѣ съ тѣмъ *показатель* того, что она идетъ по ложному пути, т. е. пользуется неискрѣннымъ методомъ.

Самъ Риккертъ понимаетъ, почему почти всѣ теории исторической науки стараются найти имѣющую рѣшающее значеніе признакъ для отграниченія ея отъ естествознанія, исходя изъ предметной противоположности между тѣломъ и духомъ. И не только понимаетъ широкое распространеніе такого рода взглядовъ, но и признаетъ ихъ „относительную правомѣрность“. „Всѣ, занимающіеся разработкой не естественно-научныхъ дисциплинъ,—говоритъ онъ,—какъ то теологи, юристы, филологи, экономисты, противопоставляя себя естествоиспытателямъ, чувствуютъ свою принадлежность къ одной и той же группѣ и, при постановкѣ вопроса о томъ, на чемъ это основывается, всегда обнаружится склонность усматривать въ понятіи о духовномъ ту связь, которая дѣлаетъ изъ нихъ единое цѣлое, такъ какъ ихъ объекты въ самомъ дѣлѣ болѣею частью духовны и должны быть таковыми. Поэтому и тотъ, кто желаетъ обозрѣть всю область научной дѣятельности и ея различія, легко приходитъ къ раздѣленію наукъ на науки о природѣ и науки о духѣ¹⁾“.

Если же, тѣмъ не менѣе, онъ высказываетъ рѣшительное пожеланіе, чтобы въ методологическомъ изслѣдованіи мы совершенно отказались отъ понятія науки о духѣ, какъ слишкомъ узкаго, то съ этимъ едва ли можно согласиться и именно потому, что борьба противъ термина „наука о духѣ“ не есть простой лишь споръ о словахъ²⁾, но прежде всего, какъ это ясно для cadaго,—вопросъ метода.

1) Id. 475.

2) Id. 477.

Что либо одно: или методы гуманитарныхъ наукъ ничѣмъ не отличаются отъ методовъ естественныхъ наукъ, тогда, конечно, терминъ „наука о духѣ” не имѣетъ смысла и долженъ быть отринутъ, или гуманитарныя науки имѣютъ свои методы, отличные отъ методовъ естественныхъ наукъ,—тогда терминъ „наука о духѣ” имѣетъ методологическій смыслъ и долженъ быть непременно оставленъ. Но вопросъ метода есть вопросъ о *материалѣ* и, слѣдовательно, утверждать, что нужно отказаться отъ понятія науки о духѣ,—значитъ утверждать, что самый *материалъ* наукъ о духѣ ничѣмъ не отличается отъ матеріала естественныхъ наукъ.

И хотя, по странному недоразумѣнію, Риккертъ думаетъ какъ разъ обратное, т. е. что, если не признается никакой иной противоположности, кромѣ противоположности между науками, имѣющими дѣло съ физическими процессами, и науками, имѣющими дѣло съ психическими процессами, то совершенно послѣдовательно утвержденіе, гласящее, что всѣ науки суть естественныя науки¹⁾, однако самъ онъ — что гораздо логичнѣе—это именно, въ сущности, и дѣлаетъ.

Но, если такъ, почему же онъ протестуетъ противъ „единоспасительнаго естественно-научнаго метода²⁾”, противъ „естественно-научнаго міросозерцанія³⁾”?—Вѣдь его точка зрѣнія именно и есть ничто иное, какъ столь критикуемое имъ „естественно-научное міросозерцаніе”, поскольку, повторяю, методологія обуславливается матеріаломъ науки, а не соображеніями формальнаго характера⁴⁾.

1) Id. 193.

2) Id. 12.

3) Id. 13.

4) Ср. замѣчаніе *Паул Барта*: „Риккертъ не дошелъ до пониманія конечной причины этого противорѣчія (природы и духа). Иначе онъ призналъ бы, что противорѣчіе природы и духа, понимаемое какъ противорѣчіе между природой и естественнымъ мышленіемъ съ одной сто-

Въ подобную же разставленную самому себѣ ловушку попадетъ и Клейнхетеръ, пытаясь опредѣлить сущность и задачи психологій. Онъ также не согласенъ признать психологию—наукой о психическихъ явленіяхъ, т. е. наукой о духѣ, потому что это опредѣленіе исходитъ изъ предпосылки, что вся совокупность явленій подраздѣляется на два большіе класса, т. е. на явленія физическія и психическія, а между тѣмъ ему совершенно ясно, что намъ доступны одни лишь психическія явленія, такъ какъ *каждое* переживаніе является именно таковымъ, и физическія явленія поэтому нѣчто гипотетическое, а совсѣмъ не факты¹⁾.

Съ другой стороны, онъ затрудняется принять и противоположное опредѣленіе психологій, какъ ученія о нервной системѣ и стоящихъ съ ней въ связи органахъ чувствъ, согласно которому психологія представляетъ специальную естественную науку, часть соматологій.

„Слѣпецъ не прозрѣетъ отъ того, что познаетъ пути движенія своихъ молекулъ,—говоритъ онъ,—и представленіе хотя бы о красномъ цвѣтѣ останется для этого слѣнца столь же недоступнымъ тогда, какъ и прежде. А вѣдь какъ разъ это и должно было бы быть возможнымъ въ томъ случаѣ, если бы и голое представленіе о красномъ цвѣтѣ было лишь физическимъ процессомъ²⁾”. Хотя факты, относимые обыкновенно къ области психологій, можно разсматривать, какъ свойства нервной системы,—все же ясно, что между описаніемъ нашей нервной системы и описаніемъ какого-либо другого тѣла природы имѣется огромная разница. Пониманіе

роны, и апперцептивныя мышленіемъ съ другой, должно сохраниться, а такъ какъ оно прокладываетъ глубокой слѣдъ въ действительности, то оно должно оказать и глубокое вліяніе на классификацію наукъ”. („Философія исторіи какъ социологія” ч. I. Спб. 1900, стр. 117).

¹⁾ op. cit. 131—132.

²⁾ Id. 62.

чувства, напр., даны намъ вовсе не въ качествѣ свойствъ нашей нервной системы; мы лишь *post factum* конструируемъ это взаимоотношеніе или, скорѣй, пытаемся его конструировать. Поэтому нельзя такъ легко согласиться съ тѣмъ, что психологія лишь часть специальной естественной науки.

И вотъ, пытаюсь выйти изъ этой альтернативы и подвести психологію подъ свою схему, извѣстную намъ изъ предыдущаго, Клейнпетеръ разсуждаетъ такимъ образомъ: психологія имѣетъ дѣло не съ возможностями, а съ дѣйствительностью, — слѣдовательно она не формальная, а историческая или реальная наука; а такъ какъ ясно, что въ этой наукѣ дѣло идетъ не объ установленіи единичныхъ событій, то слѣдовательно она не историческая наука въ традиціонномъ значеніи этого слова, а естественная наука. „Вѣдь цѣль ея состоитъ въ изысканіи закономерностей, а исходнымъ ея пунктомъ является наблюденіе надъ имѣющимися на лицо фактами. Въ этомъ отношеніи она, такимъ образомъ, ничѣмъ не отличается отъ естественныхъ наукъ. Далѣе ясно, что она имѣетъ дѣло съ особенностями человеческого организма“)“.

Но тутъ онъ опять наталкивается на пункты различія. „Естественно-научный объектъ вообще доступенъ одновременно наблюденію нѣсколькихъ изслѣдователей. Мы получаемъ о немъ свѣдѣнія (какъ мы обыкновенно выражаемся) черезъ посредство нашихъ внѣшнихъ чувствъ. И мозгъ любого индивида тоже доступенъ одновременному и одинаковому изученію со стороны многихъ изслѣдователей. Но то, что при этомъ можетъ быть усмотрѣно, составляетъ лишь часть того, что надлежитъ наблюденію. Какъ разъ тѣ вещи, которыя болѣе всего интересуютъ психолога—такъ назы-

1) Id. 132

ваемыя внутреннія состоянія даннаго индивида остаются terra incognita для постороннихъ наблюдателей. Уже простое утверждение о томъ, что эти состоянія имѣются, представляетъ собой никогда недоказуемую гипотезу. Сравнивая свой организмъ съ другими тѣлами природы, мы приходимъ къ убѣжденію, что мы получаемъ о немъ свѣдѣнія двойнымъ путемъ, прямо черезъ наши собственные состоянія сознанія—поскольку мы ихъ беремъ такими, какъ они есть—и косвенно, черезъ посредство нашихъ органовъ чувствъ, которые даютъ намъ свѣдѣнія о нашемъ организмѣ такъ же, какъ и о всякомъ постороннемъ тѣлѣ. Въ этомъ смыслѣ въ психологін принято говорить о непосредственномъ и посредственномъ опытѣ ¹⁾.

На долю психологін, согласно съ этимъ, пришлось бы изученіе явленій, которыя, правда, представляются развитому сознанію въ качествѣ свойствъ нашего организма,—но такихъ свойствъ, которыя недоступны методамъ наблюденія, практикуемымъ при изученіи другихъ тѣлъ природы. Разъ мы уже образовали понятіе матеріи, то мы должны провести различіе между сознательной и безсознательной матеріей, а тогда исследование всѣхъ характерныхъ особенностей перваго рода матеріи отойдетъ къ особой наукѣ, именно къ психологін ²⁾.

Но вѣдь понятіе о матеріи это лишь вторичное образованіе. Мы можемъ стать и на такую точку зрѣнія, будто это понятіе еще не образовано, и съ этой точки зрѣнія задать вопросъ о сущности различія между психологійей и прочими естественными науками. Мы скажемъ себѣ тогда, что должны разсматривать различные элементы сознанія, какъ данные, и что задачей всякой естественной науки является обнаруженіе зако-

¹⁾ Id. 132—133.

²⁾ Id. 133.

помѣрности въ послѣдовательной смѣнѣ этихъ элементовъ. Характеръ этой закономерности и является принципомъ различенія между отдѣльными естественными науками; въ зависимости отъ этого, мы будемъ говорить о физическихъ, физиологическихъ или психологическихъ законахъ. Не предметъ, а направленіе абстракціи различны въ этихъ наукахъ¹⁾.

При естественно-научномъ способѣ разсмотрѣнія вещей вопросъ о послѣдовательной смѣнѣ элементовъ въ какомъ-нибудь сознаніи не играетъ роли; эти элементы разсматриваются скорѣй разрозненными, отторгнутыми отъ общей связи. А въ психологін, напротивъ, важно какъ разъ отношеніе каждаго элемента ко всей совокупности ихъ, соединенной вмѣстѣ съ нимъ въ одномъ какомъ-нибудь сознаніи²⁾. Послѣдовательная смѣна элементовъ въ сознаніи образуетъ собой предметъ разсмотрѣнія, а выясняющіяся при этомъ закономерности даютъ содержаніе психологической науки. Поэтому мнѣ представляется наилучшимъ изъ всѣхъ другихъ опредѣленіе Юдья: „Психологія это наука о формахъ и естественныхъ законахъ нормальнаго хода явленій сознанія“.

Такимъ образомъ психологія по существу своему естественная наука. То обстоятельство, что въ ней дѣло идетъ о нашемъ „я“, еще не есть основаніе, чтобъ противопоставлять ее другимъ законамъ природы; вѣдь мое „я“ для всякаго другого является естественнымъ объектомъ. А такъ какъ наука должна отличаться универсальностью, то психологія имѣетъ дѣло съ естественными объектами³⁾“.

Итакъ, передъ нами — новое и при томъ сознательное принесеніе въ жертву здраваго смысла—во имя

1) Id. 133—134.

2) Объ этомъ различіи см. *W. Dilthey*. Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie. s. 1313.

3) Id. 134.

полнаго торжества „абстракціи“, приводящее къ безконечной цѣпи самонпротиворѣчій. Всю эту тираду смѣло можно было бы написать въ два столбца, во главѣ перваго изъ которыхъ стояло бы: „съ одной стороны“, во главѣ втораго — „съ другой стороны“ и изъ которыхъ первый заключалъ бы въ себѣ всѣ самовозраженія Клейншегера, предвосхищающія наши возраженія, а второй—всѣ самооправданія, служащія въ его глазахъ выходомъ изъ послѣднихъ, но въ нашихъ не заслуживающихъ никакого оправданія.

Чтобы доказать, что психологія есть наука естественная, а не наука о духѣ, Риккертъ, можно сказать, отрицаетъ различіе между духовной сущностью и тѣлесными процессами, считая, что все духовное всецѣло относится къ природѣ, и ссылается при этомъ на практику современной психологін, которая яко бы „усиливаетъ достоверность этого утвержденія и ставитъ его выше борьбы различныхъ методологическихъ воззрѣній“ (?!) ¹⁾.

Чтобы доказать то же самое, Клейншегеръ также отрицаетъ различіе между психическимъ и физическимъ, но при этомъ поступаетъ какъ разъ обратно: все физическое, всю природу сводитъ къ психическому, внѣ котораго яко бы ничего нѣтъ, ибо то, что мы называемъ физическимъ, есть лишь состоящая изъ психическихъ элементовъ конструкція ²⁾.

Въ противоположность *объективному* идеализму, по которому „каждый опытъ непосредственно распадается на два фактора: на данное намъ содержаніе и наше пониманіе этого содержанія“ (Вундтъ), онъ утверждаетъ, что такъ какъ нашъ опытъ, т. е. сфера нашего сознанія, содержитъ всѣ тѣ элементы, которые вообще могутъ быть нами познаны, то познаніе возможно и мыслимо лишь примѣнительно къ опыту человѣка, всякое же другое по-

¹⁾ Фил. вст. 15. Ср. „Границы“, 148.

²⁾ Op. cit. 173.

знание до такой степени бессмысленно, что не заслуживает даже упоминанія ¹⁾).

Ополчившись также противъ *трансцендентальнаго* идеализма Канта, съ его злополучной „вещью въ себѣ“, понятіе которой, по его словамъ, бессодержательно, ложно и должно быть отброшено ²⁾, онъ доказываетъ, что утвержденіе Канта, будто все *субъективное* зависитъ исключительно отъ субъекта,—разумѣется, въ корнѣ ложно, такъ какъ всѣ наши переживанія субъективны ³⁾, и что если устранить противоположность между двумя, рассматриваемыми Кантомъ въ качествѣ фундаментально различныхъ, вещами: между „я“ и „вещами, которыя дѣйствуютъ на наши чувства“,—то работа Канта теряетъ всякое значеніе, ибо, если этой противоположности не существуетъ, то напрасенъ съ начала до конца весь трудъ Канта, направленный къ установленію посредствующей связи между противоположными сторонами ⁴⁾.

Такъ въ результатъ самъ онъ приходитъ не только къ *субъективному* идеализму Беркли, но даже, въ сущности, къ чистѣйшему солипсизму Протагора, на котораго, говоритъ онъ, слѣдуетъ смотрѣть, какъ на безусловно самаго глубокаго и оригинальнаго мыслителя древности ⁵⁾, и знаменитое изрѣченіе котораго: „человѣкъ мѣра всѣхъ вещей“ было грубо извращено Платономъ и всѣми послѣдующими философами ⁶⁾, ибо каждая глубокая истина обыкновенно сначала лишь предчувствуется, а затѣмъ уже получаетъ дѣйствительно полное и ясное признаніе ⁷⁾.

¹⁾ Id. 50.

²⁾ Id. 82.

³⁾ Id. 179.

⁴⁾ Id. 181.

⁵⁾ Id. 177.

⁶⁾ Id. 50.

⁷⁾ Id. 177.

Удивительно ли послѣ этого, что задачей физики Клейнпетеръ считаетъ предсказанія о будущихъ чувственныхъ воспріятіяхъ¹⁾, задачей естествознанія вообще—не изслѣдованіе мертвой, самой въ себѣ сущей матеріи, а изслѣдованіе нашихъ собственныхъ ощущеній²⁾, и что, наконецъ, въ его глазахъ, самое знаніе наше, хотя и не проблематично („это было бы умалченіемъ его настоящаго значенія“!), не имѣетъ, однако, ни аподиктического, ни ассерторическаго характера, а носитъ характеръ *гипотетическій*³⁾?!....

Теперь совершенно ясно, почему Клейнпетеръ *не можетъ* признать психологію — наукой о психическихъ явленіяхъ. Вѣдь послѣ того, какъ онъ *всѣ* во вселенной сдѣлалъ явленіемъ *психическимъ*, ему только оставалось сдѣлать послѣдній шагъ, чтобы придти къ абсурду: признать психологію универсальной наукой о существующемъ. „Это опредѣленіе должно было совершенно послѣдовательно привести къ тому, чтобы признать психологію основной наукой и предпосылкою всѣхъ прочихъ наукъ, такъ какъ всякій фактъ— „прежде всего“ фактъ психическій. Болѣе того, чтобы быть вполне послѣдовательнымъ, можно было и должно было пойти еще дальше и признать вообще психологію единственной наукой“⁴⁾.

Этими словами Клейнпетеръ произнесъ свой собственный приговоръ, ибо если „пониманіе психологіи въ

1) Id. 180.

2) Id. 83. Когда-то *М. Ферморъ*, („Allgemeine Physiologie“ 1895 стр. 33), признававшій, что „существуетъ лишь одно, а именно душа (Psyche)“, выражалъ надежду, что „эта основная мысль будетъ все болѣе и болѣе встрѣчать признаніе и въ естествовѣдѣніи“. Повидимому, теперь его мечта близка къ осуществленію, ибо, по свидѣтельству Клейнпетера, мало по малу естествознаніе и фактически начинаетъ постигать эту „истину“, которую самъ онъ уже „постигъ“.

3) Id. 158.

4) Id. 132.

указанномъ смыслѣ оказывается нелѣпнымъ" ¹⁾), то лишь постольку, поскольку нелѣпъ всякій формально правильный логическій выводъ изъ нелѣпныхъ посылокъ, — не болѣе.

Въ итогѣ, повѣйшія попытки уничтожить всякую грань между естественными и гуманитарными науками нужно признать безрезультатными, доводы въ пользу такой „реформы“—недоказательными. Гуманитарныя науки остаются, какъ были,—науками о духѣ, психологія—ихъ необходимой основой. „Какого бы мнѣнія мы ни держались относительно основного тождества или различія души и тѣла, справедливо замѣчаетъ Милль, во всякомъ случаѣ — различіе между душевными и физическими фактами, между внутреннимъ и внѣшнимъ міромъ всегда будетъ существовать какъ предметъ классификаціи, и въ этой классификаціи ощущенія, подобно другимъ чувствамъ, должны быть причислены къ душевнымъ явленіямъ" ²⁾). Хотя Миллю и ставилось въ вину, что онъ методы естественныхъ наукъ переноситъ въ область наукъ о духѣ и въ этомъ отношеніи слишкомъ какъ бы подчиняетъ послѣднія первымъ ³⁾), однако, мы видимъ, онъ совершенно ясно проводитъ границу между тѣми и другими и именно съ методологической точки зрѣнія.

Вотъ почему, совсѣмъ не нужно, какъ это почему-то кажется Риккерту, считать физику или біологію частями психологіи, если признавать вмѣстѣ съ Липпсомъ основой философіи—психологію, такъ какъ все, чѣмъ занимается философія, есть процессъ въ сознаниіи. Это справедливо точно такъ же, какъ и то, что къ психологіи сводятся въ сущности, *всѣ* науки о духѣ.

¹⁾ Id. 61.

²⁾ Op. cit. II, 398.

³⁾ *W. Dilthey*. Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte. Leipzig 1838, s. 136.

Въ противность мнѣнію Эдуарда Мейера, полагающаго, что изслѣдованіе мотивовъ, психологической анализъ никогда не могутъ быть главной задачей историческаго изслѣдованія, ибо они всегда приводятъ къ границѣ познаваемаго и нерѣдко даже выходятъ за эту границу, и что основой историческаго изслѣдованія всегда будутъ *факты*, т. е. то, что реально познаваемо¹⁾, можно рѣшительно утверждать вмѣстѣ съ П. Лаккомбомъ, что, такъ какъ сама исторія не можетъ узнать причинъ событій, то должна по необходимости обращаться за помощью къ психологій²⁾ и вмѣстѣ съ М. Лацарусомъ и Г. Штейнталемъ, что психологія народовъ даетъ не только анализъ исторіи³⁾, но и историческіе законы⁴⁾.

Эту мысль о важности психологіи для исторіи прекрасно формулируетъ Г. Зиммель въ самомъ началѣ своихъ „Проблемъ философіи исторіи“ (Die Probleme der Geschichtsphilosophie): „Если теорія познанія вообще исходитъ изъ того положенія, что познаніе—съ точки зрѣнія формальной—не что иное, какъ представленіе, а субъектъ его—душа, то въ приложеніи къ теоріи историческаго познанія можно сказать еще болѣе, что и матеріаль его—представленіе, воля и чувство, что объекты его—души. Всѣ виѣшнія происшествія, политическія и соціальныя, экономическія и религіозныя, правовыя и техническія не были бы для насъ ни интересны, ни понятны, если бы не происходили изъ душевныхъ движеній и не вызывали таковыхъ. Если не смотрѣть на исторію, какъ на игру маріонетокъ, то она не что иное, какъ исторія психическихъ явленій,

¹⁾ Теоретическіе и методологическіе вопросы исторіи. М. 1904. стр. 52.

²⁾ De l'histoire considérée comme science, Paris 1894, p. 52 ss.

³⁾ Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft. III, 2. Ср. *Dilthey*. Einleitung in die Geisteswissenschaften. Leipzig 1883, s. 55.

⁴⁾ Id. I, 19.

а внѣшнія событія, которыя она изображаетъ, не что иное, какъ мосты между импульсами и волевыми актами съ одной стороны и чувственными рефлексами съ другой; послѣдніе и разрѣшаются въ этихъ внѣшнихъ событіяхъ. Этого ничуть не измѣняетъ и материалистическое пониманіе исторіи, объясняющее движенія въ исторіи физиологическими потребностями людей и географической средой. Въдь прежде всего никакой голодъ не привелъ бы въ движеніе всемірной исторіи, если бы онъ не производилъ мучительнаго чувства, и всякая борьба за экономическія блага есть борьба за ощущенія удобства и наслажденія; только благодаря такимъ дѣлямъ и получаетъ значеніе внѣшнее владѣніе. И качество почвы, и климата были бы для хода исторіи столь же безразличны, какъ почва и климатъ Сиріуса, если бы они прямо или косвенно не вліяли на психическое состояніе народовъ" ¹⁾.

Вотъ почему Зиммель думаетъ, что если бы существовала психологія въ видѣ науки о законахъ, то историческая наука была бы прикладной психологіей, какъ астрономія теперь—прикладная механика ²⁾, и что, такимъ образомъ, психологія является апріорной предпосылкой исторической науки, задача же теоріи познанія по отношенію къ послѣдней заключается въ томъ, чтобы установить правила, по которымъ, на основаніи внѣшнихъ документовъ и преданій, можно было бы дѣлать заключенія о психическихъ явленіяхъ и которыя давали бы достаточно основаній для установленія „понятной“ связи между ними ³⁾.

Если Зиммель утверждаетъ, что исторія есть прикладная психологія, то Вагнеръ и другіе нѣмецкіе экономисты утверждаютъ то же самое относительно своей

¹⁾ Op. cit. 1—2.

²⁾ Id. 2.

³⁾ Id. 40.

науки: политическая экономія, говорятъ они также, — есть „прикладная психологія”¹⁾.

Все это не удивительно. „Психологія, скажемъ въ заключеніе словами Guido Villa, есть особая наука, которая должна служить для философій духа такую же основой, какую служатъ естественныя науки для философій природы. Такимъ образомъ ясно опредѣляется расположеніе отдѣльныхъ специальныхъ наукъ: на одной сторонѣ мы имѣемъ всѣ естественныя науки, какъ химическія, такъ и біологическія, и во главѣ ихъ — наиболѣе общую изъ нихъ, динамику; на другой сторонѣ — науки духовныя, т. е. историческія, филологическія, социальныя, и во главѣ ихъ — психологію, какъ первую и наиболѣе общую науку о психическихъ процессахъ. Надъ всѣми физическими науками возвышается философія природы, надъ духовными — философія духа. Такимъ образомъ, психологія занимаетъ въ общей классификаціи наукъ такое же положеніе, какъ и динамика: какъ динамика представляетъ собою науку о физическихъ явленіяхъ, такъ и психологія есть наиболѣе общая наука о душевныхъ процессахъ, оставаясь все же, не смотря на свою общность, подобно динамикѣ, специальною наукой”²⁾.

Теперь, когда выяснены нити, связывающія психологію съ другими науками о духѣ, вполне ясно, что при раздѣленіи наукъ ни въ коемъ случаѣ принципомъ дѣленія нельзя принимать, какъ это обычно дѣлаютъ, „*познающій субъектъ*”.

Это грубая ошибка. Если психологія—наука о духѣ, то понятіе „субъекта” необходимо сузить и принципомъ дѣленія наукъ признать *не познающій* и даже *не воспринимающій* (апперцепирующій), но лишь *перцепи-*

¹⁾ *Wagner*. Grundlegung der Politischen Oekonomie, s. 15. Ср. *Schmoller*. Literaturgeschichte der Staats und Socialwissenschaft, s. 282.

²⁾ *G. Villa*. Einleitung in die Psychologie der Gegenwart, s. 101.

рующей субъектъ, ибо всё проявленія нашей „личности“, т. е. „познаваемое“, суть внѣшнія по отношенію къ *познающему* ихъ „я“, а между тѣмъ они относятся не къ естественнымъ наукамъ, а къ психологін, т. е. наукѣ о духѣ.

Тогда, въ противоположность естественнымъ наукамъ, объектомъ изученія наукъ о духѣ будутъ не явленія внѣшняго по отношенію къ *перцепирующему* ихъ субъекту міра, но самый этотъ *перцепирующий* субъектъ въ его духовныхъ проявленіяхъ.

II. Науки о духѣ — не науки.

Первымъ вопросомъ, непосредственно касающимся исторіи литературы, какъ одной изъ наукъ о духѣ, естественно и неизбежно является вопросъ о томъ, можно ли эти послѣднія считать *науками* въ собственномъ смыслѣ слова.

Если подѣ наукой, какъ мы условились, разумѣть не всякую систему знаній, но лишь такую, которая даетъ общіе законы, то на этотъ вопросъ, очевидно, можетъ быть только одинъ отвѣтъ: отрицательный.

Науками въ этомъ смыслѣ, прежде всего, необходимо признать науки математическія, точныя. Это идеаль истинной науки. Не удивительно поэтому, что уже съ давнихъ поръ критеріемъ научности всякой системы знаній, ея права на имя науки, справедливо стали считать степень приближенія этой системы знаній къ точности математическихъ истинъ. Еще Леонардо да Винчи провозгласилъ, что никакое человѣческое изслѣдованіе не можетъ претендовать на званіе истинной науки, если оно еще не доказано математическимъ путемъ¹⁾ и, что никакой достовѣрности нѣтъ, тамъ, гдѣ невозможно или

¹⁾ Nissuna humana investigatione si po dimandare vera scientie, s'essa non passa per le matematiche dimonstrazioni (Ludwig, op. cit. I, § I, s. 4).

приложене одной изъ математическихъ наукъ или соединене съ ними ¹⁾).

Всегда, комментируетъ онъ, тамъ, гдѣ недостаетъ настоящихъ доказательствъ, ихъ замѣняютъ препирательства, что не имѣетъ мѣста въ вещахъ несомнѣнныхъ. Поэтому-то, гдѣ спорятъ, тамъ нѣтъ истинной науки, ибо истина имѣетъ только одно рѣшеніе, которое, сдѣлавшись всеобщимъ достояніемъ, разъ навсегда прекращаетъ споры; если же они возобновляются, значить это—ложное и неясное знаніе, а не вновь открытая истина. Дѣйствительныя истины суть тѣ, которыя посредствомъ опыта проникаютъ въ умы и на уста спорящихъ налагаютъ печать молчанія; онѣ не питаютъ своихъ изслѣдователей пустыми бреднями, но всегда, опираясь на исходныя, непреложныя и извѣстныя аксіомы, послѣдовательно и съ вѣрными выводами шествуютъ впередъ — до самаго конца, какъ то наблюдается въ элементарныхъ математическихъ наукахъ, т. е. наукахъ о числѣ и измѣреніи, — ариметикѣ и геометріи, которыя съ величайшей точностью трактуютъ о величинахъ непротяженныхъ и протяженныхъ. Тутъ не заспорятъ о томъ, будетъ ли дважды три болѣе или менѣе шести, или равна ли сумма угловъ въ треугольникѣ двумъ прямымъ, по навѣки положенъ конецъ всякому разговору объ этомъ, и жрецы этихъ наукъ мирно пожинаютъ ихъ плоды, чего нельзя ждать отъ лживыхъ умствованій ²⁾). Леонардо же впер-

¹⁾ Nessuna certezza edo ve non si po applichare una delle scientie matemati che over che nonsono v nite conesse matematiche (Ms. G. f. 96 r°).

²⁾ Sempre dove manca la raggione, suplisse le grida, la qual cosa non accade nelle cose certe per questo che dove si grida non è vera scientia perchè la verita ha un sol termine, il quale essendo pubblicato il lettigio resta in eterno distrutto, e s'esso littiggio resurge, la bugara e confusa scientia, e non certezza rinata, ma le vere scientie son quelle, che la spe- rientia da fatto penetrare per li sensi e posto silentio alla lingua de' litiganti, e che non pasce di sogno li suoi inuestigatori ma sempre sopra li primi veri e noti principj procede successivamente e con vere sequentie insino al fine, come si dinota delle prime mattematiche, cioè numero e misura,

вые высказалъ положеніе, что, въ частности, выводы естественныхъ наукъ могутъ имѣть значеніе достоверности лишь въ томъ случаѣ, если они опираются на математику и провѣряются ею¹⁾.

Когда впоследствии Кантъ утверждалъ, что во всякомъ частномъ естественно-научномъ знаніи можно найти лишь столько *дѣйствительной* науки (*eigentliche Wissenschaft*), сколько въ немъ можно найти *математики*, онъ, въ сущности, не сказалъ ничего новаго, а лишь повторилъ мысль Леонардо.

Въ наше время, когда естественныя науки все болѣе прибѣгаютъ къ помощи математики, когда нѣкоторыя изъ нихъ уже имѣютъ цѣлые специально-математическіе отдѣлы, какъ физика, а многія по достигнутой точности сдѣлались даже какъ-бы второй математикой—такова астрономія, — не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что и эти науки суть науки въ собственномъ смыслѣ слова, и различіе между ними въ этомъ отношеніи въ настоящее время сводится лишь къ большей или меньшей точности, къ большому или меньшему приближенію къ идеалу науки, какъ таковой, иначе говоря, — къ раз-

detta aritmetica e geometria, che trattano con somma verità della quantità discontinua e continua. Qui non si aguirà, che due tre facciano più o men che sei nè che un triangolo abbia li suoi angoli minori di due angoli retti, ma con eterno silentio resta distrutta ogni arguizione, e con pace sono fruite dalli loro devoti, il che far non possono le bugiarde scientie mentali (Ludwig, op. cit. I § 33, стр. 68—70).

¹⁾ Это дало новый поводъ — и справедливо! — утверждать превосходство Леонардо надъ Бэкономъ: „le matematiche, говоритъ *d'Eufemia* o послѣднемъ egli considera come un'appendice delle altre scienze, e non come la condizione necessaria della fisica. Invece Leonardo proclama, ed è questo il merito suo più insigne, la necessità dell'applicazione matematica alle scienze della natura, inaugurando quel felice connubio della matematica coi dati sperimentali, in cui consiste propriamente il pregio e la novità del metodo Galileiano. Per Leonardo non vi è vera scienza se non nei campi dove si può applicare una delle scienze matematiche (op. cit. 54—55).

Ср. *Seailles* Léonard de Vinci: „l'expérience comme point de départ, la forme mathématique comme point d'arrivée, telle est la conception de la science de Léonard, conception toute moderne” (p. 201).

личію *количественному, но не качественному*. Будущее естественныхъ наукъ не возбуждаетъ сомнѣній.

Но вотъ, когда мы переходимъ въ область наукъ о духѣ, картина рѣзко мѣняется. Не говоря уже о точности—ея и въ поминѣ нѣтъ, — здѣсь почти отсутствуютъ какіе бы то ни было общіе законы, и даже въ объясненіи причинъ не всегда могутъ придти къ болѣе или менѣе однообразному рѣшенію: *quot homines, tot sensus*—таковъ, повидному, единственный законъ этихъ беззаконныхъ наукъ.

Такимъ образомъ, должны ли мы придти къ тому печальному выводу, что науки о духѣ, въ сущности, не могутъ быть признаны науками въ собственномъ смыслѣ слова, что различіе между ними и послѣдними — не въ степени развитія или приближенія къ точности, т. е. *не количественное*, а напротивъ, различіе въ самомъ существѣ, т. е. *именно качественное*, которое правильнѣе назвать *противоположностью*?

Эта проблема была поставлена уже Д. С. Миллемъ: существуютъ ли нравственныя науки или только могутъ существовать; до какой степени совершенства онѣ могутъ быть доведены, и какимъ выборомъ или приноровленіемъ методовъ можетъ быть достигнута эта степень совершенства? ¹⁾ „Обыкновенно думаютъ, или, по крайней мѣрѣ, такъ подразумѣвается въ обыкновенныхъ выраженіяхъ, что мысли, чувства и дѣйствія чувствующихъ существъ не составляютъ предмета науки въ томъ же самомъ строгомъ смыслѣ, въ которомъ это имѣетъ мѣсто относительно предметовъ внѣшней природы”.

Такъ какъ Милль былъ убѣжденъ въ томъ, что быть предметомъ науки способны, сами по себѣ, всякіе фак-

¹⁾ Op. cit. II, 383.

ты, слѣдующіе одинъ за другимъ по нѣкоторымъ постояннымъ законамъ, хотя бы эти законы не были открыты или даже не могли быть открыты нашими существующими средствами ¹⁾, то для него эта проблема цѣликомъ сводилась къ слѣдующей: подчинены ли дѣйствія человѣческихъ существъ, подобно всѣмъ естественнымъ событіямъ, неизмѣннымъ законамъ, т. е. существуетъ ли въ этихъ дѣйствіяхъ та неизмѣнность причинности, которая составляетъ основаніе всякой научной теоріи послѣдовательныхъ явленій?—Вопроса же о томъ, могутъ ли быть открыты эти законы, и, слѣдовательно, могутъ ли существовать науки о духѣ, у него не возникло. Что-либо изъ двухъ: онѣ или *уже существуютъ*, или *еще могутъ* существовать, но *не существовать* вовсе онѣ не могутъ, ибо не могутъ не быть открыты — рано или поздно—законы, *если они существуютъ*.

И вотъ на вопросъ, существуютъ ли эти законы, Милль, не колеблясь, отвѣчалъ утвердительно. Полагая, что въ причинности, обусловливающей наши мысли, чувства и дѣйствія, не заключастся ничего, кромѣ неизмѣнной, достовѣрной и безусловной послѣдовательности ²⁾, т. е. только однообразія порядка и способности быть предсказываемымъ ³⁾,—Милль вполне справедливо утверждалъ, что она нисколько не противорѣчитъ ни нашей свободѣ воли, ни нашему *сознанію* этой свободы: вѣдь мы можемъ быть свободны, и однако же другой можетъ имѣть причины быть совершенно увѣреннымъ, какое употребленіе мы сдѣлаемъ изъ своей свободы; съ другой же стороны, мы чувствуемъ себя нисколько не менѣе свободными отъ того, что тѣ, кто насъ хорошо знаетъ, увѣрены, какъ мы поступимъ въ частномъ случаѣ, и

¹⁾ Id. 392.

²⁾ Id. 383—384.

³⁾ Id. 386.

напротивъ, часто смотримъ на сомнѣше въ томъ, какъ мы поступимъ, какъ на признакъ незнанія нашего характера, и иногда даже обижаемся сомнѣнисмъ ¹⁾).

Онъ предостерегалъ только противъ отождествленія причинности съ *необходимостью*, свойственной силамъ природы и предполагающей „непреодолимость“, ибо причины, отъ которыхъ зависитъ дѣйствіе, никогда не бываютъ непреодолимы, и всякій данный результатъ необходимъ лишь тогда, когда причины, которыя стремятся произвести его, не встрѣчаютъ противодѣйствія ²⁾).

На этомъ-то, по мнѣнію Милля, и основывается различіе между науками точными, какова, напримѣръ, астрономія, и неточными, къ разряду которыхъ принадлежитъ „наука о человѣческой природѣ“. Эта наука очень далека отъ степени точности, достигнутой нынѣ въ астрономіи; но нѣтъ причины, почему бы не признать ее наукою, наравнѣ съ тайдологіей (теоріей приливовъ и отливовъ); или съ астрономіей, когда вычисления послѣдней одолѣвали только главныя явленія, а не пертурбаціи. Она достигла бы идеальнаго совершенства науки, если бы дала намъ возможность предсказывать, какъ данное недѣлимое будетъ мыслить, чувствовать или дѣйствовать въ теченіе жизни, съ тою же достовѣрностью, съ которою астрономія даетъ намъ возможность предсказывать мѣста и затменія небесныхъ тѣлъ.

Правда, по словамъ самого Милля, едва ли нужно говорить, что ничего приближающагося къ этому не можетъ быть сдѣлано, ибо дѣйствія недѣлимыхъ не могутъ быть предсказываемы съ научною точностью уже потому, что мы не можемъ предвидѣть всю со-

¹⁾ Id. 385.

²⁾ Id. 388. То, что *В. Вундтъ* говорилъ впоследствии о „причинности въ волѣ“, о различіи между *мотивами*, опредѣляющими дѣйствія индивидуума, и *принудительными причинами*, дѣйствующими въ природѣ и пр., въ 29-ой лекціи своихъ „Vorlesungen über die Menschen — und Tierseele“, въ сущности, есть простое повтореніе или комментированіе мыслей Милля о логикѣ нравственныхъ наукъ (изъ VI-ой книги).

вокупность обстоятельствъ, въ которыя будутъ поставлены эти недѣлимья ¹⁾, гѣмъ не менѣе относительно многихъ явленій этого рода, возможно дѣлать „предсказанія, которыя почти всегда будутъ оправдываться и общія предложенія, которыя почти всегда будутъ вѣрны“, а приблизительное обобщеніе въ социальныхъ изслѣдованіяхъ, въ большей части практическихъ случаевъ, имѣетъ силу точнаго обобщенія и то, что только вѣроятно, когда утверждается объ индивидуальныхъ людяхъ, взятыхъ безъ различія, достоверно, когда утверждается о характерѣ и коллективномъ поведеніи массъ ²⁾. Слѣдовательно, заключаетъ Милль, науку о человѣческой природѣ можно считать существующею въ той мѣрѣ, въ какой приблизительныя истины, составляющія практическое познаніе человѣчества, могутъ быть выдаваемы за слѣдствія изъ общихъ законовъ человѣческой природы, на которыхъ онѣ основаны; черезъ это будутъ показаны настоящія границы упомянутыхъ приблизительныхъ истинъ, и мы, въ ожиданіи спеціальнаго опыта, будемъ въ состояніи выводить другія истины для всякаго новаго сочетанія обстоятельствъ ³⁾.

Самый терминъ „точная наука“ Милль считаетъ, по этому, не точнымъ. Конечно, астрономія можетъ быть названа этимъ именемъ, но и то условно: она точна лишь до извѣстнаго предѣла, — не въ чисто-эмпирическихъ законахъ. Такъ что, напримѣръ, обобщенія, вродѣ Кеплеровыхъ законовъ, суть чистыя приближенія, ибо планеты, вслѣдствіе возмущеній, производимыхъ другъ на друга, не движутся по точнымъ эллипсамъ. Это потому, что „законы причиненія, по которымъ происходитъ извѣстный классъ явленій, могутъ быть весьма мало-

¹⁾ Id. 395.

²⁾ Id. 396. Ср. *Vindicta* Vorlesungen über die Menschen- und Tierseele. 29-ая лекція: „какъ бы неправильно отдѣльное лицо ни дѣйствовало, общество дѣйствуетъ съ полной закономѣрностью“ и т. д. и доказательство этого положенія данными статистики (у Милля стр. 485—489).

³⁾ Id. 397.

численны и просты, и однако самыя дѣйствія могутъ быть до того разнообразны и сложны, что невозможно будетъ указать въ нихъ всѣхъ какую бы то ни было правильность". Отсюда ясно, что невозможность установить какіе-нибудь даже приблизительные законы дѣйствій не даетъ права заключать противъ всеобщности или даже простоты конечныхъ законовъ ¹⁾, и что, въ частности, разница достовѣрности законовъ соціальныхъ явленій, по сравненію съ явленіями астрономіи, заключается не въ самыхъ законахъ, а въ данныхъ, къ которымъ эти законы прилагаются ²⁾.

Еще Контъ, расположивъ науки въ порядкѣ „энциклопедической лѣстницы" (*échelle encyclopédique*), по степени ихъ убывающей „общности" (*généralité*) и „точности" (*précision*) и возрастающей „сложности" (*complication*), (математика, астрономія, физика, химія, біологія и соціологія) указалъ на то, что болѣе сложныя науки, если и не отличаются меньшей достовѣрностью (*certitude*), то все же являются и менѣе точными, а среди послѣднихъ наименьшей точностью обладаетъ соціологія, какъ наука, въ которой дѣйствуютъ не только законы *статистики*, т. е. единообразіе *сосуществованія*, но и законы *динамики*, т. е. единообразіе *послѣдовательности* ³⁾.

Развивая эту мысль Конта, Миэль уподобляетъ соціальныя науки астрономіи и физикѣ, противопоставляя ихъ геометріи, какъ наукѣ лишь сосуществующихъ фактовъ, совершенно независимыхъ отъ законовъ послѣдовательности явленій, которая не даетъ, такимъ образомъ, никакого мѣста тому, что постоянно встрѣчается въ механикѣ и ея приложеніяхъ: случаю противодѣйствующихъ силъ, — причинъ, которыя уничтожаютъ или видоизмѣняютъ одна другую.

Между соціальными явленіями, говоритъ онъ, нѣтъ ни

¹⁾ Id. 411.

²⁾ Id. 425.

³⁾ Op. cit. IV, 169, 180, 185, 230—232, 313—314.

одного, на которое не оказывали бы влияния безчисленные силы и которое не зависело бы от соединения нѣсколькихъ причинъ¹⁾). Если же какое-нибудь дѣйствіе зависитъ отъ стеченія причинъ, то эти причины должны быть изучаемы одна за другою, и ихъ законы должны быть изслѣдуемы отдѣльно, если мы желаемъ посредствомъ причинъ получить возможность предсказывать или контролировать дѣйствіе.

„Законъ дѣйствія складается изъ законовъ всѣхъ причинъ, которыя его производятъ. Законъ центробежной силы и законъ тангенсальной должны были быть извѣстны прежде, чѣмъ могли быть объяснены и предсказываемы движенія земли и планетъ. То же самое вѣрно и относительно дѣйствій челоуѣка въ обществѣ. Желая сѣдить, какъ онъ будетъ дѣйствовать при томъ разнообразіи желаній и отвращеній, которыя совокупно на него влияют, мы должны знать, какъ онъ дѣйствовалъ бы подъ исключительнымъ влияніемъ каждаго изъ нихъ въ частности”²⁾).

Памѣтая такой путь научнаго изученія соціальныхъ явленій и заранее соглашаясь, что въ этой области могутъ быть достигнуты не абсолютныя, а лишь условныя предсказанія³⁾), Мысль утверждала съ увѣренностью, что соціологія становится все болѣе возможною „не только потому, что она лучше изучается, но и потому, что съ каждымъ поколѣніемъ она становится все болѣе удобною для изученія”⁴⁾).

Мы подошли къ тому вопросу, который мнѣ кажется наиболѣе важнымъ при рѣшеніи постановленной проблемы. Дѣйствительно ли это фактъ, что матеріалъ соціологіи становится *все болѣе удобнымъ для изученія*, а слѣдовательно науки о духѣ все болѣе возможными?

¹⁾ Op. cit. 436—437.

²⁾ Id. 452—453.

³⁾ Id. 495.

⁴⁾ Id. 496.

Нужно заранѣе оговориться, что вопросъ этотъ, какъ вся эта проблема цѣликомъ, не имѣетъ, конечно, никакого отношенія къ тому вопросу, съ которымъ связалъ его Милль, т. е. закономѣрны ли *въ дѣйствительности* явленія, подлежащія изученію наукъ о духѣ. Для Милля этотъ послѣдній былъ существенно необходимъ, потому что, какъ сказано, самую проблему о возможности какой бы то ни было науки онъ ставилъ въ зависимость отъ существованія законовъ въ области ея изученія, не взирая на то, открыты ли и даже могутъ ли быть открыты эти законы „существующими средствами“.

Но вопросъ можетъ и долженъ быть поставленъ иначе. Дѣло совсѣмъ не въ томъ, *существуетъ* ли закономѣрная связь явленій въ области наукъ о духѣ, но именно въ томъ, *можетъ ли она быть открыта*, если бы даже она существовала. Отвѣтить на этотъ вопросъ гораздо важнѣе въ практическомъ отношеніи уже потому, что рѣшеніе его не выходитъ изъ области возможнаго, тогда какъ первый не можетъ быть рѣшенъ иначе, какъ только апріорно.

Вѣдь, если ни одинъ изъ законовъ еще не открытъ, то самый вопросъ о томъ, *существуютъ ли* эти законы, сводится, въ сущности, къ вопросу о томъ, *возможно ли ихъ существованіе*, а этотъ послѣдній—всецѣло апріорнаго характера. Именно потому и самъ Милль нисколько не доказалъ *существованія* законовъ въ области наукъ о духѣ, ибо подмѣнилъ это доказательство другимъ—доказательствомъ *возможности* ихъ существованія, т. е. того, что вообще — то доказать невозможно.

Конечно, нѣтъ никакихъ основаній предлагать, что они *не* существуютъ. Совсѣмъ напротивъ. Цѣлый рядъ наукъ—математическихъ и естественныхъ—съ очевидностью показываетъ намъ, что все въ мірѣ совершается по неизмѣннымъ законамъ съ реальною необходимостью. Но такъ какъ, скажемъ словами О. Либмана,

все происходящее въ этомъ мірѣ—отъ постояннаго кругообращенія звѣздъ, совершающагося съ незамѣтныхъ временъ съ грандіозною правильностью, до пляски пылинки, которая, повидимому, прихотливо плаваетъ въ солнечномъ лучѣ, отъ гигантскихъ воздушныхъ теченій земной атмосферы до ощущеній и мыслей человѣческой личности, — совершается по извѣстнымъ законамъ; такъ какъ, далѣе, міровой процессъ, въ общемъ и цѣломъ, есть лишь сумма единичныхъ процессовъ и равнодѣйствующая всѣхъ единичныхъ причинъ, то отсюда вытекаетъ слѣдующее многознаменательное космологическое положеніе: „Изъ настоящаго состоянія вселенной неминуемо и необходимо вытекаетъ непосредственно слѣдующее состояніе, изъ послѣдняго—новое, и такъ далѣе до безконечности. Каждое состояніе міра есть эмпирическая суммированная причина послѣдующаго его состоянія и суммированный результатъ его предыдущаго состоянія. Въ нынѣшнемъ днѣ неизмѣнно предопредѣленъ завтрашній и послѣзавтрашній дни, подобно тому какъ во вчерашнемъ и позавчерашнемъ днѣ предопредѣленъ нынѣшній. Поэтому весь міровой процессъ долженъ именно такъ протекать, какъ онъ въ дѣйствительности протекаетъ. Все фактическое необходимо, и цѣпь необходимости, которою связаны ряды міровыхъ состояній именно въ такомъ, а не въ какомъ-нибудь иномъ порядкѣ, заключается въ *системѣ законовъ природы*, которымъ подчиняется какъ все въ отдѣльности, такъ и весь міръ въ своей совокупности”.

Такимъ образомъ, строго и безусловно исключается всякая „случайность” въ абсолютномъ значеніи этого слова, т. е. всякое событіе, которое поэтическая и мечтательная, управляемая желаніями фантазіи, въ противорѣчіе съ мыслящимъ разумомъ, считаетъ возможнымъ внѣ закономѣрной необходимости. Остается такимъ образомъ лишь та *относительная* случайность,

которая состоитъ въ неожиданномъ для насъ совпадѣніи двухъ причинныхъ рядовъ, до сихъ поръ протекавшихъ отдѣльно. Если, напр., я иду по улицѣ, и передо мною неожиданно падаетъ тяжелый камень, то я, какъ рѣшительный рационалистъ, называю это „случайностью“. Почему? Потому что паденіе камня въ данное время и въ данномъ мѣстѣ не было ни причиной, ни слѣдствіемъ моего пребыванія въ данное время въ данномъ мѣстѣ, а результатомъ ряда причинъ, которыя съ причинами, приведшими меня сюда, не имѣютъ ничего общаго. Я называю это случайностью въ *относительномъ* смыслѣ. Въ *абсолютномъ* же смыслѣ это, разумѣется, не случайность, но, какъ и все прочее, причинно-необходимо, потому что, въ силу существующихъ законовъ природы, дѣйствовавшихъ съ различныхъ сторонъ, и какъ результатъ двухъ различныхъ рядовъ причинъ, неминуемо должно было произойти совпаденіе моего появленія въ этомъ мѣстѣ, съ обваломъ камня. То и другое явилось одновременно необходимымъ слѣдствіемъ непосредственно предшествовавшаго состоянія вещей”¹⁾.

Въ наше время историки задались неблагоприятной задачей—спасти *абсолютную* случайность, хотя бы и такою дорогою цѣной, какъ принесеніе въ жертву всеобщей законмѣрности; но, насколько неудачна эта затѣя, насколько неубѣдительны ихъ мотивы, всего лучше видно на ихъ объясненіи того же самого примѣра, которымъ иллюстрируетъ какъ разъ обратное положеніе Либманъ. Случайность и необходимость, по мнѣнію Эдуарда Мейера, являются не свойствами, присутщими самимъ вещамъ, но, какъ и причинность, лишь *категоріями*, подъ которыя мы подводимъ явленія. Подобно тому, какъ каждый объектъ чувственнаго міра

¹⁾ О. Liebmann. Zur Analysis der Wirklichkeit. 3 Aufl. s. 187 ff.

является въ одно и то же время и слѣдствіемъ и причиною, что зависятъ отъ точки зрѣнія, съ какой мы смотримъ на него,—совершенно также каждое явленіе оказывается и необходимымъ и случайнымъ въ одно и то же время: оно представляется намъ *необходимымъ*, когда мы рассматриваемъ его въ связи съ тѣмъ причиннымъ рядомъ, звеномъ котораго оно является,—и *случайнымъ*, когда мы смотримъ на него съ точки зрѣнія другого причиннаго ряда, съ которымъ оно только *совпадаетъ* въ пространствѣ и времени, и на который, благодаря этому, оно оказываетъ свое дѣйствіе. Такъ какъ послѣднее, не можетъ быть выведено изъ условій второго причиннаго ряда, но является результатомъ воздѣйствія извнѣ, то закономерное отношеніе причинъ и слѣдствій во второмъ причинномъ ряду оказывается нарушеннымъ встрѣчею съ первымъ причиннымъ рядомъ. Съ точки зрѣнія второго причиннаго ряда эта встрѣча является, слѣдовательно, случайностью. Что нѣкоторая линія, будучи продолжена на извѣстное разстояніе, *должна* пройти черезъ извѣстную точку—это вытекаетъ изъ свойствъ данной линіи; но что въ этой точкѣ она пересѣчется съ другою линіей—изъ ея свойствъ вовсе не слѣдуетъ, хотя и вторая линія непременно *должна* пройти черезъ ту же точку. Итакъ, когда мы называемъ какое-нибудь явленіе случайнымъ, то мы этимъ отнюдь не отрицаемъ его необходимости и причинной обусловленности: мы только хотимъ этимъ сказать, что его *воздѣйствіе* на другой причинный рядъ не можетъ быть выведено причинно изъ условій этого другого ряда.

Такъ какъ жизнь представляетъ собою сиплетеніе безчисленнаго множества такихъ причинныхъ рядовъ, то всѣ событія жизни являюся въ одно и то же время и необходимыми и случайными. Возьмемъ знакомый примѣръ. Въ извѣстный моментъ съ крыши падаетъ кирпичъ. Это обстоятельство вызвано, съ одной

стороны, плохой конструкціей крыши, а съ другой—внѣшними вліяніями (напр., сильной бурей): слѣдовательно, паденіе кирпича причинно обусловлено и необходимо, какъ необходимо и то, что, упавъ на человѣка, кирпичъ долженъ причинить ему вредъ. Также точно обусловлено извѣстными причинами, а потому необходимо и другое обстоятельство, именно то, что подъ падающимъ кирпичемъ и какъ разъ въ моментъ его паденія проходитъ извѣстное лицо. Но *совпаденіе* обоихъ этихъ обстоятельствъ—несомнѣнно случайно, потому что какъ изъ ряда причинъ, вызвавшихъ паденіе кирпича, не слѣдуетъ того, что кирпичъ долженъ былъ упасть именно на *этого* человѣка, такъ и изъ ряда причинъ, обусловившихъ собой происхожденіе человѣка, нисколько не вытекаетъ, что этотъ человѣкъ непременно долженъ былъ *сдѣлаться жертвою* кирпича, получить рану и умереть, потому что прохожденіе это само по себѣ съ паденіемъ кирпича ничего общаго не имѣетъ: дана лишь возможность, и эта возможность переходитъ въ дѣйствительность только благодаря тому, что оба независимыхъ другъ отъ друга причинныхъ ряда пересѣкаются въ данной точкѣ пространства, въ данный моментъ времени.

Но мы можемъ взглянуть на этотъ вопросъ и съ болѣе широкой точки зрѣнія, соединивъ нѣсколько причинныхъ рядовъ въ одно цѣлое. Тогда, конечно, и совпаденіе ихъ представится намъ необходимымъ, потому что въ такомъ случаѣ они составятъ *одну систему*, изъ свойствъ которой будетъ вытекать то, что отдѣльныя линіи *должны* пересѣкаться въ опредѣленныхъ точкахъ пространства, въ извѣстные моменты времени. И такимъ путемъ мы можемъ, наконецъ, придти къ тому, что начнемъ разсматривать *всѣ* совершающіеся въ мірѣ процессы какъ одно цѣлое и потому какъ нѣчто необходимое. Но даже и при такой точкѣ зрѣнія намъ отнюдь не удастся упразднить случайность: мы

только подчиняемъ ее общей системѣ; и то, что при анализѣ *единичныхъ явленій* кажется намъ случайнымъ, то съ точки зрѣнія *цѣлаго* представится необходимымъ; но эта необходимость будетъ заключаться лишь въ томъ, что теперь всѣ отдѣльныя линіи составятъ одну систему, свойства которой таковы, что всѣ эти линіи должны пересѣкаться въ извѣстныхъ точкахъ пространства и въ извѣстные моменты времени; но въ дѣйствительности связь между отдѣльными причинными рядами благодаря этому отнюдь не установится: единство и необходимость являются лишь самыми общими *постулатами* нашего мышленія, въ мірѣ же, вопреки имъ, всегда будетъ царить случай.

Часто приходится слышать, будто мы говоримъ о случайности только потому, что намъ недоступно познаніе *полной связи* явленій, и что если бы мы вполнѣ знали ихъ взаимоотношенія, то не было бы мѣста для случайности, а осталась бы одна необходимость. Это мнѣніе является грубымъ заблужденіемъ: случайность никогда не исчезнетъ, потому что она является такой же обязательной для нашего ума категоріей въ примѣненіи къ анализу *единичныхъ явленій*, какой необходимость является по отношенію къ *общей системѣ*. Поясимъ это на нашемъ примѣрѣ: сколько бы мы ни продолжали, хотя бы до безконечности, ряды причинъ, обусловившихъ, съ одной стороны, паденіе кирпича, а съ другой—прохожденіе подъ нимъ человѣка,—мы никогда не обнаружимъ связи между тѣми и другими причинными рядами; слѣдовательно, предположеніе о необходимости пораненія человѣка кирпичемъ является не чѣмъ инымъ, какъ только результатомъ мыслимой нами принадлежности обоихъ причинныхъ рядовъ къ одной системѣ, по свойствамъ которой обѣ линіи *должны* были пересѣчься въ данной точкѣ”¹⁾.

¹⁾ „Теоретическіе и методологическіе вопросы исторіи”. Философско-историческія изслѣдованія, 19—22.

Съ удивительной простотой и вмѣстѣ тонкимъ изяществомъ мысли разрушаетъ эту наивную теорію *абсолютнаго* случая Пуанкаре въ той главѣ своей прекрасной книги „Наука и методъ“, которая специально посвящена этому вопросу, между прочимъ останавливаясь также на примѣрѣ Либмана и Мейера.

Что такое случай?—спрашиваетъ онъ себя, и отвѣчаетъ такъ: „Древніе различали два рода явленій: такія, которыя подчинялись стройнымъ законамъ, установленнымъ разъ навсегда, и такія, которыя они приписывали случаю; послѣднихъ нельзя было предвидѣть, потому что они не были подчинены никакимъ законамъ. Въ каждой области не все зависѣло отъ точныхъ законовъ: они только намѣчали границы, между которыми было позволено появляться случаю. При такомъ пониманіи, слово „случай“ имѣло точный смыслъ, объективный: то, что было случаемъ для одного, было случаемъ и для другого, и сами боги тоже признали бы это случаемъ. Но наше пониманіе уже не таково; мы успѣли стать совершенными детерминистами, и даже тѣ изъ насъ, кто хочетъ сохранить особія права за свободнымъ человѣческимъ сужденіемъ, все же признаютъ за детерминизмомъ безраздѣльную власть въ неорганическомъ мірѣ. Всякое явленіе, какъ бы мало оно ни было, должно имѣть причину, и безконечно могущественный умъ, безконечно хорошо знающій законы природы, могъ бы его предвидѣть въ началѣ вѣковъ. Если бы подобный умъ существовалъ, съ нимъ нельзя было бы играть ни въ какую азартную игру (*jeu de hasard*),—мы всегда проигрывали бы. Для него, дѣйствительно, слово „случай“ не имѣло бы смысла или, скорѣе, вовсе не существовало бы случая. Для насъ же существуетъ таковой, именно вслѣдствіе нашего незнанія и несовершенства нашей природы. И даже, если не выходить изъ слабой человѣческой природы, не для всѣхъ случаевъ будетъ одно и то же:

то, что будетъ случаемъ для мало знающаго, не будетъ случаемъ для ученаго. Случай — только мѣра нашего невѣжества. Случайными явленіями, если постараться дать имъ опредѣленіе, будутъ тѣ, законовъ которыхъ мы не знаемъ ¹⁾”.

Въ дальнѣйшемъ Пуанкаре дополняетъ это опредѣленіе и въ отличіе отъ продукта простой причины, т. е. фактовъ съ большимъ экономическимъ коэффициентомъ, называетъ случаемъ „продуктъ большой совокупности причинъ” ²⁾, иначе, факты съ незначительнымъ экономическимъ коэффициентомъ, т. е. такіе, которые зависятъ отъ многихъ обстоятельствъ, настолько многочисленныхъ и разнообразныхъ, что умъ безсиленъ разобратся въ нихъ ³⁾. „Очень маленькая причина, ускользающая отъ насъ, опредѣляетъ важное слѣдствіе, котораго мы не можемъ не видѣть, и мы говоримъ тогда, что это слѣдствіе обязано своимъ происхожденіемъ случаю. Если бы мы знали въ совершенствѣ законы природы и состояніе вселенной въ начальный моментъ, мы могли бы вполнѣ точно предсказать состояніе этой же вселенной въ послѣдующій моментъ. Но даже тогда, когда въ законахъ природы для насъ не будетъ больше тайнъ, начальное состояніе намъ будетъ извѣстно только *приблизительно*. Если бы это позволило намъ предвидѣть послѣдующее состояніе съ тѣмъ же *приближеніемъ*, то это было бы все, что намъ надо; мы бы говорили, что мы предвидѣли явленіе, что оно управляется законами; но не всегда бываетъ такъ: случается, что маленькія различія въ начальныхъ условіяхъ порождаютъ очень большія различія въ конечныхъ явленіяхъ; маленькая ошибка относительно первыхъ привела бы, такимъ образомъ, къ огромной ошибкѣ отно-

¹⁾ op. cit. 50—51.

²⁾ Id. 72.

³⁾ Id. 235—236.

нительно послѣднихъ. Предсказаніе оказалось бы невозможнымъ, и передъ нами было бы явленіе случайное”¹⁾.

„Желая предвидѣть какой-нибудь фактъ и изслѣдуя подготовляющія его обстоятельства, мы обыкновенно пытаемся ознакомиться съ общимъ положеніемъ, предшествующимъ факту. Но знать о положеніи всѣхъ частей вселенной мы не можемъ; поэтому мы удовлетворяемся знаніемъ того, что совершается по сосѣдству съ тѣмъ пунктомъ, гдѣ долженъ произойти ожидаемый фактъ, или же того, что, какъ намъ кажется, имѣеть нѣкоторое отношеніе къ этому факту. Разслѣдованіе не можетъ быть полнымъ; поэтому надо умѣть дѣлать выборъ. Но можетъ случиться, что мы оставимъ въ сторонѣ обстоятельства, которыя вначалѣ казались совершенно не имѣющими отношенія къ ожидаемому факту, которымъ никогда и не думали приписывать никакого вліянія и которыя, однако, вопреки всякому ожиданію, начинаютъ играть важную роль. Идетъ по улицѣ человѣкъ, желая выполнить то или иное дѣло; тотъ, кто знаетъ, что это за дѣло, могъ бы объяснить намъ, по какой причинѣ онъ вышелъ въ такомъ то часу, зачѣмъ пошелъ по такой-то улицѣ. На крышѣ работаетъ кровельщикъ; хозяинъ, нанявшій его, можетъ до известной степени предвидѣть, что онъ будетъ дѣлать. Но человѣкъ, идущій по улицѣ, совсѣмъ не думаетъ о кровельщикѣ, ни кровельщикъ—о человѣкѣ. Кажется, что они принадлежатъ къ двумъ совершенно различнымъ мірамъ. И, однако, — кровельщикъ роняетъ черепицу, которая убиваетъ человѣка. Всѣ, не колеблясь, скажутъ, что это—случай.

Наша посредственность не даетъ намъ возможности охватить всю вселенную и заставляетъ насъ разрѣзывать ее на части. Мы стараемся сдѣлать это какъ мо-

¹⁾ Id. 53—54.

жно менѣе искусственно, и все-таки случается, время отъ времени, что два изъ нашихъ отрѣзковъ взаимодействуютъ другъ на друга. Тогда послѣдствія этого взаимодействия представляются намъ какъ бы происшедшими случайно... Всякій разъ, когда два міра, обычно чуждыхъ другъ другу, начинаютъ такъ дѣйствовать другъ на друга, — законы этого взаимодействия могутъ быть только очень сложными, а съ другой стороны, достаточно самага малаго измѣненія начальныхъ условій этихъ двухъ міровъ, чтобы взаимодействие совсѣмъ не имѣло мѣста. Какъ мало надо, чтобы человекъ прошелъ секундой позже или чтобы кровельщикъ уронилъ черепицу секундой раньше ¹⁾”.

„То же самое мы найдемъ въ наукахъ общественныхъ и, въ частности, въ исторіи. Историкъ обязанъ производить выборъ среди событій изучаемой имъ эпохи; онъ повѣствуетъ только о тѣхъ, которыя кажутся ему наиболее важными. Напримѣръ, онъ ограничивается сообщеніемъ о наиболее значительныхъ событіяхъ, скажемъ, XVI вѣка, точно такъ же, какъ и о самыхъ замѣчательныхъ фактахъ XVII-го. Если первыхъ достаточно для объясненія вторыхъ, то говорятъ, что эти послѣдніе исторически закономерны. Но если большое событіе XVII вѣка имѣетъ причиной маленькій фактъ XVI-го, о которомъ никакая исторія не сообщаетъ, на который никто не обратилъ вниманія, то говорятъ, что это событіе своимъ происхожденіемъ обязано случаю, слѣдовательно, здѣсь это слово имѣетъ тотъ же смыслъ, что и въ естественныхъ наукахъ: оно означаетъ, что маленькія причины произвели большія слѣдствія.

Самый большой случай, это — рожденіе великаго человека. Лишь благодаря случаю встрѣтились мужская и женская половая клѣтки, содержащія, каждая со

¹⁾ Id. 60—61.

своей стороны, таинственные элементы, взаимодействие которыхъ должно было произвести гения. Все признають, что эти элементы очень рѣдки и что ихъ встрѣча еще болѣе рѣдка. Какъ мало надо было, чтобы отклонить съ пути несшій ихъ сперматозоидъ! Достаточно было отклонить его на десятую долю миллиметра, — и Наполеонъ не родился бы, и судьбы континента оказались бы иными. Никакой другой примѣръ не можетъ сдѣлать болѣе понятными истинныя свойства случая”¹⁾.

Итакъ, вмѣстѣ съ Пуанкаре, мы должны придти къ выводу, что законы природы связываютъ предыдущее съ послѣдующимъ такимъ образомъ, что предыдущее опредѣляется послѣдующимъ такъ же хорошо, какъ и послѣдующее предыдущимъ²⁾; что это даетъ намъ возможность *экстраполировать*, т. е. выводить будущее изъ настоящаго и прошедшаго³⁾, и что исключенія, т. е. такъ называемыя случайности, затемняютъ законы, прячутъ ихъ отъ насъ⁴⁾, то не уничтожаютъ ихъ.

Вмѣстѣ съ Либманомъ, мы должны также придти къ выводу, что строгая закономерность мірового процесса, какъ въ общемъ, такъ и въ частностяхъ, совпадаетъ съ его *объяснимостью*: если бы эта закономерность прекратилась, то и нашъ разумъ былъ бы безсиленъ. Независимо отъ того, откуда происходитъ это убѣжденіе и насколько безгранична сфера его объективнаго примѣненія, существованіе его во всѣхъ мыслящихъ умахъ настолько несомнѣнно, что тамъ, гдѣ происходитъ какое-нибудь, повидимому, безпричинное или незаконное событіе — словно громъ среди яснаго неба. — разумъ принимаетъ, что причина и законъ *неизвѣстны*, но не допускаетъ, чтобы ихъ *совсѣмъ не было*,

1) Id. 70.

2) Id. 58.

3) Id. 18.

4) Id. 24.

и съ полной увѣренностью стремится къ нахожденію этой неизвѣстной причины или этого еще не открытаго закона, изъ которыхъ съ реальною необходимостью проистекло это, повидимому, случайное явленіе. „Если бы, напр., напередъ вычисленное затменіе или сочетаніе звѣздъ не наступило, то астрономъ никогда не предположилъ бы, что здѣсь, въ видѣ исключенія, законъ инерціи или тяготѣнія не оказалъ своего дѣйствія; онъ сказалъ бы, что въ его вычисленіи вкрадлась ошибка, или что какой-нибудь неизвѣстный, но закономѣрно дѣйствующій факторъ, напр., темное невидимое тѣло, послужилъ причиною ненаступленія предвидѣннаго факта¹⁾. Такимъ безошибочнымъ путемъ, напр., указанъ былъ а ріорі большой спутникъ Сатурса, ранѣе невидимый и замѣченный лишь въ послѣднее время. То же было и съ планетой Нептуномъ. Короче говоря, это убѣжденіе, эта аксіома, эта гипотеза, если угодно, — неискоренима и составляетъ надежную руководящую нить науки”²⁾.

Было бы, поѣтому же, не болѣе, какъ логическимъ выводомъ—задать тотъ вопросъ, который поставилъ некогда Кондорсе, а Милль взялъ энциклопедомъ для своей логики нравственныхъ наукъ: „Если человѣкъ можетъ предсказать почти съ полной достовѣрностью явленія, законы которыхъ онъ знаетъ; если даже, не зная ихъ, онъ по опыту можетъ съ большою вѣроятностью предвидѣть будущія слѣдствія; то почему считать химерическимъ предиріятіемъ — желаніе начертать

¹⁾ Дѣйствительно, вычислено, напр., что ближайшее появленіе кометы Галли произойдетъ въ 1986 году, хотя астрономы предупреждаютъ заранѣе, что въ этомъ году ее, быть можетъ, и не будетъ видно, — она окончательно раздробится на части, разложится въ метеорный потокъ и исчезнетъ, подобно кометѣ Біела (См. проф. *С. Глазгопъ*. Астрономическій бюллетень: Причина дробленія кометы Галлея. „Новое Время” № 12331 отъ 12 іюля 1910).

²⁾ *op. cit.* I. c.

съ нѣкоторымъ правдоподобіемъ картину будущихъ судебъ человѣческаго рода, по результатамъ его исторіи? Единственное основаніе вѣры въ естественныя науки заключается въ той идее, что извѣстные или неизвѣстные общіе законы, управляющіе явленіями міра, необходимы и постоянны; на какомъ же основаніи этотъ принципъ былъ бы менѣе истиннымъ для развитія умственныхъ и нравственныхъ способностей человѣка, чѣмъ для другихъ процессовъ природы? Наконецъ, такъ какъ мнѣнія, составленныя на основаніи опыта суть единственное правило поведенія наиболѣе мудрыхъ людей, то почему было бы воспрещено философу опираться въ своихъ предположеніяхъ на это же самое основаніе, лишь бы только онъ не приписывалъ имъ большей достовѣрности, чѣмъ та, какую могутъ дать число, постоянство, точность наблюденій¹⁾)?

Оставить этотъ вопросъ было бы тѣмъ болѣе логичнымъ *теперь*, когда все болѣе выясняется, что не только социальная жизнь, но и жизнь природы имѣетъ, кромѣ статики, также свою динамику, что не только социальныя процессы, но и процессы естественныя *необратимы*, ибо также имѣютъ исторію, и что, слѣдовательно, въ отношеніи *научной обработки* тѣ и другіе подвергаются одинаковой опасности извращенія или, по крайней мѣрѣ, упрощенія. Уже Контъ отмѣтилъ, что математическая точность въ рѣшеніи физическихъ проблемъ, за исключеніемъ лишь астрономическихъ явленій и наиболѣе сходныхъ съ ними, достигается обыкновенно „въ ущербъ реальности изслѣдованія²⁾“. Современные натуралисты идутъ еще дальше въ этомъ направленіи и прежнему стремленію къ механизму въ *объясненіи* явленій природы хотятъ противопоставить но-

¹⁾ Condorcet. Esquisse d'un Tableau Historique des Progrès de l'Esprit Humain.

²⁾ Philosophie Positive III, 414—416.

вое, феноменологическое міропониманіе, ограничивающееся однимъ лишь полнымъ и прямымъ *описаніемъ* фактовъ, какъ научнымъ способомъ наиболѣе гарантированнымъ отъ ошибокъ.

Если современные философы заговорили объ *индивидуализирующемъ* пониманіи дѣйствительности, свойственномъ исторической наукѣ, въ противность *генерализирующему* методу естествознанія, то само современное естествознаніе на мѣсто прежней физики *количества*¹⁾ хочетъ поставить „физику *качества*“ (la physique de la qualité—P. Duhem²⁾), въ эмирѣ склонно видѣть „измѣненія качества, а не движенія“ (Erich Becher)³⁾ и, наконецъ, даже въ самомъ движеніи—различія качества, а не количества (Бергсонъ)⁴⁾. На ряду съ индивидуализирующей исторіей появляется индивидуализирующее естествознаніе, желающее быть уже не естественной наукой, а естественной исторіей!...

Въ туманѣ этой научной неразберихи нашихъ дней вырисовываются, однако, очертанія нѣкоторыхъ несомнѣнныхъ истинъ, могущихъ имѣть весьма важное значеніе.

Нѣтъ ни малѣйшаго основанія противопоставлять науки о духѣ—естествознанію съ точки зрѣнія *конечнаго идеала*, къ которому стремится всякая наука вообще, т. е. пониманія того, что происходитъ въ мірѣ. Если современное естествознаніе возвращается къ индивидуализирующему пониманію дѣйствительности⁵⁾, то это, конечно, не потому, чтобы оно видѣло *цѣль* на-

1) Эту старую точку зрѣнія защищаетъ особенно L. Boltzmann („Populäre Schriften“).

2) L'évolution de la Mécanique, 1905.

3) Philosophische Voraussetzungen der exacten Naturwissenschaften, 1907. s. 235.

4) Matière et Mémoire, p. 225.

5) Мы уже знаемъ, что этотъ принципъ не новъ: см. C. Göring, System der Philosophie, I, Leipzig 1874, s. 301.

уже въ „любовномъ изученіи судебъ индивидуальной зародышевой плазмы отъ первоначальныхъ временъ до нашихъ дней ¹⁾“, а лишь потому, что видѣть въ этомъ пониманіи *временное средство* къ достиженію все того же конечнаго исхода. Неудовлетворенная тѣми результатами, что уже добыты, наука хочетъ большаго и время отъ времени мѣняетъ свои средства, либо возвращается къ прежнимъ, но цѣль ея всегда остается одна и та же. Индивидуализирующее естествознаніе есть, такимъ образомъ, лишь *переходный этапъ* къ естествознанію генерализирующему, устанавливающему законы природы.

Конечно, упрощеній, а иногда даже извращеній дѣйствительности естествознанію не избѣжать.—Вѣдь, „какова бы ни была наша способность дѣйствовать, факты движутся скорѣе, чѣмъ мы, и мы не можемъ ихъ догнать: въ то время какъ ученый открываетъ фактъ, ихъ происходитъ миллиарды миллиардовъ въ кубическомъ миллиметрѣ его тѣла. Желаніе умѣстить всю природу въ построеніяхъ науки было бы равносильно желанію вмѣстить цѣлое въ одной его части ²⁾“.

Однако не мѣшаетъ сказать, что обычно отрицательная роль этихъ сокращеній живой дѣйствительности, этой „логической стенографіи, съ помощью которой ученые кратко записываютъ и резюмируютъ явленія ³⁾“, черезчуръ преувеличивается. Слишкомъ часто стараются подчеркнуть „неточность“ существующихъ обобщеній и законовъ природы, которые якобы имѣютъ „только приблизительный характеръ“, что „ни одна теорія не есть абсолютно точная копія дѣйствительности ⁴⁾“, и даже, что она не *объясненіе* нашего конкретнаго мі-

1) Пауль Бартъ, *op. cit.* 7.

2) Пуанкаре, *op. cit.* 8.

3) К. Pearson. *The Grammar of Science*, 2 изд. 1900 стр. VII.

4) В. Джемс. *Прагматизмъ*. Спб. 1910, стр. 40.

ра, но нѣчто совсѣмъ иное—„суррогатъ его, лекарство, путь къ спасенію“).

При всемъ ихъ скепсисѣ, современные феноменалисты не могутъ не видѣть очевиднаго. „Не претендуя объяснить дѣйствительность, скрывающуюся подъ явлениями, законы которыхъ мы группируемъ, — говоритъ Duhem,—мы чувствуемъ, что установленныя нашей теоріей группировки соотвѣтствуютъ реальнымъ средствамъ между самими вещами“). Они „чувствуютъ“ это потому, что это соотвѣтствіе было не разъ провѣрено *на опытѣ*, и потому вообще, что нѣтъ ничего легче, какъ убѣдиться *на опытѣ же* въ существованіи законовъ природы.

Въ области наукъ о духѣ мы этого не чувствуемъ, не потому, чтобы не вѣрили въ существованіе законовъ психологій и соціальной жизни, но потому, что мы ихъ *не знаемъ*. Предположить, что ихъ вовсе нѣтъ, мы не можемъ, не имѣемъ основаній. Что же остается думать? Развѣ законы это нѣчто совсѣмъ отличное отъ причинъ? Развѣ причинность — по остроумному слову Мененгауэра — эквивалъ, который можно произвольно останавливать? Что такое, въ сущности, законы, какъ не *причины будущаго*? Что такое причины, какъ не *законы прошедшаго*? Установить истинныя причины уже значитъ намѣтить законы. Почему же мы знаемъ множество причинъ, но ни одного закона?

Гейне не напрасно называлъ историка—„пророкомъ навыворотъ“, и если историкъ худо пророчествуетъ впередъ, то это только оттого, что онъ худо пророчествуетъ назадъ, потому что оба эти момента: отсутствие точно установленной причинной связи и отсутствие за-

*) Id. 20. Ср. *Риссерты*, „Границы“ 207—209 и вообще § 1 главы 3-ей: „Естественно-научное образованіе понятій и эмпирическая дѣйствительность“.

2) *La théorie physique*, p. 36.

коновъ—неразрывно связаны. Таковъ единственно возможный отвѣтъ.

Очевидно, дѣло не въ самихъ законахъ наукъ о духѣ, которые не могутъ не существовать, но въ *способахъ ихъ познанія*, т. е. не въ экзистенціальномъ, а въ гносеологическомъ моментѣ. Есть, повидимому, причины, препятствующія ихъ раскрытію.

III. Причины, препятствующія имъ быть науками.

Иногда, вопреки очевидности, полагаютъ, что одна изъ главныхъ причинъ, препятствующихъ развитію наукъ о духѣ, заключается въ невозможности примѣнить въ ихъ области экспериментальный методъ, который оказалъ столь существенную услугу наукамъ естественнымъ. Такъ, по мнѣнію нѣкоторыхъ, мы потому лишь плохо освѣдомлены въ психологическихъ явленіяхъ и законахъ, потому неудовлетворительно судимъ о причинахъ человѣческихъ поступковъ, что должны ограничиваться въ этой сферѣ однимъ лишь наблюденіемъ, да и то случайнымъ и крайне неполнымъ. По мнѣнію Сентъ-Бѣва, никто не можетъ сказать, что онъ знаетъ людей, ни даже того, что онъ знаетъ одного человѣка: пока этотъ человѣкъ живъ, не слишкомъ возможно умножить и возобновить случаи наблюденія надъ нимъ, мы находимся лишь на пути его познанія¹⁾.

Почти то же говоритъ Боборыкинъ о Бальзакѣ: трудно сказать, какъ поступилъ бы этотъ писатель въ

¹⁾ Je sais que nul n'a droit de dire: „Je connais les hommes”, ni même: „Je connais un homme”; aussi tant que cet homme est là vivant, on ne saurait trop multiplier et renouveler les occasions de l'observer, car on est seulement en voie de le connaître (Sainte-Beuve. „Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803. Nouveaux lundis, 21 juillet 1862. Bibliothèque contemporaine. Deuxième édition. Tome troisième. Paris 1870. I, 13).

томъ или другомъ случаѣ, который не имѣлъ мѣста въ его жизни, ибо для этого нужно было бы измѣнить самую жизнь его, что, къ сожалѣнію, невозможно¹⁾.

Это же распространяютъ и на явленія соціальной жизни: первая трудность, встрѣчаемая нами при попыткѣ приложить опытные методы къ дознанію законовъ соціальныхъ явленій, по мнѣнію Милля, состоитъ въ томъ, что мы не имѣемъ средствъ дѣлать искусственныя опыты²⁾.

Однако, становясь на такую точку зрѣнія, какъ будто забываютъ, что самыя точныя науки—именно тѣ, гдѣ экспериментъ совершенно отсутствуетъ: таковы науки математическія. Точно также среди естественныхъ наукъ наиболѣе точной является та, въ которой экспериментъ вовсе не можетъ быть примѣненъ, именно—астрономія, ограничивающаяся лишь простымъ наблюденіемъ.

Напротивъ, попытка ввести экспериментальный методъ въ область психологіи, этой основной науки о духѣ, до сихъ поръ не дала никакихъ существенныхъ результатовъ для психологіи въ собственномъ смыслѣ слова. Начиная съ 1860 г., когда появились „Elemente der Psychophysik“ Фехнера, экспериментальная психологія разрабатываетъ все одну и ту же область, пограничную между психологіей и фізіологіей, и здѣсь она, дѣйствительно, могла достигнуть значительныхъ успѣховъ. Но психологія, какъ таковая, отъ этого ничего рѣшительно не выигрываетъ, и по прежнему остается наукой, въ которой „совершенно противоположныя положенія представляютъ одинаковую степень вѣроятности и доказательности“³⁾.

1) „Европейскій романъ“.

2) Op. cit. II, 429.

3) G. Simmel, Ueber Sociale Differenzierung. Leipzig 1890, s. 4.

Въ самомъ дѣлѣ, единственно цѣнное завоеваніе фізіологической психологіи, которымъ она по справедливости гордится, это установленіе закона психофизическаго параллелизма, такъ называемаго закона Вебера-Фехнера. Но, какъ справедливо было замѣчено, этотъ яко бы психологическій законъ есть, въ сущности, не болѣе, какъ вспомогательная полу-фізіологическая гипотеза, лишь на половину относящаяся къ психологіи¹⁾.

Этого мало. Не говоря уже о томъ, что формула Вебера-Фехнера: ощущеніе равно логарифму раздраженія — совершенно не примѣнима даже къ нѣкоторымъ ощущеніямъ чисто физическаго свойства, какъ напр. ощущенію холода (что отмѣчаетъ, между прочимъ, Вундтъ), она становится все болѣе неудовлетворительной по мѣрѣ того, какъ отъ ощущеній послѣдняго рода мы переходимъ къ ощущеніямъ *психологическимъ* въ собственномъ смыслѣ.

Ошибочность ея сказывается прежде всего въ томъ, что она игнорируетъ различіе между волевымъ импульсомъ или реакціей на ощущеніе и ея внѣшнимъ эффектомъ, реакціей на раздраженіе, т. е. между апперцепціей и перцепціей, между *сознательными* психическими актами и *безсознательными*. Между тѣмъ выходящія за порогъ сознанія безсознательныя психическіе акты не могутъ быть наблюдаемы, а тѣмъ менѣе измѣряемы, и „рѣшеніе основныхъ психофизическихъ проблемъ выходитъ поэтому за предѣлы психо-физическихъ опытовъ и является областью умозрительно-философскихъ гипотезъ”²⁾.

¹⁾ *H. Ebbinghaus*. Ueber erklärende und beschreibende Psychologie: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane”, Bd. IX (1895—1896), s. 202.

²⁾ *Д. Мордухай-Болтовской*. Математическія и умозрительно-философскія изслѣдованія основнаго психо-физическаго закона. Варшава 1907, стр. 30.

Несостоятельность психофизического закона обнаруживается во-очію, какъ только мы пытаемся приложить его къ ощущеніямъ высшаго порядка, т. е. къ чувствамъ. Лучше сказать, она была обнаружена еще задолго до формулировки самого закона, въ XVIII вѣкѣ, математикомъ Даниэлемъ Бернулли, поставившимъ вопросъ о зависимости чувства удовольствія (неудовольствія) отъ пріобрѣтаемаго (теряемаго) имущества, или, по терминологіи теоріи вѣроятностей, *зависимости имущества нравственнаго отъ физическаго*¹⁾.

Послушаемъ изслѣдователя, излагающаго эту проблему въ связи съ критикой психофизического закона съ математической точки зрѣнія.

„Ограничиваясь для простоты случаемъ двухъ игроковъ, мы будемъ имѣть слѣдующее условіе безобидности игръ.

Если a, b —ставки игроковъ, p, q —вѣроятности ихъ выиграть партію, то должны имѣть

$$\frac{a}{b} = \frac{p}{q}$$

или

$$aq - bp = 0.$$

Называя $aq + (-b)p$, т. е. выигрышъ, умножаемый на вѣроятность выигрыша плюсъ проигрышъ съ знакомъ минусъ, умноженный на вѣроятность проигрыша, *математическимъ ожиданіемъ игрока*, можно формулировать условіе безобидности игры еще слѣдующимъ образомъ:

Математическія ожиданія игроковъ равны нулю.

Въ частномъ случаѣ, когда

¹⁾ Daniel Bernoulli. Specimen Theoriae Novae de Mensura Sortis. Commentarii Academiae Petropolitanae, Vol. V, 1730—31.

$$p = q,$$

то

$$b = a.$$

Это условіе безобидности игръ, строго не доказуемое, приводитъ въ большинствѣ случаевъ къ слѣдствіямъ вполне согласнымъ съ указаніями здраваго смысла.

Но существуютъ и такіе случаи, которые заставляютъ усумниться въ этомъ основномъ принципѣ безобидности игръ.

Это-тѣ случаи, когда возможный проигрышъ одного игрока ничтоженъ въ сравненіи съ его состояніемъ, между тѣмъ тотъ же проигрышъ приводитъ его противника къ разоренію.

Возьмемъ богача съ состояніемъ въ 1000000 руб. и бѣдняка съ состояніемъ въ 10 руб. Если мы заставимъ ихъ играть въ орлянку со ставкой 10 руб. для каждаго, то при равной вѣроятности для обонхъ условіе безобидности игры будетъ соблюдено, но врядъ ли здравый смыслъ сочтетъ такую игру безобидной. По мнѣнію *Даніэля Бернулли* и другихъ, подобная несообразность происходитъ отъ того, что выигрышъ и проигрышъ игроковъ a , b неправильно измѣрены, что выигрышъ и проигрышъ оцѣниваются не числомъ выигранныхъ или проигранныхъ рублей, а тѣмъ нравственнымъ удовлетвореніемъ α или неудовлетвореніемъ β , которое мы получаемъ отъ выигрыша или проигрыша. Такимъ образомъ предложено было ввести въ теорію вѣроятностей нѣкоторый *нелинейный элементъ*, чувство удовольствія или неудовольствія отъ приобретаемаго или теряемаго *физическаго имущества*, которое было названо *нравственнымъ имуществомъ*.

Принципъ безобидности игръ при этомъ получаетъ слѣдующую поправку: a , b слѣдуетъ замѣнить α , β , а q —

Ър слѣдуетъ замѣнить $2q - \beta p$, такъ называемымъ *нравственнымъ ожиданіемъ*¹⁾.

Въ чемъ же будетъ заключаться основная ошибка психофизическаго закона Вебера-Фехнера въ примѣненіи къ этому случаю? — Въ томъ, что законъ этотъ предусматриваетъ лишь ощущенія *средней* интенсивности, игнорируя одинаково какъ *нижій порогъ положительнаго* ощущенія, такъ и *нижій порогъ отрицательнаго* ощущенія. „Въ самомъ дѣлѣ, съ одной стороны существуютъ такія физическія имущества, которыя по своей малости не доставляютъ никакого нравственнаго удовлетворенія, т. е. можно сказать, что чувство, ими возбуждаемое, находится ниже порога сознанія, но съ другой стороны чувство удовольствія не можетъ безконечно возрастать, и богачъ, увеличивая безпредѣльно свое богатство, съ каждой новой тысячею или милліономъ приближается къ предѣльному счастью,—десять милліоновъ, прибавленныя къ уже имѣющимся десяти милліонамъ доставляютъ милліонеру ничтожное удовольствіе въ сравненіи съ тѣмъ, которое получаетъ бѣднякъ прибавляя новый рубль къ уже имѣющемуся рублю”²⁾.

Ясно, слѣдовательно, что законъ, которымъ думали открыть новую эру въ психологической наукѣ, какъ разъ въ примѣненіи къ *психологическимъ* явленіямъ обнаруживаетъ полную свою безпомощность и бесполезность. Для *психологій* онъ не нуженъ, ей съ нимъ дѣлать нечего.

Строго говоря, такой плачевный результатъ попытки экспериментировать въ области психологій не долженъ казаться неожиданнымъ, и только непонятнымъ ослабленіемъ можно развѣ объяснить себѣ тотъ фактъ, что, по убѣжденію нѣкоторыхъ, примѣненіе методовъ,

¹⁾ *Мордухай-Вольфовской*. Op. cit. 1—2.

²⁾ Id. 44—45.

заимствованныхъ изъ физиологій, знаменуетъ собою очень важный шагъ въ развитіи психологій ¹⁾.

Безпощадный приговоръ этому „важному шагу“ произноситъ Вундтъ своей прекрасной оцѣнкой психофизическаго параллелизма. „Съ эмпирической точки зрѣнія, говоритъ онъ, разница между физическими и психическими явленіями заключается въ томъ, что масштабъ *цѣнности*, который служитъ опредѣляющимъ не только для проявленій нашего сознанія во внѣшнемъ мірѣ, но и еще болѣе для внутренняго воспріятія этихъ явленій сознанія, совершенно непримѣнимъ къ тѣлеснымъ процессамъ, или во всякомъ случаѣ имѣетъ значеніе лишь тогда, когда мы относимъ эти процессы къ духовнымъ цѣлямъ, т. е. подчиняемъ ихъ психологической точкѣ зрѣнія. Сами же по себѣ и рассматриваемые съ точки зрѣнія чистаго наблюденія природы, всѣ физическіе процессы представляютъ собою совершенно равноцѣнные звенья одной непрерывной цѣпи процессовъ движенія. Какое-нибудь воспоминаніе можетъ промелькнуть въ нашемъ сознаніи, какъ бѣглое воспроизведеніе прошедшаго безразличнаго переживанія, или же оно можетъ составить представленіе, служащее основой понятія, въ которомъ заключается важный результатъ логическаго размысленія, — въ области физическихъ жизненныхъ процессовъ обоимъ этимъ случаямъ будетъ соответствовать одинаковое слабое возбужденіе чувственныхъ органовъ, связанное съ различными предшествующими и послѣдующими движеніями, при чемъ однако въ этихъ послѣднихъ нельзя будетъ открыть и слѣда той разницы въ психической цѣнности, которая связана съ каждымъ изъ этихъ физическихъ процессовъ. Если бы мы были въ состояніи прослѣдить весь тотъ физическій механизмъ, который сопровожда-

¹⁾ *Guido Villa. Op. cit. 102.*

еть душевные процессы, то мы всегда находили бы въ немъ лишь цѣль движеній, въ которыхъ нельзя было бы открыть и слѣда того, что они даютъ въ психическомъ смыслѣ. Такимъ образомъ, несмотря на всеобъемлющее значеніе психофизическаго параллелизма, *все, что составляетъ цѣнность нашей психической жизни, лежитъ на психической сторонѣ*, и эта цѣнность такъ же мало тернитъ ущербъ отъ существованія параллелизма, какъ цѣнность идеи отъ того, что для ея запечатлѣнія и даже для ея мышленія необходимо слово или другой чувственный знакъ" ¹⁾).

Къ этому можно бы сдѣлать лишь одну поправку: мало того, что цѣнность нашей психической жизни не тернитъ ущербъ отъ существованія параллелизма,—самое существованіе параллелизма ничего рѣшительно не даетъ для пониманія этой цѣнности, какъ основной сущности психологическихъ переживаній. И какія бы формулы ни были еще придуманы для опредѣленія соотношеній между психическимъ міромъ человѣка и дѣйствующими на него извнѣ раздраженіями, самой *психологіи* отъ этого не будетъ, что называется, ни холодно, ни тепло. Что новаго *для себя* можетъ она узнать *изъ этого источника?*

И не поучительное ли зрѣлище представляетъ собою тотъ фактъ, что въ то самое время, какъ *психологи* нашего времени усердно хлопочуть около психофизической проблемы и физиологической психологіи вообще и, превратившись въ подѣнщиковъ физиологій, ждуть, видно, того дня, когда ихъ роль кончится и имъ дадутъ расчетъ за работу на пользу этой науки (а этотъ день придетъ!),—одинъ изъ видныхъ *физиологовъ* даетъ имъ урокъ правильнаго пониманія сущности того, что составляетъ предметъ психологіи? Я говорю о Дюбуа-

¹⁾ Op. cit. 509.

Реймондъ и его знаменитой рѣчи „о границахъ познанія природы“ (Ueber die Grenzen des Naturerkennens) на Лейпцигскомъ съѣздѣ естествоиспытателей (sic!).

Мнѣніе, что не должно терять надежды понять когда-нибудь сознание ¹⁾ изъ его матеріальныхъ условій и что съ теченіемъ вѣковъ или тысячелѣтій человѣческой, умъ, проникавъ далеко впередъ, этого достигнетъ, Дюбуа-Реймондъ считаетъ чистѣйшимъ заблужденіемъ. Напротивъ, говоритъ онъ, сознание не только необъяснимо изъ своихъ матеріальныхъ условій при современномъ состояніи нашихъ знаній, съ тѣмъ, конечно, каждый согласится, но и никогда не будетъ объяснимо изъ этихъ условій, по самой природѣ вещей. „Примѣрами духовныхъ процессовъ, необъяснимыхъ изъ матеріальныхъ условій, нѣтъ никакой подобности брать изобрѣтеніе Ньютономъ или Лейбнидемъ дифференціального исчисления, мышленіе Джемса Уатта, когда онъ обдумывалъ свою паровую машину; дивное творчество Шекспира, Рафаэля или Моцарта. По существу дѣла, самая возвышенная духовная дѣятельность столь же мало объяснима изъ своихъ матеріальныхъ условій, какъ и сознание на его первой ступени, въ формѣ ощущенія органовъ чувствъ. Съ первымъ возбужденіемъ удовольствія или страданія, которое ощутило простѣйшее существо въ началѣ животной жизни на землѣ, съ первымъ воспріятіемъ имъ какого-нибудь качества разверзлась эта непроходимая пропасть, которая сдѣлала міръ вдвойнѣ непонятнымъ...“

Представимъ себѣ, что мы достигли бы астрономическаго познанія ²⁾ какой-нибудь мышцы, железы, элек-

¹⁾ Подъ „сознаніемъ“ онъ разумѣетъ всякое явленіе духовнаго порядка, хотя бы и самаго элементарнаго типа.

²⁾ Астрономическимъ познаніемъ какой-нибудь матеріальной системы онъ называетъ такое познаніе всѣхъ ея частей, ихъ взаимнаго расположенія и движеній, что ихъ расположеніе и движенія въ любой

трическаго или свѣтового органа въ ихъ связи съ соотвѣтственными первами, мерцательной клѣтки, растенія, яйца, соприкасающагося съ сѣменемъ, или въ какой-нибудь другой моментъ его развитія. Мы обладали бы тогда знаніемъ этихъ матеріальныхъ системъ, наиболѣе совершеннымъ, какое только возможно для насъ; наша потребность въ установленіи причинности была бы настолько удовлетворена, что намъ оставалось бы еще понять лишь сущность матеріи и силы. Сокращеніе мышцы, выдѣленіе железы, разрядъ электрическаго органа, свѣченіе свѣтового органа, движеніе рѣсничекъ, ростъ и хилизмъ клѣтокъ въ растеніи, оплодотвореніе и развитіе яйца,—всѣ эти въ настоящее время почти еще безнадежно темные процессы были бы для насъ такъ же ясны, какъ движенія планетъ.

Допустимъ такое же астрономическое познаніе и въ отношеніи человѣческаго мозга или хотя бы въ отношеніи психическаго органа самаго низшаго животнаго, духовная дѣятельность котораго ограничивается ощущеніемъ удовольствія и страданія или воспріятіемъ качествъ. Въ такомъ случаѣ, конечно, наше знаніе всѣхъ происходящихъ при этомъ матеріальныхъ процессовъ будетъ совершеннымъ, и наша потребность въ установленіи причинности будетъ такъ же удовлетворена, какъ и при астрономическомъ знаніи мышцы или железы.

Непроизвольныя и не связанныя необходимо съ ощущеніемъ дѣятельности этихъ центральныхъ частей, рефлексы, сопряженныя движенія, дыхательныя движенія, тонусъ, обмѣнъ веществъ въ головномъ и спинномъ мозгу и т. п. были бы въ полной мѣрѣ познаны. И тѣ матеріальные процессы мозга, которые по времени и, слѣдовательно, необходимо связаны съ психическими

моментъ прошлаго и будущаго времени могутъ быть вычислены съ такою же достовѣрностью, какъ положеніе и движенія небесныхъ тѣлъ, предполагаемъ, конечно, точность наблюденія и совершенство теоріи.

процессамъ, также были бы вполне ясны для насъ. Было бы, разумѣется, величайшимъ торжествомъ науки, если бы мы могли сказать, что при опредѣленномъ психическомъ процессѣ въ опредѣленныхъ гангліевыхъ клѣткахъ и нервныхъ волокнахъ совершается опредѣленное движеніе опредѣленныхъ атомовъ. Было бы безконечно интересно, если бы мы могли своимъ умственнымъ окомъ проникнуть въ мозговую механику мозга, производящаго вычисленіе, подобно тому какъ мы можемъ прослѣдить механику счетной машины; или если бы мы знали, какой танецъ углеродныхъ, водородныхъ, азотныхъ, кислородныхъ, фосфорныхъ и другихъ атомовъ отвѣчаетъ удовольствію музыкальнаго ощущенія, какой вихрь этихъ атомовъ происходитъ на вершинѣ чувственнаго наслажденія, какой ураганъ молекулъ сопутствуетъ ужасной боли при пораженіи тройничнаго нерва. То духовное удовольствіе, которое намъ доставляютъ созданныя *Фемеролъ* начала психофизики или придуманныя *Дондерсомъ* измѣренія продолжительности простѣйшихъ психическихъ актовъ, показываетъ, какъ назидательно было бы такое проникновеніе въ матеріальныя условія духовныхъ процессовъ. Пока же мы еще даже не знаемъ, какое вещество мозга является средоточіемъ мысли: сѣрое или бѣлое, и соответствуетъ ли опредѣленному душевному состоянію опредѣленное расположеніе или движеніе мозговыхъ атомовъ и молекулъ.

Но что касается самихъ душевныхъ процессовъ, то и при астрономическомъ познаніи мозга они будутъ для насъ столь же не понятны, какъ и въ настоящее время. Во вооруженіи этого знанія, мы попрежнему будемъ стоять передъ ними, какъ передъ чѣмъ то непостижимымъ. Астрономическое знаніе—та вершина науки, какой только мы можемъ достигнуть,—не откроетъ намъ въ мозгу ничего, кромѣ движущейся матеріи. Но нельзя придумать никакого расположенія или движенія матеріальныхъ частицъ,

которые бы могло перебросить мостъ въ царство сознанія”.

Если теперь наше полнѣйшее незнаніе о способѣ происхожденія даже элементарнѣйшихъ психическихъ процессовъ при астрономическомъ знаніи мозга противопоставить полному разрѣшенію высшихъ проблемъ физическаго міра, доставляемому намъ такимъ астрономическимъ знаніемъ ¹⁾, — можно ли удивляться тому, что въ наши дни раздался лозунгъ борьбы противъ „физиологической психологіи”, этого воплощеннаго *contradictio in adiecto*: *психологія должна быть психологической?!..*

„Разрывая съ философіей, ни одна наука не можетъ такъ скоро дѣлаться плоской, какъ психологія. Дѣйствительная причина упадка психологіи кроется именно въ ея эмансипаціи отъ философій. Психологія должна оставаться наукой философской, конечно, не въ своихъ гипотезахъ, но только въ ея конечныхъ цѣляхъ. Тогда она поняла бы, что ученіе о чувственныхъ воспріятіяхъ не имѣетъ никакого прямого отношенія къ психологіи. Современные психологи — эмпирики для того, чтобы покончить съ „развитіемъ нравственнаго характера”, исходятъ изъ общихъ воспріятій. Анализъ ощущеній принадлежитъ къ психологіи чувствъ и всякая попытка привести эту спеціальную проблему въ болѣе тѣсную связь съ остальнымъ содержаніемъ психологіи должна кончиться неудачей.

Несчастьемъ для научной психологіи было то, что она подверглась сильнѣйшему вліянію двухъ физиковъ Фехнера и Гельмгольца и вслѣдствіе этого допустила ошибочное убѣжденіе, что *не только внѣшній, но и внутренний міръ складается изъ однихъ ощущеній*. Два на-

¹⁾ E. Dubois — Reymond. Ueber die Grenzen des Naturerkenntens. Leipzig, 1903. s. 33 ff.

болѣе тонкихъ изъ современныхъ психологовъ—эмпириковъ—Вильямъ Джемсъ и Рихардъ Авенариусъ—были единственными, которые почувствовали, что психологию слѣдуетъ начинать съ чувства кожи или мускульнаго чувства, тогда какъ для всѣхъ другихъ психологій все еще остается болѣе или менѣе смѣсью ощущений. Въ этомъ кроется не вполне ясно раскрытая Дильтеемъ причина того, что современной психологій совершенно недоступны самыя, казалось бы, для нея важныя и значительныя проблемы, въ родѣ, напр., анализа убійства, дружбы, одиночества. Она не можетъ дойти до этихъ проблемъ, ибо она движется совершенно не въ томъ направленіи, которое привело бы ее къ этимъ задачамъ. Поэтому для насъ лозунгомъ борьбы за *психологическую психологию* должно быть: *ученіе объ ощущеніяхъ нужно совсѣмъ исключить изъ психологій*"¹⁾.

Не знаменательно ли, въ самомъ дѣлѣ, что одинъ изъ видныхъ современныхъ намъ психологовъ эмпирической школы, Джемсъ, начавшій съ заявленія, что „психологию должно излагать, какъ естественную науку”²⁾, что исходной точкой ея онъ беретъ матеріалистическую гипотезу физиологической психологій³⁾ и что психологій, какъ наукѣ, „въ интересахъ ея конечныхъ успѣховъ, должна быть предоставлена полная свобода двигаться въ этомъ направленіи даже тѣми, которые увѣрены, что она никогда не достигнетъ конечной цѣли, не возвратившись вспять”⁴⁾,—не знаменательно ли, что на нашихъ глазахъ этотъ бывший убѣжденный эмпиристъ едва ли не первый, дѣйствительно, „возвращается вспять”—къ проблемамъ „религіознаго опыта”. Кончая полной резигнаціей и—кто бы могъ подумать!—пропо-

1) *Отто Вейлингъ*. Поль и характеръ. Москва 1909, стр. 103—104.

2) Психологія. Изд. 2. Спб. 1898, стр. 1.

3) *Id.* 5—6.

4) *Id.* 6.

вѣдью „прагматизма“, этой своеобразной формы научнаго ингилизма нашего времени?!

И не есть ли это лишь одинъ изъ симптомовъ того остраго разочарованія, которое должно было неизбежно овладѣть наиболѣ чуткими умами, послѣ того, какъ экспериментальная психологія не оправдала возлагавшихся на нее самыхъ радужныхъ ожиданій?

Итакъ, суть дѣла совсѣмъ не въ экспериментѣ, а въ чемъ-то иномъ.

Главная причина, препятствующая наукамъ о духѣ, въ томъ числѣ особенно психологіи, подняться на высоту наукъ въ собственномъ смыслѣ этого слова, заключается въ *необходимости интроспекціи, самонаблюденія*, ибо, въ сущности, всѣ науки о духѣ имѣютъ въ основаніи психологію. А эта необходимость приводитъ къ очень характернымъ послѣдствіямъ.

Въ области математическихъ и естественныхъ наукъ человѣкъ является лишь *субъектомъ наблюденія*, т. е. только *наблюдающимъ*. Объектъ наблюденія—чисто *внѣшній*, нѣчто такое, что отдѣлено отъ человѣка, находится *внѣ* его. Ясно, что отъ этого самое наблюденіе можетъ только выигрывать, никакихъ особенныхъ помѣхъ оно не встрѣчаетъ.

Напротивъ, въ области наукъ о духѣ человѣкъ является въ одно и то же время и *субъектомъ и объектомъ наблюденія, наблюдающимъ и наблюдаемымъ, самонаблюдающимъ*. Но, спрашивается, какимъ образомъ я, субъектъ, могу наблюдать *свою душу, себя самого*? Какъ могу я стать объектомъ своего собственнаго наблюденія? Такое самораздвоеніе, если не совершенно невозможно, то, во всякомъ случаѣ, чрезвычайно затруднительно и служитъ сильнѣйшей помѣхой къ развитію наукъ о духѣ.

Ясно, такимъ образомъ, что самый характеръ послѣднихъ обуславливаетъ отсутствіе въ нихъ точности и призванъ служить намъ печальной гарантіей того, что

онѣ никогда не сдѣлаются науками въ полномъ смыслѣ этого слова.

Могутъ замѣтить, что утѣшительнымъ доказательствомъ противнаго является языкознание, въ области котораго именно въ послѣднее время были достигнуты поразительные результаты, почти поднявшіе его на степень науки. Несомнѣнно, языкознание—едва ли не единственная наука о духѣ, могущая претендовать на это имя. Все же, однако, и она—лишь претендентка на это званіе, кандидатка въ науки, но не наука. Не слѣдуетъ забывать, что тѣ законы, которые, неоспоримо, открыты языкознаніемъ, касаются почти исключительно *внѣшней* стороны языка, его звуковъ: это—законы *фонетическіе*. Тамъ же, гдѣ, какъ въ области морфологіи, необходимо дать *психологическое* объясненіе, и языкознание ничего, кромѣ смутныхъ, мало обоснованныхъ догадокъ, предложить не можетъ. Да и сами фонетическіе законы—чѣмъ они собственно обуславливаются, каковы ихъ психологическіе или даже фізіологическіе факторы? Почему у одного народа они одни, у другого—другіе?—На эти вопросы языкознание также не можетъ дать отвѣта.

Такимъ образомъ, и языкознание, строго говоря, не представляетъ, въ сущности, никакого, исключенія въ области наукъ о духѣ: общихъ законовъ оно не даетъ, а тѣ частные законы, т. е. касающіеся отдѣльныхъ языковъ, которые имъ открыты,—суть законы внѣшніе, т. е. не характерные для наукъ о духѣ и при томъ такіе, открытіе которыхъ не обусловлено необходимостью интроспекціи.

Вторая причина интересующаго насъ явленія неразрывно связана съ первой и даже находится отъ нея въ зависимости. Необходимость самонаблюденія неизбежно приводитъ къ *субъективизму*, каковымъ, дѣйствительно, и отличаются всѣ науки о духѣ. А при субъективизмѣ, естественно, не можетъ быть никакой точности и, слѣдовательно, никакой „истинной универсальности”—никакой

науки ¹⁾. „Эстетическія, этическія и интеллектуальныя понятія, говоритъ Вундтъ, произошли изъ чувства: они образовались тогда, когда мышленіе овладѣло чувствами и вывело на свѣтъ сознанія содержащееся въ нихъ инстинктивное познаніе. Но и на этой ступени научный анализъ чувствъ не можетъ имѣть той вѣрности и точности, какой бы мы желали, потому что и здѣсь процессъ, вырабатывающій чувство, принадлежитъ совершенно къ области безсознательной души. Поэтому понятія, изслѣдованіемъ которыхъ занимаются эстетика, этика и даже философія ²⁾, не имѣютъ ничего твердаго и безспорнаго. Науки эти могутъ только все болѣе и болѣе приближаться къ полному опредѣленію своихъ понятій, но окончательно достигнуть этой цѣли имъ нечего и думать. Такимъ образомъ, граница, положенная всякому научному изслѣдованію, въ сущности, основана на неясности чувства” ³⁾.

Отсутствіе въ области наукъ о духѣ какихъ-либо точныхъ, общеобязательныхъ законовъ еще болѣе увеличиваетъ и безъ того присущій имъ субъективизмъ, которымъ обуславливается. Всякій привыкъ смотрѣть на математику и естествознаніе, какъ на науки болѣе или менѣе точныя и, во всякомъ случаѣ, совершенно объективныя. И не напрасно: какіе личные вкусы и взгляды могутъ проявиться въ аналитической геометріи или дифференціальномъ исчисленіи, въ химіи или ботаникѣ, астрономіи или механикѣ? ⁴⁾. А если бы и мо-

¹⁾ *Comte*. Op. cit. VI, 591—592.

²⁾ „Не въ обширномъ смыслѣ слова, гдѣ философія обнимаетъ и эстетику и этику, какъ части, но въ тѣсномъ смыслѣ, какъ наука о познаніи (*Erkenntnislehre*)”.

³⁾ *Вундтъ*. Душа человѣка и животныхъ. Спб. 1866. II, 59.

⁴⁾ Любопытно отмѣтить, что наименѣе точны въ физикѣ результаты фотомеріи, т. е. именно тамъ, гдѣ возможенъ „субъективный” элементъ.

гли, то что пользы проявлять ихъ? Личнымъ вкусамъ и взглядамъ все равно никто не повѣритъ, на поступки людей они не окажутъ никакого вліянія, а законы въ большинствѣ случаевъ такъ точны и опредѣленны, что ихъ по своему не передѣлаешь, и не заставишь не подтверждаться на дѣлѣ.

Вотъ почему, если вычислено время затменія солнца въ опредѣленный мѣсяцъ, день и часъ, то мы ни на минуту не сомнѣваемся въ томъ, что будетъ именно такъ, какъ предсказано, и именно въ это время, въ этотъ мѣсяцъ, день и часъ ждемъ обѣщаннаго затменія. Кто сомнѣвался въ появленіи кометы Галли, согласно указаніямъ астрономовъ?—Всеобщая увѣренность въ неизбѣжности этого факта была столь велика, что заранѣе создались цѣлыя легенды—о возможности отравленія цианистымъ кали и проч., т. е. о томъ, чего наука въ ея лучшихъ представителяхъ даже не обѣщала. Но законы астрономіи столь точны, и убѣдиться въ этомъ люди имѣли уже столько случаевъ, что, еслибы завтра нѣсколько астрономовъ, сговорившись, ради шутки предсказали намъ о близкомъ столкновеніи земли не то что съ хвостомъ кометы Галли, а съ самимъ солнцемъ,—мы, вѣроятно, и этому бы повѣрили, а всѣ искренно вѣрующіе, надо полагать, поспѣшили бы причаститься св. Тайнъ, какъ сдѣлалъ бы это и всякій вѣрующій больнои, приговоренный медиками къ смерти, не смотря на все свое упованіе на милость Божию.

Таковы, *въ дѣйствительности*, фактическіе, видимые и осязаемые, результаты точности законовъ и объективности математическихъ и естественныхъ наукъ. Что значатъ передъ ними всѣ философскія разсужденія объ апріорности и условности математическихъ аксіомъ, о томъ, что „солнце и планеты, безъ глаза, который ихъ видитъ, и безъ ума, который ихъ познаетъ, можно

только назвать словами" ¹⁾, и что даже весь міръ есть не болѣе, какъ „мое представленіе" ²⁾ и „моя воля" ³⁾?! Какую жалкую роль играютъ всё эти умствованія объ отсутствіи „вѣрнаго критерія между сномъ и дѣйствительностью, между воображаемыми и реальными объектами" ⁴⁾. Когда такіе аргументы выдвигаются противъ положительной, тоѣпой науки, они, поистинѣ, производятъ впечатлѣніе моськи, лающей на слона. Слыша этотъ безсильный лай, наука можетъ лишь снисходительно улыбаться, ибо когда хоть разъ онъ нарушилъ исполненіе хотя бы одного изъ ея законовъ или подорвалъ въ нихъ вѣру?!...

Какъ понять, въ самомъ дѣлѣ, всё эти праздные разговоры о томъ, будто тѣло объективно не существуетъ, а есть лишь субъективный образъ, который создается нашимъ интеллектомъ вслѣдствіе нѣкоторыхъ раздраженій, и будто, во всякомъ случаѣ, мы не имѣемъ основанія утверждать, что во внѣшнемъ мірѣ, внѣ нашего представленія, существуетъ нѣчто, сходное съ нашимъ представленіемъ о тѣлѣ, ибо протяженность, непроницаемость, движеніе суть настолько же, какъ запахи, вкусы, цвѣта и звуки, лишь символы трансцендентной дѣйствительности ⁵⁾?

Или—будто единственно достижимая цѣль всякой науки — это субъективное убѣжденіе, а не объективная увѣренность, и будто „поэтому—то (?) научное произведеніе ничего не можетъ сказать дуракамъ, безумнымъ или людямъ, недостаточно (sic!) подготовленнымъ" ⁶⁾; что, такъ какъ никогда нельзя доказать что-либо другому, если тотъ этого не желаетъ, и нельзя спорить

¹⁾ Шопенгауэръ. Міръ, какъ воля и представленіе, стр. 36.

²⁾ Id. 3.

³⁾ Id. 5 и 503.

⁴⁾ Id. 21.

⁵⁾ F. Paulson. Einleitung in die Philosophie. Stuttgart 1904, s. 374.

⁶⁾ Г. Клейнхетеръ. op. cit. 52.

съ тѣмъ, кто не хочетъ ни въ чемъ соглашаться, то мы не имѣемъ права говорить объ общезначимости какого-либо знанія, такъ что для того, чтобы это знаніе стало спорнымъ, достаточно будто бы существованіе хотя бы одного *единственнаго* „сумасшедшаго“¹⁾.

Или—будто между пространствомъ геометра и пространствомъ чувственнаго міра *постоянно* имѣется разница, такъ что, напр., точный прямой уголъ есть лишь идеальная конструкція, продуктъ нашего воображенія²⁾, и всѣ эти переписки Джона Стюарта Милля объ отсутствіи границы точности, которую пытались (?) провести между науками³⁾, о томъ, что самый терминъ „точная наука“ есть будто не болѣе, какъ орудіе заблужденія (?), заставляющее вѣрить, что знаніе, приобретаемое научными методами, даетъ возможность дойти до абсолютно-вѣрныхъ законовъ, и что, какъ только та или другая наука или ея отдѣлъ приняли математическій образъ, такъ сообщаемое ими знаніе получило достовѣрный характеръ,—между тѣмъ какъ на дѣлѣ законы Кеплера не вѣрны и недоказаны, и планеты движутся не по эллипсамъ, всѣ инструменты, которыми мы производимъ измѣренія, невѣрны, отвѣсъ, вслѣдствіе притяженія горъ и другихъ неровностей земли, никогда не даетъ абсолютно-вертикальную линію и т. д.; что, поэтому, въ научномъ методѣ самое вѣрное то, что мы можемъ ожидать только приблизительнаго совпаденія⁴⁾; что, слѣдовательно, человекъ никогда не можетъ сказать, что нѣчто необходимо *должно* наступить, не можетъ ничего

¹⁾ Id. 104—105. И это одновременно съ утвержденіемъ (152), что „математическія понятія и представленія пользуются въ одинаковой мѣрѣ признаніемъ всѣхъ нормальныхъ людей“!

²⁾ Id. 122.

³⁾ Id. 156.

⁴⁾ *Джевонсъ*. „Основы науки“. Трактатъ о логикѣ и научномъ методѣ. (Jevons, The principles of science), Спб. 1881, стр. 428.

Ис. Ив. Ягодинскій. Генетическій методъ въ логикѣ. Казань 1909, стр. 320—321.

предписывать природѣ, что́ было бы возможнымъ, если бы онъ обладалъ даромъ пророчества въ строгомъ значеніи этого слова ¹⁾, и что даже мыслимъ міръ, въ которомъ вообще невозможна была бы наука, ибо, если въ дѣйствительности дѣло обстоитъ иначе и наши выводы о протеканіи явленій въ будущемъ имѣютъ *практически* неограниченное значеніе, то это объясняется не болѣе, какъ счастливымъ совпаденіемъ двухъ *случайностей*: закономерностью въ природѣ и сходствомъ между людьми въ отношеніи ихъ познавательныхъ функций ²⁾?

Какъ понять, спрашиваю я, всё эти слишкомъ часто, кстати и не кстати, повторяемые софизмы или просто хитросплетенія человѣческаго „блудомыслія“, пока существуетъ хотя бы одинъ *единственный* человѣкъ, еще не настолько сумасшедшій, чтобы уразумѣть, какъ точно измѣряются разстоянія съ помощью триангуляціи, т. е. съ помощью опредѣленія „неточныхъ“ угловъ, этихъ „идеальныхъ конструкций“; какъ этими „продуктами нашего воображенія“ пользуется современное артиллерійское искусство для дѣль — увы! — отнюдь не „идеальнаго“ и не „воображаемаго“ свойства; какъ при помощи „невѣрныхъ“ и „недоказанныхъ“ законовъ астрономіи за сотни лѣтъ предсказываются затменія планетъ, появленія кометъ и т. д.; какъ при помощи однихъ лишь „неточныхъ“ математическихъ вычисленій Леверрье указалъ мѣстонахожденіе планеты Нептунъ, которая по наведеніи телескопа оказалась какъ разъ въ отведенномъ ей астрономомъ пунктѣ небеснаго пространства?!

Можно, право, подумать, что людьми нашего времени овладѣлъ какой-то психозъ, лишающій ихъ способности видѣть и понимать окружающее. Недовольные

¹⁾ Р. Клейнбергъ, *op. cit.* 156.

²⁾ *Id.* 174—175.

тѣмъ, что наука не можетъ намъ объяснить *всѣ*, они хотятъ доказать, что она не объясняетъ *ничего*, и послѣ великихъ завоеваній человѣческаго разума, мы возвращаемся, повидимому, снова ко временамъ софистики, которая надвигается на насъ со всѣхъ сторонъ, какъ черная туча.

Цѣной столькихъ усилій и жертвъ человечество проникло въ великія тайны мірозданія и создало науку,—и все это только для того, чтобы—страшно подумать—прийти къ теоріи „прагматизма“, этого послѣдняго слова „науки“ и моды.

Никакой объективной *истины*, обязательной для всѣхъ, не существуетъ¹⁾, есть лишь субъективная, равнообязательная, т. е. ни для кого не обязательная *истины* во множественномъ числѣ²⁾. Всѣ конкурирующія точки зрѣнія означаютъ практически одну и ту-же вещь,—а другого значенія, кромѣ практическаго, для насъ не существуетъ³⁾. Истину, которой мы живемъ сегодня, завтра должны быть готовы назвать ложью. „Птолемеява система, эвклидово [пространство, аристотелева логика, схоластическая метафизика,—всѣ они были удобны въ теченіе столѣтій, но человѣческой опытъ переступилъ поставленныя ими границы, и мы въ настоящее время называемъ эти вещи лишь относительно истинными, истинными лишь въ извѣстныхъ предѣлахъ опыта. Въ „абсолютномъ“ смыслѣ слова онѣ ложны, ибо мы знаемъ, что предѣлы были случайными и что они могли быть преодолены мыслителями прощлаго, какъ они преодолены теперешними теоретиками“⁴⁾.

Истинныя идеи—это тѣ, которыя мы можемъ усвоить себѣ, подтвердить, подкрѣпить и провѣрить, какъ мож-

1) В. Джемс. Прагматизмъ, 45.

2) Id. 147.

3) Id. 35.

4) Id. 137.

ныя идеи это тѣ, съ которыми мы не можемъ этого предѣлать,—въ этомъ только и заключается практическое различіе между истинными и ложными представленіями¹⁾. „Истинное“, говоря коротко, это просто лишь удобное (*expedient*) въ образѣ нашего мышленія, подобно тому, какъ „справедливое“—это лишь удобное въ образѣ нашего поведенія²⁾. Истинно—то, что „окупается“³⁾, что полезно⁴⁾, что „инструментально“⁵⁾. *Наличность* (*the that*) дѣйствительности принадлежитъ ей; но *содержаніе* ея (*the what*) зависитъ отъ выбора (*the which*), а выборъ зависитъ отъ насъ. Какъ со стороны воспріятій, такъ и со стороны существующихъ между ними отношеній, дѣйствительность нѣма, она ничего не говоритъ о себѣ. Мы говоримъ за нее⁶⁾. „Міръ по существу своему *ὄλη* (не имѣющая еще формы матерія), онъ то, чѣмъ мы его дѣлаемъ. Безполезно было бы опредѣлять его черезъ то, чѣмъ онъ былъ первоначально, или черезъ то, что онъ такое отдѣльно отъ насъ; онъ *есть* то, что изъ него дѣлаютъ. Такимъ образомъ, міръ *пластиченъ*“⁷⁾. Поэтому всѣ наши теоріи *инструментальны*, всѣ онѣ—умственные способы *приспособленія* къ дѣйствительности, а не какія-то откровенія или логическія рѣшенія нѣкоторой божественной міровой загадки⁸⁾.

Исторія философіи есть не болѣе, какъ исторія своеобразнаго столкновенія человѣческихъ темпераментовъ. Философъ ищетъ міра, который подходилъ бы къ его темпераменту, и поэтому вѣрить въ любую картину міра, которая къ нему подходитъ. Онъ чув-

1) Id. 123.

2) Id. 136.

3) Id. 133—134.

4) Id. 125, 166.

5) Id. 41.

6) Id. 150.

7) Schiller. Personal idealism, 69.

8) Джемсъ. Op. cit. 120.

ствуетъ, что люди противоположнаго темперамента не находятся въ гармоніи съ истинной сущностью міра; въ глубинѣ души онъ считаетъ ихъ непонимающими дѣла и „не на своемъ мѣстѣ” въ вопросахъ философіи, хотя бы они и далеко превосходили его діалектической сноровкой¹⁾.

Человѣческій опытъ не есть высшая имѣющаяся на свѣтѣ форма опыта. Скорѣе мы находимся въ такомъ же положеніи къ совокупности вселенной, въ какомъ находятся наши комнатныя собачки и кошки къ совокупности человѣческой жизни. Онѣ живутъ въ нашихъ гостиныхъ и библиотечныхъ комнатахъ. Онѣ принимаютъ участіе въ сценахъ, о значеніи которыхъ онѣ не имѣютъ ни малѣйшаго понятія. Онѣ только касательныя къ кривымъ жизни, начала и концы которыхъ, формы которыхъ лежатъ совсѣмъ внѣ ихъ кругозора. Точно такъ же и мы являемся касательными къ высшимъ типамъ жизни. Но, подобно тому, какъ многіе изъ идеаловъ собакъ и кошекъ совпадаютъ съ нашими собственными идеалами—и факты повседневной жизни убѣждаютъ въ этомъ собакъ и кошекъ—такъ можемъ и мы, на основаніи фактовъ религіознаго опыта, вѣрить, что существуютъ высшія силы, занятая тѣмъ, чтобъ спасти міръ въ смыслѣ нашихъ собственныхъ идеаловъ²⁾.

Такова эта теорія „самоновѣйшаго” міропониманія, которую предлагаетъ намъ одинъ изъ современныхъ философовъ - психологовъ, Вилліамъ Джемсъ, рекомендуя ее не только какъ „извѣстную генетическую теорію истины”, но даже какъ „извѣстный методъ”³⁾. Въ прагматическомъ методѣ, говоритъ онъ, нѣтъ ничего абсолютно новаго⁴⁾, и какъ всякая новая истина все-

1) Id. 11—12.

2) Id. 183.

3) Id. 46.

4) Id. 38.

гда посредникъ, всегда миротворецъ, сочетающій старья мнѣнія съ новымъ фактомъ при минимумѣ пертурбацій и при максимумѣ непрерывности¹⁾, ибо мы охотнѣе починаемъ и кладемъ заплаты, чѣмъ приобретаемъ новое, которое только просачивается, оставляетъ пятна на старомъ запасѣ взглядовъ, въ свою очередь, однако, окрашиваясь имъ²⁾, — такъ прагматизмъ есть, собственно, „*меліористическая*“ философія³⁾, прагматическій методъ это прежде всего методъ улаживанія философскихъ споровъ и мнѣній, которые безъ него могли бы тянуться безъ конца, посредствомъ указанія на ихъ практическія слѣдствія⁴⁾. Это, если можно такъ выразиться, „*мировой посредникъ*“ науки.

Прагматизмъ представляетъ собой отлично знакомое философское направленіе (*attitude*) — именно эмпирическое направленіе⁵⁾, его тенденціи — „*анти-интеллектуалистичны*“. Но онъ дѣлаетъ всѣ наши теоріи „менѣе тугими“ (*unstiffens*), онъ придаетъ имъ гибкость и каждую усаживаетъ за работу, гармонируя въ то же время со многими старыми философскими направленіями⁶⁾. „Противъ притязаній и метода рационализма прагматизмъ всегда выступаетъ въ полномъ вооруженіи. Но онъ никогда не защищается — по крайней мѣрѣ, въ исходномъ своемъ пунктѣ — какихъ-нибудь опредѣленныхъ, спеціальныхъ теорій. Онъ не имѣетъ никакихъ догматовъ, не выставляетъ никакихъ особыхъ ученій; онъ имѣетъ только свой методъ. Какъ хорошо выразился молодой итальянскій прагматистъ Папизи, онъ расположенъ посреди нашихъ теорій, подобно корридору въ гостиницѣ. Безчисленное множество номеровъ выходитъ на этотъ корридоръ. Въ одной комнатѣ вы

1) Id. 43.

2) Id. 105.

3) Id. 184.

4) Id. 33.

5) Id. 37.

6) Id. 38.

найдете челоѡѡка, пишущаго атеистическїи трактатъ; въ ближайшей какой-нибудь другой—челоѡѡкъ молится на колѡнїяхъ о поданїи вѣры и силы; въ третьей—химикъ изслѣдуетъ свойство тѣлъ, въ четвертой—обдумывается какая-нибудь система идеалистической метафизики; въ пятой — доказывается невозможность метафизики. Но корридоръ принадлежитъ всѣмъ; всѣ должны пользоваться имъ, если желаютъ имѣть удобный путь, чтобы выходить и заходить въ свои комнаты.

Такимъ образомъ прагматическїи методъ отнюдь не означаетъ какихъ-нибудь опредѣленныхъ результатовъ,—онъ представляетъ собой только известное отношенїе къ вещамъ, известную точку зрѣнїя (*attitude of orientation*). *И именно такую точку зрѣнїя, которая побуждаетъ насъ отвращать свой взоръ отъ разныхъ принциповъ, первыхъ вещей, „категорїи“, лжнмыхъ необходимости, и заставляетъ насъ смотрѣть по направленїю къ послѣднимъ вещамъ, результатамъ, плодамъ, фактамъ¹⁾.*

Джемса не смущаетъ то, что „философамъ ультра-раціоналистическаго склада мысли“ прагматизмъ, безъ сомнѣнїя, будетъ нерѣдко казаться „какой-то пустой болтовней“, подобно тому, какъ въ глазахъ католиковъ протестантизмъ представлялся „какой-то оргїей безпорядка и безпутства“. Какъ въ протестантскихъ странахъ жизнь идетъ своимъ чередомъ и успѣшно разрѣшаетъ свои задачи, такъ точно и этотъ „философскїи протестантизмъ“, утверждаетъ онъ, не менѣе удачно справится со своими задачами²⁾.

„Справится“ ли?—Въ этомъ, конечно, весь вопросъ. Если бы эта новая теорїя представляла собой чистый, абсолютный релятивизмъ, то дѣло было бы гораздо проще. Теперь, когда со всѣхъ сторонъ выяснена сущность этого ученїя, было бы большимъ самоотверженїемъ вы-

¹⁾ Id. 38—39.

²⁾ Id. 79—80.

двигать вновь его достаточно—таки пощипанные аргументы. Хорошо сказано, что, кто доказываетъ релятивизмъ, тотъ опровергаетъ его, что релятивизмъ есть теорія, въ которую еще никто серьезно не вѣрилъ, да и не можетъ вѣрить,—простая *fable convenue* ¹⁾, и потому, чѣмъ больше доказательствъ накоплятъ релятивистъ, тѣмъ смѣшнѣе онъ становится, ибо тѣмъ болѣе онъ опровергаетъ то, что стремится доказать ²⁾. Вѣдь послѣдовательный релятивизмъ, или-что то же — скептицизмъ, есть отрицаніе обязательности логическихъ законовъ,—слѣдовательно, отрицаніе самого себя. И тутъ, по справедливому замѣчанію Буссе, обнаруживается одно изъ двухъ.

Либо онъ долженъ признать и этотъ послѣдній выводъ, какъ новое доказательство провозглашаемаго имъ ученія, и тогда ясно, что уже въ той послѣдовательности, съ которою онъ, признавая все сомнительнымъ, объявляетъ сомнительной и свою собственную точку зрѣнія, заключается признаніе авторитета мышленія, требующаго этой послѣдовательности, и слѣдовательно мнимое торжество этого ученія, которое изъ собственной недостоверности выводитъ себѣ подтвержденіе, само основывается на логическомъ выводѣ и является, въ этомъ смыслѣ, самоубійствомъ. Либо онъ долженъ отвергнуть этотъ выводъ о своемъ собственномъ уничтоженіи, какъ основанный на логическомъ законѣ противорѣчія, который для него не имѣетъ никакой силы;—но тогда не менѣе ясно, что, послѣдовательно отвергая обязательность для него закона противорѣчія, скептицизмъ лишь вновь обнаруживаетъ ту „послѣдовательность въ непослѣдовательности“, что

¹⁾ Проф. *Виндельбандъ*. Что такое философія? (О понятіи и исторіи философіи). Ор. сіт. 35—36.

²⁾ *Виндельбандъ*. Критическій или генетическій методъ? ід. 240.

и въ первомъ случаѣ, т. е. то, что и онъ необходимо подчиняется обязательнымъ условіямъ мышленія ¹⁾).

Но Джемсъ слишкомъ *практическиій* американецъ для того, чтобы пользоваться поржавѣвшимъ оружіемъ абсолютнаго скептицизма. Онъ проповѣдуетъ какой-то „релятивистическій релятивизмъ”, кладетъ заплату на Тришкиномъ кафтанѣ. Есть, повидимому, нѣчто, что и онъ считаетъ „истиной”, независимо отъ того, какъ мы это „нѣчто” понимаемъ. Когда новый опытъ ведетъ къ ретроспективнымъ сужденіямъ, выраженнымъ въ прошедшемъ времени, то мы, по его собственнымъ словамъ, должны принять, что эти сужденія *были* истинными, хотя бы ни одинъ изъ мыслителей прошлаго не зналъ истины ихъ. Его истина — это потенциальная истина, „которая должна быть установлена впоследствии, которая, можетъ быть, будетъ когда-нибудь установлена абсолютно и которая въ то же время имѣетъ обратное дѣйствіе ²⁾”. Но, какъ бы то ни было, вѣдь это все-таки истина. Выходитъ такъ, что истина то существуетъ и она—едина, но *о ней* существуетъ множество „истинъ”, которыя всѣ одинаково справедливы, т. е. одинаково ложны. Но къ чему эта игра словъ? Истина—есть истина. Какой же смыслъ—назвать истиной то, что не есть истина, только для того, чтобы потомъ доказать, что это—не истина?!.

Въ книгѣ Джемса есть одно мѣсто, которое, кажется, лучше другихъ даетъ понять его — довольно-таки туманную—мысль. Это—тамъ, гдѣ онъ выясняетъ свое пониманіе дѣйствительности. „*Дѣйствительность*” вообще это то, съ чѣмъ должны считаться истины. Она состоитъ изъ *трехъ* частей. *Первая* часть дѣйствительности — это наши *ощущенія*. *Сами они* ни истинны, ни

¹⁾ Dr. Ludwig Busse. Philosophie und Erkenntnisstheorie. Leipzig 1894, s. 7 ff.

²⁾ Op. cit. 137.

ложны; они просто *суть*. Истиннымъ или ложнымъ можетъ быть только то, что мы говоримъ о нихъ, только имена, которыя мы имъ даемъ, наши теоріи объ ихъ происхожденіи, ихъ сущности и ихъ отношеніяхъ. *Вторая* часть дѣйствительности—это *отношенія*, существующія между нашими ощущеніями или между ихъ копіями въ нашей мысли: одни изъ нихъ „измѣнчивы и случайны“, какъ, напримѣръ, отношенія мѣста и времени, другія, напротивъ, „неизмѣнны и существенны“, ибо они коренятся въ самой внутренней природѣ своихъ объектовъ. Наконецъ, *третья* часть дѣйствительности—это совокупность *прежнихъ истинъ*, съ которыми считаются новыя¹⁾.

Отсюда совершенно ясно, что, по мысли Джемса, съ одной стороны, есть нѣчто, что *существуетъ*, и съ другой стороны, то, что мы объ этомъ „нѣчто“ *думаемъ*. Это-то послѣднее мы и считаемъ будто-бы истиной, на самомъ же дѣлѣ оно есть лишь приспособленіе къ первому. Но вѣдь то, что мы думаемъ о существующемъ „нѣчто“, можетъ соответствовать дѣйствительности, а можетъ ей не соответствовать, т. е. быть истиннымъ или ложнымъ. А если такъ, значитъ, не все то, что мы думаемъ о существующемъ „нѣчто“, есть истина. Истина есть не то, что *считаютъ* таковымъ, а то, что въ дѣйствительности *таково*. Называть одно другимъ—значитъ играть словами.

На самомъ дѣлѣ Джемсъ прекрасно отличаетъ истинное отъ ложнаго. Есть, по его мнѣнію, сфера, гдѣ убѣжденія носятъ абсолютный, безусловный характеръ: это — *отношенія между чисто умственными понятіями*. „Когда они истинны, они носятъ названіе дефиницій или принциповъ. Что 1 и 1 составляютъ 2, что 2 и 1 составляютъ 3, и т. д., что бѣлое меньше отличается

¹⁾ Id. 149—150.

отъ сѣраго, чѣмъ отъ чернаго, что съ наступленіемъ причины начинается и дѣйствіе—все это или принципы или опредѣленія. Эти утвержденія примѣнимы ко всевозможнымъ „единицамъ“, „бѣлымъ“, „сѣрымъ“, „причинамъ“. Предметы здѣсь—умственные предметы. Отношенія ихъ ясны съ перваго же взгляда, и поэтому нѣтъ необходимости ни въ какой чувственной провѣркѣ. Кромѣ того о нихъ можно сказать, что истинное одинъ разъ, истинно и всегда. Истина здѣсь носитъ „вѣчный“ характеръ. Если только мы встрѣтимъ гдѣ-нибудь конкретную вещь, представляющую собой „единицу“, или „бѣлое“, или „сѣрое“, или „дѣйствіе“, то наши принципы примѣнимы къ ней на вѣки вѣчные. Это просто случай распознаванія рода и дальнѣйшаго затѣмъ примѣненія закона рода къ отдѣльному предмету. Вы увѣрены, что придете къ истинѣ, если только правильно распознаете родъ, ибо ваши умственные отношенія примѣнимы ко всемъ безъ исключенія экземплярамъ этого рода. Если же тѣмъ не менѣе вы въ какомъ-нибудь конкретномъ случаѣ не сумѣете притти къ истинѣ, вы скажете, что плохо классифицировали данные вамъ предметы.

Въ сферѣ этихъ умственныхъ отношеній функція истины опять таки та же функція вожденія. Мы связываемъ одно абстрактное понятіе съ другимъ, получая подъ конецъ грандіозныя системы логическихъ и математическихъ истинъ, соотвѣтственно которымъ классифицируются факты чувственного опыта, такъ что наши вѣчныя истины оказываются примѣнимы и къ міру дѣйствительности. Это сочетаніе теоріи фактовъ безмѣрно плодотворно. *Если мы правильно классифицировали свои объекты*, то все, что мы говоримъ въ этомъ случаѣ о нихъ, уже вѣрно помимо какой бы то ни было провѣрки. Изъ глубинъ нашего мышленія поднимается готовая идеальная форма, пригодная для всѣхъ сортовъ вещей. Мы такъ же мало можемъ не считаться

съ этими абстрактными отношеніями, какъ можемъ игнорировать факты нашего чувственнаго опыта. Они насъ связываютъ, принуждаютъ; мы вынуждены быть относительно нихъ послѣдовательными, нравятся ли намъ результаты или нѣтъ. Правила сложенія примѣнимы такъ же точно къ нашимъ долгамъ, какъ и къ нашимъ доходамъ. Сотый десятичный знакъ для π (отношенія окружности къ ея діаметру) предопредѣленъ идеальнымъ образомъ, хотя бы никто его и не вычислилъ. Если намъ нуженъ будетъ этотъ знакъ для какой-нибудь реальной окружности, онъ намъ нуженъ будетъ въ точномъ видѣ, вычисленный по обыкновеннымъ правиламъ, ибо онъ относится къ тому роду истинъ, который и дается этими правилами вычисленія”¹⁾).

Это мѣсто книги Джемса есть, можно сказать, подлинный обвинительный актъ противъ созданной имъ теоріи прагматизма. Джемсъ нашель-таки родъ истинъ, относительно которыхъ не нужно опасаться, что завтра онѣ, быть можетъ, окажутся ложью,—истинъ абсолютныхъ, безусловныхъ. Это—„отношенія между чисто умственными понятіями”, съ которыми должна вѣчно считаться наша математическая и логическая мысль. Они истинны потому, говоритъ Джемсъ, что совершенно абстрактны. Но это не совсѣмъ такъ. Пусть онѣ обязательны *для насъ*,—это еще можно понять. Но почему онѣ обязательны *для природы*? Почему наши вѣчныя истины „оказываются” примѣнимы и къ міру дѣйствительности? Очевидно, совсѣмъ не потому, что факты чувственнаго опыта классифицируются соотвѣтственно этимъ истинамъ, а какъ разъ обратно—потому, что послѣднія классифицируются соотвѣтственно первымъ.

Современные мудрецы подобны древнимъ трагикамъ. Не умѣя развязать узелъ драмы мірового Космоса, они

¹⁾ Id. 128—130.

прибѣгаютъ къ помощи „счастливаго случая“, этого новаго *deus ex machina*. Не правъ ли, поэтому, А. Шницъ, что прагматисты — похожи не столько на Лютеровъ и Кальвиновъ реформации, сколько на продавцовъ философскихъ индульгенцій, дѣлающихъ необходимой реформу въ философіи? 1).

Какъ ни запутываютъ они вопросъ, но совершенно ясно, что если въ наши дни изъ лагеря эмпиристовъ раздался вопль сомнѣнія въ возможности всякаго точнаго и общеобязательнаго знанія и оппортунистическій призывъ къ прагматизму, провозгласившему истинность всякаго мнѣнія,—то это есть не столько бунтъ противъ *науки*, этой законной владычицы міра, сколько протестъ противъ незаконной „науки“, послѣ неудачной попытки ее „легализировать“.

Въ сущности, Джемсъ совершенно правъ, поскольку его выводы относятся къ одной лишь категоріи наукъ, такъ называемымъ „наукамъ“ о духѣ. Онъ только увлекся въ противоположную крайность: съ нимъ случилось то же, что съ человѣкомъ, идеализировавшимъ свою возлюбленную, которая ему изменила, и потомъ возненавидѣвшимъ всѣхъ женщинъ на свѣтѣ, какъ коварныхъ и лживыхъ предательницъ.

Правда, нашелся такой шутникъ, какъ Тэнъ, который объявилъ, что при изученіи произведеній человѣческаго духа его методъ дѣйствуетъ совершенно такъ же, какъ ботаника, которая съ равнымъ интересомъ изучаетъ и апельсинное дерево и ель, и лавровое дерево и березу („elle (la méthode) fait comme la botanique, qui étudie avec un intérêt égal, tantôt l'oranger et tantôt le sapin, tantôt le laurier et tantôt le bouleau”), что онъ даже и есть своего рода ботаника, но только примѣненная не къ растеніямъ, а къ созданіямъ человѣка, („elle est, elle même, une sorte de botanique, appliquée, non aux plantes, mais aux oeuvres humaines”).

1) Anti-pragmatisme.

Но всё́мъ извѣстно, насколько выдержалъ свою роль этотъ тенденціозный историкъ французской революціи и насколько онъ „дѣйствительно стоялъ передъ своимъ предметомъ, какъ натуралистъ — передъ метаморфозой насѣкомаго”¹⁾. И что всего печальнѣе — кто рѣшится упрекнуть его въ томъ, что онъ не совершилъ невозможнаго?!... Это значило бы стать на его достаточно наивную точку зрѣнія, будто какую бы то ни было науку о духѣ возможно, подобно ботаникѣ или зоологіи, сдѣлать вполнѣ объективной, между тѣмъ какъ все, какъ бы парочно, способствуетъ въ этой области самому широкому проявленію субъективизма.

Ранке не даромъ говорилъ, что желалъ бы погасить свое я, чтобы видѣть вещи такими, каковы онѣ были an sich. Мы требуемъ, на примѣръ, отъ историческаго познанія, чтобы *субъективно* психологическое явленіе въ познающемъ отражало *объективно* психологическое явленіе въ исторической личности²⁾. Но возможно ли это? Мыслимо ли освободиться здѣсь отъ тѣхъ *idola specus*, о которыхъ говорилъ еще Бэконъ?

Напрасно хотятъ увѣрить насъ, что объективность исторіи, вопреки моменту цѣнности, совершенно не нарушается, ибо нужно только рѣзко отличать *практическую оцѣнку* отъ чисто *теоретическаго отношенія къ цѣнности* (*Wertbeziehung*) и тогда будто бы „всѣ сомнѣнія исчезаютъ сами собой”³⁾. Напрасно стараются набросить тѣнь на *историзмъ какъ міровоззрѣніе*, какъ яко бы одну изъ формъ релятивизма и скептицизма, которая при послѣдовательности въ мышленіи приводитъ къ полнѣйшему *нигилизму*, къ совершенной безпринципности, ибо,

¹⁾ „Происхожденіе общественнаго строя современной Франціи”. Спб. 1880. Предисловіе, стр. V—VI.

²⁾ Г. Зиммель. Проблемы философіи исторіи. (Этюды по теоріи познанія). М. 1898, стр. 63.

³⁾ Риккертъ. Философія исторіи 55.

признавая „право“ существованія за всякой исторической дѣйствительностью, историзмъ, именно потому, что онъ долженъ былъ бы тяготѣть всюду, нигдѣ собственно не можетъ тяготѣть¹⁾; и, напротивъ, стремится представить положительную или отрицательную оцѣнку (Werturteil), похвалу или порицаніе, то какъ яко бы совсѣмъ безобидное „сказуемое“, служащее лишь для установленія факта и для чисто теоретической характеристики событія, то какъ желательное отличіе исторіи отъ естественныхъ наукъ, для которыхъ пороки и добродѣтели суть такіе же продукты, какъ купоросъ и сахаръ²⁾).

Риккертъ, которому принадлежатъ эти мнѣнія, не намѣренъ касаться того, какое значеніе имѣетъ для вопроса объ „объективности“ историческихъ наукъ то обстоятельство, что исторія вообще можетъ имѣть смыслъ только для оцѣнивающихъ существъ, въ какомъ отношеніи стоитъ эта объективность къ объективности генерализирующихъ наукъ, или наукъ, формулирующихъ законы, которымъ не нужно признавать никакой другой цѣнности, кромѣ цѣнности самой генерализирующей науки³⁾. И совсѣмъ напрасно: „при послѣдовательности въ мышленіи“, онъ могъ бы прійти къ очень любопытнымъ выводамъ!...

Риль справедливо замѣчаетъ, что требованіе, чтобы историкъ не оцѣнивалъ своихъ объектовъ, но лишь относилъ ихъ къ цѣностямъ, *психологически* невыполнимо. А Виндельбандъ довольно опредѣленно намекаетъ, къ чему это ведетъ во *всякомъ* историческомъ изслѣдованіи. „Кто въ какомъ-либо смыслѣ говоритъ объ историческомъ совершенствованіи, тотъ долженъ предпологать какой-либо идеалъ—для политической исторіи политической, для культурной исторіи—культурный идеалъ;

¹⁾ Id. 123.

²⁾ Id. 61—63.

³⁾ Id. 64.

иначе оцѣнка прогресса лишена смысла. Обыкновенно, однако, масштабъ этотъ не высказывается ясно въ исторической оцѣнкѣ, а молчаливо предполагается и принимается, какъ нѣчто самоочевидное. Отсюда можно было бы сдѣлать не мало выводовъ о понятіи исторической „объективности” ¹⁾.

И еще опредѣленнѣе онъ указываетъ на это въ другомъ мѣстѣ, раздѣляя всѣ предложенія, въ которыхъ мы выражаемъ наши взгляды, на два рѣзко раздѣляющихся класса: *сужденія* и *оцѣнки*. „Есть коренная разница между двумя предложеніями: „эта вещь — бѣла” и „эта вещь — хороша”, хотя грамматическая форма обоихъ предложеній совершенно одинакова. Въ обоихъ случаяхъ, съ точки зрѣнія грамматической формы, подлежащему приписывается извѣстное сказуемое; но въ одномъ случаѣ—какъ предикатъ сужденія—это сказуемое есть готовое данное, заимствованное изъ содержанія объекта представленія; во второмъ случаѣ—какъ предикатъ оцѣнки—оно есть отношеніе, указывающее на цѣлеполагающее сознаніе. Въ сужденіи всегда высказывается, что извѣстное представленіе (субъектъ сужденія) мыслится въ нѣкоторомъ отношеніи—различномъ, смотря по формѣ сужденія—къ извѣстному другому представленію (предикату сужденія). Въ оцѣнкѣ наоборотъ, къ предмету, предполагаемому уже вполне представленнымъ, т. е. познаннымъ (къ субъекту оцѣнки), присоединяется предикатъ оцѣнки, которымъ нисколько не расширяется познаніе соответствующаго предмета, а лишь выражается чувство одобренія или неодобренія, съ которымъ оцѣнивающее сознаніе относится къ объекту представленія. Всѣ предикаты сужденія суть поэтому положительныя представленія, относимыя къ представляемому міру въ качествѣ

¹⁾ Критическій или генетическій методъ? Ср. сѣ. 243—244 прил.

родовыхъ понятій, свойствъ, дѣятельностей, состояній, отношеній и т. д. Вещь есть тѣло, она велика, тверда, сладка, она движется, ударяется, покоится, создаетъ другія вещи и т. д. Всѣ предикаты оцѣнки, наоборотъ, суть выраженія симпатіи или антипатіи представляющаго сознанія: вещь пріятна или непріятна, понятіе истинно или ложно, дѣйствіе хорошо или дурно, мѣстность хороша или безобразна и т. д. Ясно, что оцѣнка ничего не прибавляетъ къ пониманію оцѣниваемаго объекта. Чтобы имѣло смыслъ утвержденіе, что вещь пріятна, хороша, прекрасна, надо, наоборотъ, предполагать, что вещь уже извѣстна, т. е. что представленіе о ней закончено. И всѣ эти предикаты оцѣнки имѣютъ, въ свою очередь, смыслъ только постольку, поскольку подвергается испытанію соотвѣтствіе объекта представленія той цѣли, въ связи съ которой его судить оцѣнивающее сознаніе. Всякая оцѣнка предполагаетъ, въ качествѣ своего собственнаго мѣрила, опредѣленную цѣль и имѣетъ смыслъ и значеніе только для того, кто признаетъ эту цѣль. Всякая оцѣнка выступаетъ поэтому въ альтернативной формѣ одобренія или неодобренія. Объектъ представленія либо соотвѣтствуетъ цѣли, либо ей не соотвѣтствуетъ; степени этого соотвѣтствія и несоотвѣтствія (противорѣчія) могутъ быть различны, и столь же различной можетъ быть интенсивность одобренія или неодобренія, но одну изъ двухъ, одобреніе или неодобреніе, должно проявиться, если рѣчь идетъ вообще о состоявшейся оцѣнкѣ”¹⁾...

Необходимость интроспекціи, отсутствіе законовъ приводитъ къ тому, что съ науками о духѣ никто, въ сущности, серьезно не считается, и каждый, напротивъ, считаетъ себя въ правѣ вносить въ нихъ свои личные взгляды и даже вкусы, свои симпатіи и антипатіи. Къ

¹⁾ Что такое философія? (О понятіи и исторіи философіи). (Ср. cit. 24—25.

тому же слишкомъ близко стоятъ эти науки къ насущнымъ интересамъ человѣчества, слишкомъ сильно затрагиваютъ онѣ волнующіе и мучающіе его вопросы, чтобы, при основномъ ихъ характерѣ, не явилось желаніе такъ или иначе на нихъ воздѣйствовать, въ ту или иную сторону повернуть ихъ русло,—*ac si de lineis et figuris quaestio esset...*

Кто приучилъ людей смотрѣть на психологическія явленія или на развитие соціальной жизни, какъ на нѣчто закономѣрное, неизбѣжное, подобно явленіямъ природы? Науки о духѣ сдѣлать этого не могли и не могутъ. Что жъ удивительнаго, если каждый видитъ въ нихъ то, что ему хочется видѣть, и хочетъ заставить другихъ видѣть то, что онъ самъ видитъ? Что удивительнаго, если каждый воображаетъ, что развитие человѣчества можно измѣнить такой или иной окраской фактовъ, и пытается воздѣйствовать на поведение людей ихъ тенденціознымъ освѣщеніемъ? Науки о духѣ сами приучили насъ къ сознанію, что никакихъ опредѣленныхъ законовъ въ ихъ области нѣтъ, — мы ихъ и не ищемъ. Напротивъ, онѣ же сами приучили насъ къ мысли всегда искать въ нихъ какую-либо мораль, какую-либо тенденцію — болѣе или менѣе скрытую, — и вотъ каждый подъ маской науки улавливаетъ политическую или экономическую, моральную или религіозную фізіономію его жреца.

Не причины или законы интересуютъ большинство въ области наукъ о духѣ, а *цѣли*, не вопросъ *какъ* или *почему*, а вопросъ: *зачѣмъ*, ибо именно послѣднее приводитъ къ нужнымъ, желаемымъ результатамъ. Между тѣмъ, это, конечно, вопросъ, ничего общаго не имѣющій съ наукой. Современная наука, по мнѣнію Брандеса, совершенно утратила понятіе о цѣли въ природѣ и вступила на путь дѣйствительнаго прогресса только послѣ того, какъ былъ устраненъ вопросъ объ этой цѣли. Повсюду наука ищетъ дѣйствующихъ причинъ тамъ,

гдѣ прежде отыскивала исключительно цѣли¹⁾. Что тѣ науки, которыя устранили вопросъ о цѣли изъ области своихъ изысканій, вступили на путь дѣйствительнаго прогресса,—это, конечно, вѣрно. Но что въ числѣ ихъ никогда не были науки о духѣ,—это тоже не менѣе вѣрно, какъ равно и то, что самъ Брандесъ не мало этому содѣйствовалъ своей критикой²⁾.

Наконецъ, есть еще одна причина, способствующая субъективизму наукъ о духѣ.

Какъ все созданное человѣкомъ, наука вообще носитъ, конечно, на себѣ слѣды своего *человѣческаго* происхождения, и въ этомъ ея ахиллесова пята. Но чѣмъ ближе она къ человѣку, тѣмъ замѣтнѣе эти слѣды, тѣмъ болѣе она—образъ и подобіе человѣка и тѣмъ менѣе она—наука. Таковы науки о духѣ.

Жизнь слишкомъ сложна и многообразна, чтобы уложиться цѣликомъ въ схематическія рамки, въ Прокрустово ложе науки; а между тѣмъ послѣдняя, перенося явленія жизни на свои скрижали, старательно ихъ схематизируетъ, искусственно *упрощаетъ* жизнь, словомъ—*гуманизируетъ* ее въ своихъ собственныхъ цѣляхъ.

„Гуманизация“ науки ведетъ къ одному, обычно незамѣтному, но крайне важному по своимъ результатамъ психологическому явленію. Какъ нѣкогда въ литературѣ незамѣтно создался „культъ героев“, отъ котораго литература и до сихъ поръ еще не можетъ окончательно избавиться, такъ въ наше время въ наукѣ, непримѣтнымъ образомъ, шагъ за шагомъ, родился *культъ великаго, грандіознаго*, заключающійся въ томъ, что въ исторіи народовъ, ихъ культуры, искусства и литературы изучаются и излагаются преимущественно только крупныя эпохи и событія, все же мелкое незамѣтное игнорируется.

¹⁾ Сочиненія XII, 37.

²⁾ См. ниже: часть II, гл. II.

Такимъ именно путемъ создались въ историческихъ наукахъ представленія о такъ называемыхъ „эпохахъ“, „періодахъ“, вѣкахъ” или „возрожденіяхъ“, реформаціяхъ“, „революціяхъ“, „реакціяхъ” и проч., какъ о чемъ-то самодовлѣющемъ и безотносительномъ, въ дѣйствительности же представляющихъ лишь „мнемоническіе знаки” или „условныя формулы, которыми принято орудовать” ¹⁾. „Старина, по словамъ А. Н. Веселовскаго, отложила для насъ въ перспективу, гдѣ многія подробности затүшеваны, преобладаютъ прямыя линіи, и мы склонны принять ихъ за выводы, за простѣйшія очертанія эволюціи. И отчасти мы правы: историческая память мигуетъ мелочные факты, удерживая лишь вѣскіе, чреватые дальнѣйшимъ развитіемъ. Но историческая память можетъ и ошибаться: въ такихъ случаяхъ новое, подлежащее наблюденію, является мѣриломъ старому, пережитому внѣ нашего опыта. Прочные результаты изслѣдованія въ области общественныхъ, стало быть и историко-литературныхъ явленій, получаютъ такимъ именно путемъ” ²⁾.

Однако, едва ли и такой путь можетъ гарантировать отъ ошибокъ и извращеній, если они вытекаютъ изъ существа дѣла. Вѣдь „для человѣческаго ума нѣтъ абсолютно новыхъ направленій”. Значитъ, „всякая характеристика той или другой эпохи есть лишь обобщеніе, которое отмѣчаетъ только преобладаніе какого-нибудь одного метода, одной способности, одной точки зрѣнія надъ другими, не исключая ихъ” ³⁾.

¹⁾ Собраніе сочиненій А. Н. Веселовскаго, Спб. 1909 т. IV, вып. 1, стр. 404 (статья: „Король книгочій”). По поводу термина „Ренессансъ”: „получаемъ величаны безъ хронологическихъ границъ и, связанные своей же собственной формулой, вѣчно стоимъ безотвѣтно передъ вопросомъ, изъ нея вытекающимъ: когда и съ чего началось Возрожденіе?” (ib). Ср. id. т. III, стр. 15. Спб. 1908: „Самыя названія исторіи древней, средней, новой и даже новѣйшей, полезныя только какъ мнемоническіе знаки”....

²⁾ Изъ введенія въ истор. поэтику. „Журналъ Мин. Нар. Просв.” 1894 май часть 293; стр. 23.

³⁾ Э. Кранцъ. Опытъ философіи литературы. Спб. 1903, стр. 21

Строго говоря, такое упрощеніе жизни въ наукѣ вполне естественно,—иначе она не могла бы и существовать: какъ для простаго акта воспріятія, такъ особенно для запоминанія необходимы извѣстныя схемы и сокращенія; ихъ-то наука и создаетъ. Все дѣло въ томъ, что тогда какъ въ другихъ наукахъ эти схемы и сокращенія касаются лишь внѣшнихъ сторонъ жизни, въ области наукъ о духѣ онѣ захватываютъ самый ея нервъ. Отсюда здѣсь несомнѣнно происходитъ нѣкотораго рода фальсификація, условный подмѣнъ. А это, въ свою очередь, ведетъ неизбѣжно къ новымъ ошибкамъ и недоразумѣніямъ.

Съ одной стороны, вмѣсто истиннаго знанія, широко распространяются всякаго рода *историческія иллюзии*, т. е. невѣрныя, ложныя представленія объ исторіи, исторіи литературы, искусства и т. д.

Съ другой стороны, вмѣсто стремленія къ самостоятельному, и безпристрастному изслѣдованію, уясненію себѣ истиннаго хода историческаго процесса, можно наблюдать нерѣдко огульныя приговоры, жалобы и сѣтованія на *измельчаніе, упадокъ* и тому под.

Такимъ образомъ та самая наука, назначеніе и цѣль которой состоитъ въ раскрытіи истины, сама же она и прпятствуетъ объективному отношенію къ этой истинѣ, служить помѣхой безпристрастной оцѣнкѣ явленій жизни. Если бы это было не такъ, не было бы необходимости доказывать очевидное, къ чему такъ часто приходится прибѣгать наукѣ. Нужны ли, на примѣръ, доказательства того, что человекъ не родится взрослымъ и что, прежде чѣмъ стать разумнымъ, онъ нѣкоторое время бываетъ неразвитъ, а въ извѣстномъ смыслѣ и глухъ?... А между тѣмъ, не такія ли именно доказательства составляютъ цѣль цѣлаго ряда научныхъ изслѣдованій послѣдняго времени о Возрожденіи, объ эпохѣ Петра Великаго, о французской революціи,

о Шекспирѣ—не столько какъ о новомъ, какъ о завершеніи стараго?!...

Наука создаетъ эти историческія иллюзіи, эти ложныя представленія и сама же ихъ разрушаетъ; а тѣмъ временемъ досужіе ученые занимаются разрѣшеніемъ проблемъ, несуществующихъ въ дѣйствительности, забывая мудрое правило Фонтенеля: „Прежде чѣмъ спрашивать о *причинѣ* какой-нибудь вещи, надобно спросить хорошенько о самой *вещи*”, ибо, замѣчаетъ онъ остроумно, „не тѣ вещи затрудняютъ насъ, которыя существуютъ и причины которыхъ мы не знаемъ, а тѣ, которыя не существуютъ и для которыхъ мы ищемъ, однако, причины” („Histoire des Oracles”).

Казалось бы, такой субъективизмъ въ области наукъ о духѣ во всѣхъ его проявленіяхъ, долженъ быть поставленъ въ извѣстныя рамки, въ которыхъ онъ неизбеженъ по самому существу этихъ наукъ. Если наивно думать, подобно Тэну, о какой-то гуманитарной ботаникѣ или зоологіи, то преступно возводить этотъ недостатокъ, свойственный имъ, въ какой-то идеалъ науки, къ которому нужно даже стремиться.

Однако мы встрѣчаемъ и такую точку зрѣнія. По мнѣнію г. Синовскаго, „историкъ обязанъ (?), кромѣ указанія на закономерность формъ, оцѣнить то содержаніе, которое ихъ заполняетъ; онъ долженъ (??) выяснить, насколько удачно совершилось это заполненіе; конечно, при этомъ онъ не можетъ не имѣть своего мнѣнія о той *жизни*, которая вызвала изучаемое явленіе. Здѣсь историкъ литературы поневолѣ оставляетъ объективную точку зрѣнія и переходитъ къ *субъективной*. Если математика, естествознаніе, статистика не даютъ воли этому субъективизму, то исторія человѣка во всѣхъ животрепещущихъ проявленіяхъ его генія—всегда преломляется въ призмѣ личныхъ вкусовъ и симпатій историка. Наконецъ, самое возсозданіе прошлой жизни всегда будетъ актомъ „творческимъ”, всегда будетъ заключать

въ себѣ долю того *Dichtung*, которое помогаетъ археологу изъ нѣсколькихъ осколковъ, воссоздать цѣликомъ какую-нибудь урну или статую, восполняя воображеніемъ недостающее. Съ постепеннымъ накопленіемъ знаній, *Wahrheit* дѣлается прочнѣе, общеобязательнѣе—*Dichtung* провѣряется и обращается понемногу въ *Wahrheit*, или отбрасывается. Итакъ, историкъ литературы не можетъ не допустить субъективизма въ оцѣнку литературныхъ явленій и *Dichtung*'а въ построенія прошлой жизни. Но стоять вдуматься въ эту особенность нашей науки, чтобы убѣдиться, что она—ихъ сила (?), она *дастъ имъ жизнь* и связываетъ съ жизнью. Объясняя литературное произведеніе, мы судимъ жизнь, въ немъ изображенную, судимъ человѣка, котораго любимъ, или презираемъ. Мы судимъ его, вслушиваясь въ голосъ своего *сердца*, съ точки зрѣнія присутствующихъ всѣмъ высшихъ стремленій и высшихъ интересовъ. Оттого критику невозможно дойти до полного безпристрастія,—почти всегда онъ волнуется, а потому волнуетъ другихъ. Такого волненія боятся историки, заботящіеся о научной объективности своихъ работъ,—оттого они, для изученія выбираютъ обыкновенно эпохи, уже отложившіяся въ далекой перспективѣ прошлаго. Но если настоящее, или близкое, охватитъ человѣка, занимающагося нашимъ предметомъ, онъ не удержится отъ прилива субъективизма, онъ забудетъ науку и вступитъ въ область критики и публицистики" ¹⁾).

Трудно постичь, что собственно радуется въ этомъ г. Сиповскаго. Что вся область наукъ о духѣ вообще, въ томъ числѣ и исторія литературы, проникнута субъективизмомъ, это мы уже знаемъ. Но что эта „особенность“ упомянутыхъ наукъ, препятствующая ихъ развитію, можетъ составлять ихъ „силу“, сколько въ

¹⁾ А. В. Сиповскій. Исторія литературы, какъ наука, 52—54.

нее ни „вдумываться”, „убѣдиться” въ этомъ невозможно. Если въ *субъективизмѣ* — „сила”, то зачѣмъ же, въ такомъ случаѣ, его „боятся” и избѣгаютъ историки, „заботящіеся о научной *объективности* своихъ работъ”? — Напротивъ, они бы должны къ нему стремиться! И неужели же, если математика, естествознаніе, статистика „не даютъ воли этому субъективизму”, то объ этомъ можно сокрушаться, потому что субъективизмъ „связываетъ съ жизнью”?! Что за ослѣпленіе: вмѣсто того, чтобы сожалѣть о неизбѣжныхъ ошибкахъ и несовершенствахъ, ими какъ будто хвастаются, ихъ ставятъ себѣ въ заслугу!

Авторъ этихъ странныхъ разсужденій, повидимому, и самъ чувствуетъ, что здѣсь что-то неладно, — иначе онъ не сталъ бы увѣрять тутъ-же, что „чѣмъ дальше въ прошлое, тѣмъ общеобязательнѣе являются наши выводы, чѣмъ ближе они къ намъ, чѣмъ болѣе они захватываютъ насъ, нашу жизнь, *тѣмъ они субъективнѣе*, — *тѣмъ меньше въ нихъ обязательности*”¹⁾. Если, такимъ образомъ, между „субъективностью” и „обязательностью” взаимоотношеніе *обратно-пропорціональное*, то что же слѣдуетъ наукѣ предпочесть и чѣмъ пожертвовать? — Двухъ отвѣтовъ на этотъ вопросъ быть не можетъ.

Однако, помимо указанныхъ причинъ, есть еще и другія, которыя затрудняютъ развитіе наукъ о духѣ и обусловливаютъ въ нихъ отсутствіе точности не только въ настоящемъ, но, повидимому, и въ будущемъ.

Прежде всего это—свойство самаго матеріала, подлежащаго ихъ изученію. Часто приходится слышать, что выводы въ области той или другой гуманитарной науки потому не могутъ еще быть тверды, что для этого собрано слишкомъ мало фактовъ. „Научное обобщеніе, говорить, напримѣръ, А. Н. Веселовскій, приложенное къ

¹⁾ Id. 54.

широкимъ литературнымъ эпохамъ, возможно лишь въ концѣ долгой ученой дѣятельности, какъ результатъ массы частныхъ обобщеній, добытыхъ изъ анализа цѣлага ряда частныхъ фактовъ”¹⁾: „Гиббону стоила его книга двадцати лѣтъ труда; Боклю она стоила всей жизни”²⁾).

Это требуетъ оговорки. На самомъ дѣлѣ, въ области наукъ о духѣ фактовъ собрано ничуть не менѣе, чѣмъ въ области другихъ наукъ, а, быть можетъ, даже болѣе³⁾. Если же ихъ, тѣмъ не менѣе, часто недостаточно, то причина этого не столько въ количествѣ, сколько въ *качествѣ* изслѣдуемаго матеріала.

Именно, въ то время какъ факты, лежащіе въ основѣ другихъ наукъ, при всемъ *видимомъ* ихъ многообразіи, имѣютъ между собой много общаго, однороднаго, и въ конечномъ итогѣ могутъ быть сведены къ довольно ограниченному числу группировокъ, — факты, подлежащіе изученію наукъ о духѣ, восходя, въ своей сущности, всегда къ явленіямъ міра психическаго, отличаются крайней разнородностью, въ лучшемъ случаѣ затрудняющей ихъ научную переработку. Если часто мы называемъ въ этой области совершенно различныя вещи одними и тѣми же именами, такая фальсификація не должна насъ смущать: это — лучший показатель нашего безсилія въ обращеніи со столь сложнымъ и тонкимъ матеріаломъ, каковъ внутренній міръ человѣка, ибо за сходствомъ видимыхъ внѣшнихъ проявленій мы не всегда различаемъ ихъ разнородную сущность.

Развѣ душевное явленіе одного человѣка тождественно душевному явленію *того же порядка* — другого чело-

1) О методѣ и задачахъ исторіи литературы, какъ науки. „Журналъ Мин. Нар. Просв.” 1871 г. ч. 152. стр. 7.

2) Id. 5.

3) „Очень часто какъ разъ въ такихъ областяхъ, гдѣ матеріалъ чрезвычайно обширенъ, изслѣдователи тѣмъ не менѣе заявляютъ, что его все еще недостаточно, и что нужны еще новые источники для того, чтобы можно было получить ясное представленіе о событіяхъ и составить о нихъ окончательное сужденіе”. (Э. Мейеръ. *op. cit.* 49).

вѣка? — Ихъ проявленія *во внѣ* могутъ быть сходны, но заключать отсюда къ ихъ *внутреннему* единству — грубый промахъ. Между тѣмъ, игнорируя различія *въ существѣ*, хватаются за „сходства“ чисто внѣшняго характера, и вотъ въ области психологій, эстетики, исторій, исторій искусства и литературы отерываютъ „причины“, которыя никогда не дѣйствовали, и „законы“, которымъ никогда не суждено исполняться.

Пуанкаре даетъ въ одномъ мѣстѣ поразительно умное объясненіе, почему прогрессъ ариѳметики былъ гораздо болѣе медленнымъ, чѣмъ прогрессъ алгебры и анализа. Это потому, говоритъ онъ, что ариѳметикъ недостаетъ „чувства непрерывности“, этого цѣннаго руководителя: „каждое цѣлое число отдѣлено отъ другихъ, оно имѣетъ, такъ сказать, свою собственную индивидуальность; каждое изъ нихъ есть, въ нѣкоторомъ родѣ, исключеніе, вотъ почему общія теоремы встрѣчаются рѣже въ теоріи чиселъ, вотъ почему и тѣ изъ нихъ, которыя могутъ существовать, будутъ больше скрыты и болѣе долгое время будутъ ускользать отъ ищущихъ”¹⁾.

Вотъ такую же точно ариѳметику въ семьѣ наукъ вообще представляютъ науки о духѣ. Онѣ тоже лишены чувства непрерывности, въ нихъ также каждый фактъ отдѣленъ отъ другихъ, имѣетъ свою собственную индивидуальность и является поэтому какъ бы исключеніемъ. Оттого, какъ и было уже замѣчено, не можетъ быть психологій вообще, а есть, строго говоря, лишь *индивидуальная* психологія²⁾. Оттого и ходъ исторій можно было бы разгадать лишь въ томъ случаѣ, если бы были устраниены индивидуумы, этотъ единственный ирраціональный факторъ³⁾.

Важнѣйшій типъ связей, наблюдаемыхъ въ вещахъ,

1) Наука и методъ 29.

2) *Sigwart. Logik* II. 2 Aufl. s. 192.

3) *Nitzsche. Werke.* Bd, X, 290.

справедливо говорить Джемсъ, это—ихъ *родовое, генерическое единство*. „Вещи существуютъ родами, въ каждомъ родѣ имѣется много отдѣльныхъ экземпляровъ, и то, что можно изъ понятія о „родѣ” заключить о какомъ-нибудь одномъ экземплярѣ, то полносильно и для другого экземпляра этого рода. Мы легко можемъ представить себѣ міръ, въ которомъ каждый фактъ былъ бы единичнымъ, т. е. непохожимъ на другіе факты и единственнымъ въ своемъ родѣ. Въ подобномъ мірѣ единичныхъ вещей наша логика была бы бесполезна, ибо функція логики состоитъ въ томъ, чтобы примѣнять къ отдѣльному факту, предсцировать о немъ то, что истинно обо всемъ его классѣ. Въ мірѣ, въ которомъ двѣ вещи не были бы похожи другъ на друга, мы были бы неспособны умозаключать отъ нашего прошлаго опыта къ опыту будущаго”¹⁾.

Въ такомъ положеніи мы, повидимому, и находимся въ области наукъ о духѣ, этой своеобразной ариеметикки наукъ.

Факты, которыми оперируютъ науки о духѣ, представляютъ матеріалъ, неблагодарный прежде всего для научнаго анализа. Крайняя сложность и разнородность превращаетъ ихъ какъ бы въ безформенную и безграничную грудку фактовъ, число которыхъ безпрестанно увеличивается. Пока человѣчество живетъ, факты все болѣе накаплиются, и нельзя видѣть того предѣла, когда всѣ факты будутъ собраны, чтобы ихъ можно было изслѣдовать. Ростъ фактовъ прекратится, видно, только тогда, когда прекратится самъ родъ человѣческій; но тогда ихъ уже некому будетъ изслѣдовать!...

Изучить же ихъ такъ, какъ они есть, удовлетвориться наличнымъ количествомъ фактовъ, — нельзя. Чѣмъ менѣе фактовъ, тѣмъ болѣе шатки выводы, и мо-

¹⁾ Прагматизмъ 88—89.

жно смѣло сказать, что всякій выводъ, сдѣланный на основаніи существующихъ фактовъ, въ области наукъ о духѣ, не можетъ быть признанъ прочнымъ, потому что малѣйшій фактъ, открытый заново, подчасъ совершенно случайно, часто подвергается опасности разрушенія выводы, казавшіяся до того незыблемыми. Нужно ли приводить примѣры, столь многочисленные въ этой области знаній, важныхъ ошибокъ и заблужденій, происшедшихъ отъ недостатка въ болѣе или менѣе однородномъ фактическомъ матеріалѣ?!

Мы приходимъ къ любопытнымъ заключеніямъ. Въ силу одной и той же причины фактической матеріалъ, подлежащій изученію наукъ о духѣ, въ одно и то же время и неимовѣрно великъ и чрезвычайно малъ: великъ *количествомъ*, т. е. по числу отдѣльныхъ *фактовъ*, но малъ *качествомъ*, т. е. по числу основныхъ *группъ*, объединяющихъ факты однородные. Отсюда ясно, что, если бы даже въ этой области знаній можно было легко установить факты, и такимъ образомъ преодолѣть первую ступень ко всякой наукѣ, то уже на второй ступени должны встрѣтиться почти непреодолимая препятствія. Какъ, въ самомъ дѣлѣ, классифицировать этотъ столь разнородный матеріалъ, гдѣ нѣтъ почти ни одного факта, который былъ бы совершенно сходенъ съ другимъ?

Еще большія затрудненія ожидаютъ насъ, когда мы пытаемся подняться ступеню выше — къ установленію дѣйствующихъ причинъ, связующихъ отдѣльные факты и группы. По мнѣнію Гроссе, желая, чтобы наука объ искусствѣ, напримѣръ, объяснила вполне какое-нибудь явленіе своей сферы со всѣми его особенностями, ей ставить требованіе, которому не въ состояніи удовлетворить ни одна наука. „Какъ для ботаника, поясняетъ онъ, невозможно свести къ причинамъ весь своеобразный складъ какого-либо отдѣльнаго растенія деталь за детально, такъ для изслѣдователя искусства немислимо прослѣдить, почему то или другое художественное про-

изведеііе вплоть до мелкихъ подробностей сложилось такъ, а не иначе. И это вовсе не потому, чтобы индивидуальныя черты были игрой неуловимаго произвола, но потому, что наша воспринимательная способность не можетъ охватить всю полноту законмѣрно дѣйствующихъ факторовъ, которые въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ неисчислимы. Мы ни въ какой вещи не можемъ дойти до ея конечной причины, потому что нѣтъ вещи, у которой была бы одна причина. Наука должна ограничиться изслѣдованіемъ законмѣрности явленій въ ихъ общихъ чертахъ, и можетъ этимъ удовлетвориться" ¹⁾).

На самомъ дѣлѣ, однако, требованіе, чтобы наука уяснила вполне причинную связь между отдѣльными фактами, — совершенно законно: его должна и можетъ удовлетворить всякая наука, въ собственномъ смыслѣ этого слова. Если же оно не выполнимо для исторіи искусства, какъ для наукъ о духѣ вообще, то это объясняется особыми свойствами этой области знаній, о которыхъ мы говорили. При крайней сложности и разнородности фактовъ, лежащихъ въ основѣ ея, и причинная связь ихъ между собой, должна отличаться такой же сложностью и разнородностью. Здѣсь, въ этой сферѣ наукъ, дѣйствительно, „нѣтъ вещи, у которой была бы одна причина" и дѣйствующіе факторы — „въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ неисчислимы". *Многопричинность* — основное характерное свойство явленій, составляющихъ область изслѣдованія наукъ о духѣ.

Недостатки анализа, обусловливаемые самой сущностью матеріала, неизбежно влекутъ за собой и недостатки синтеза. Если трудно установить причины, то какъ установить законы?... Какъ уже было сказано, законмѣрная связь есть, въ сущности, не что иное, какъ

1) Op. cit. 6—7.

проекція причинной связи—въ будущемъ. Вотъ почему, если науки о духѣ вообще не могутъ дать намъ настоящихъ законовъ, то мы имѣемъ право весьма усумниться въ дѣйствительности именно той причинной связи между явленіями, которую онѣ устанавливаютъ. Причины, конечно, есть, но онѣ должны быть иными: истинныя причины будутъ тѣ, которыя будутъ равно обязательны для прошедшаго и будущаго—безразлично.

Общая норма для наукъ о духѣ, такова, что онѣ обычно съ трудомъ достигаютъ даже второй стадіи науки—классификаціи, и только въ исключительныхъ случаяхъ имъ удается подняться ступеню выше въ область дѣйствующихъ причинъ. До установленія законовъ онѣ не доходятъ вовсе, —и потому могутъ быть названы науками лишь условно.

Въ хаосѣ нашей жизни, гдѣ все кажется такимъ страннымъ и непонятнымъ, гдѣ порой съ недоумѣніемъ останавливаешься передъ загадочнымъ многообразіемъ ея явленій, есть одно только средство *объективнаго* познанія истины. Это средство—наука. Среди великихъ завоеваній человѣчества на тяжеломъ и роковомъ пути прогресса это, быть можетъ, единственное, которымъ оно по справедливости гордится.

И вотъ оказывается, что, поскольку дѣло касается изученія явленій міра духовнаго, это средство — не дѣйствительно, это завоеваніе—эфемерно.

IV. Исторія литературы—не наука.

Все, что сказано о наукахъ о духѣ вообще, естественно, относится и къ исторіи литературы—въ частности. Послѣдняя не есть наука въ собственномъ смыслѣ этого слова. Быть можетъ, болѣе всѣхъ чувствовалъ это тотъ, кому единственно удалось прозрѣть въ тайники грядущихъ судебъ творчества и кто съ величайшей скромностью сказалъ о себѣ, что у него „болѣе сомнѣній, чѣмъ утвержденій, еще болѣе исканій, потому что сирось не бѣда, бѣда въ положеніяхъ, подъ которыми слаба основа фактовъ”¹⁾. Онъ понималъ, что „такова литература предмета: исканій больше, чѣмъ аксіомъ”²⁾.

„Ясно, комментируетъ эту мысль Н. П. Далкевичъ, что хотя исторія литературы процессомъ дифференцированія выдѣлилась въ качествѣ самостоятельной науки, послѣдовательное развитіе ея не привело еще къ рѣшенію самыхъ элементарныхъ вопросовъ и не представило ни надлежащаго опредѣленія ея задачъ, ни надлежащаго уясненія способа ея построения, и что пра-

¹⁾ А. Н. Веселовскій. Изъ введенія въ историческую поэтику. „Жур. Мин. Нар. Просв”. 1894 май, ч. 293; стр. 22.

²⁾ Пь.

вильная постановка того и другого составляет одну изъ задачъ современной научной дѣятельности" ¹⁾).

Однако, и теперь еще найдется не мало защитниковъ права исторіи литературы на имя науки, которые готовы взять на себя неблагодарную задачу доказать недоказуемое и спорить противъ очевиднаго. Такъ В. В. Сиповскій видитъ, правда, много „трудностей“, которыя „создали путаницу въ опредѣленіи сущности исторіи литературы“ и „подрываютъ вѣру въ „научность“ нашей науки“. Но онъ думаетъ все же, что указанныя выше особенности изучаемой нами области знаній, „хотя и затемняютъ „общеобязательность“ и „точность“ ся выводовъ, но не лишаютъ ее права на этотъ титулъ, хотя, бы только съ XIX столѣтія, когда къ ней были примѣнены научные приемы естествознанія, когда ей поставлены были свои цѣли, уяснена закономерность и генетичность ея явленій“ ²⁾).

Не трудно показать, что такое убѣжденіе построено на недоразумѣніи. Развѣ „примѣненіе научныхъ приемовъ естествознанія“ есть патентованное универсальное средство? Когда и кѣмъ доказано, что исторія литературы, по своему существу, нуждается въ примѣненіи именно этихъ приемовъ изученія, а не какихъ-либо иныхъ, другими словами, что она есть наука естественная? И, наконецъ, неужели же всякое „примѣненіе научныхъ приемовъ“ изученія уже можетъ служить“ гарантіей *научности* самаго ихъ *примѣненія*? Что „примѣненіе научныхъ приемовъ“ далеко не всегда есть *научное примѣненіе* приемовъ, это я еще буду имѣть случай показать подробнѣйшимъ образомъ въ своемъ мѣстѣ, когда будетъ рѣчь о методахъ. Но и теперь очевидно,

¹⁾ Постепенное развитіе науки исторіи литературъ и современныхъ ей задач. „Кіевскія Унив. Извѣстія“ 1877 № 10, стр. 732.

²⁾ Op. cit. 55.

что отождествлять эти два момента, ничѣмъ между собою не связанные, нельзя.

Столь же очевидно, что поставить известной области знаній „свои цѣли“; „уяснить закономерность и генетичность ея явленій“—еще вовсе не значитъ сдѣлать ее наукой. Все въ природѣ имѣетъ „свою цѣль“, свою „закономерность и генетичность“; „уяснить“ ихъ существованіе—заслуга небольшая, но показать, въ чемъ именно онѣ заключаются,—это и составляетъ задачу каждой данной науки. Исторія литературы ея не рѣшаетъ.

Зачѣмъ, однако, предъявлять этой „наукѣ“ столь непомѣрные требованія? Чтобы убѣдиться въ ея несостоятельности, нужно гораздо меньше. Пусть разрѣшитъ она не эту основную проблему своего бытія и своей сущности, но самый простой историко-литературный вопросъ,— разрѣшитъ такъ, чтобы рѣшеніе получилось у всѣхъ одинаковымъ и для всѣхъ равно-обязательнымъ. Всякому ясно, что и это скромное желаніе переходитъ всѣ границы возможнаго. Каждый рѣшитъ этотъ вопросъ по своему, и изъ [всѣхъ рѣшеній,]которыхъ будетъ ровно столько, сколько изслѣдователей,—правильнымъ будетъ считать только одно—свое собственное, всѣ остальные—ложными.

Теперь предложимъ столь же простую задачу какой-либо настоящей наукѣ, математической или естественной. И что же?—Рѣшеніе у всѣхъ будетъ только одно, т. е., при различныхъ способахъ рѣшенія, окончательный выводъ будетъ одинъ и тотъ же. Леонардо былъ правъ: истина—одна и двухъ истинъ одновременно и объ одномъ и томъ же быть не можетъ.

Исторія литературы—не наука,—въ бѣльшихъ доказательствахъ это положеніе не нуждается.

Какіе же изъ этого выводы?—Прежде всего тотъ, что къ исторіи литературы напрасно предъявлять требованія, какимъ можетъ удовлетворить только наука, въ

собственномъ смыслѣ слова. Безполезно, напримѣръ, требовать, чтобы исторія литературы была столь же объективной, какъ какая-нибудь ботаника или зоологія.

Строго-объективнаго историко-литературнаго изслѣдованія, въ сущности, нѣтъ и быть не можетъ. Область человѣческаго творчества не укладывается въ математическія формулы, и за внѣшней формой мысли—словомъ скрывается еще ея содержаніе, та идея, для полнаго воплощенія которой, какъ извѣстно, самому творцу не дано достаточныхъ средствъ, и объективно воспринять которую со стороны тѣмъ болѣе нѣтъ никакой возможности, если вообще позволительно говорить объ „объективномъ воспріятіи“.

Тщетно также требовать отъ исторіи литературы абсолютной точности, свойственной математикѣ или астрономіи,—напримѣръ, въ опредѣленіяхъ и квалификаціяхъ того или иного историко-литературнаго явленія. Всякое подобное опредѣленіе имѣетъ цѣлью вовсе не отождествленіе опредѣляемаго съ опредѣляющимъ, а лишь указаніе на *преобладающее стремленіе или тенденцію*. Исторія литературы, къ сожалѣнію, не математика, и потому ея опредѣленія не могутъ имѣть цѣны опредѣленій математическихъ, имѣющихъ, дѣйствительно, значеніе отождествленія: они условны и всегда таковыми останутся ¹⁾...

Въ сущности, все дѣло сводится къ опредѣленію большей или меньшей интенсивности представленныхъ стремленій: въ этомъ и заключается задача историка

¹⁾ Даже относительно математическихъ тождествъ возникаютъ сомнѣнія. „Если бы нельзя было различить двухъ содержаній сознанія, то они представлялись бы совершенно слитыми. Даже въ предложеніи $A=A$ обѣ стороны уравненія не тождественны, такъ какъ иначе онѣ должны были бы слиться воедино и не было бы возможно отдѣлить одно A отъ другого. Такимъ образомъ *нѣтъ, и не можетъ быть, безусловнаго тождества; указывал такое тождество, мы получили бы contradiction in adjecto*“ (Г. Клейн-петеръ. Теорія познанія современнаго естествознанія. Спб. 1900 стр. 95). О наукахъ же о духѣ и говорить нечего.

литературы¹⁾. Все дѣло въ степени, въ интенсивности, которыя только и могутъ опредѣлить элементъ доминирующій²⁾.

Отказавшись, поэтому, отъ мысли видѣть въ исторіи литературы—науку, въ строгомъ смыслѣ слова, попытаемся опредѣлить ея сущность и, соотвѣтственно этому, намѣтить тѣ задачи, которыя она въ силахъ разрѣшить.

Когда выяснятся границы и объемъ этой науки, въ условномъ смыслѣ слова, — опредѣлится въ общихъ очертаніяхъ и способы изученія историко-литературнаго матеріала, наиболѣе отвѣчающіе его сущности, потому что опредѣлится самый критерій ихъ рациональности. А вѣдь единственная надежда и остается на эти способы изученія, т. е. методы.



¹⁾ См. А. *Влаховъ*. Что же такое романтизмъ? „Журн. Мин. Нар. Просв.“ 1909 № 8, стр. 392.

²⁾ *Id.* 374.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Исторія литературы, какъ наука.

I. Опредѣленія исторіи литературы.

„Исторія литературы, по мѣткому слову А. Н. Веселовскаго, напоминаетъ географическую полосу, которую международное право освятило какъ *res nullius*, куда заходятъ охотиться историкъ культуры и эстетикъ, эрудитъ и изслѣдователь общественныхъ идей. Каждый выноситъ изъ нея то, что можетъ, по способностямъ и воззрѣніямъ, съ той же этикеткой на товаръ или добычѣ, далеко не одинаковой по содержанию. Относительно нормы не сговорились, иначе не возвращались бы такъ постоянно къ вопросу: что такое исторія литературы?“¹⁾

„Содержаніе и объемъ исторіи литературы, высказалъ ранѣе ту же мысль М. Сухомлиновъ, не опредѣлены еще съ такою строгою точностью, которая вполне ограждала бы науку отъ произвольныхъ попытокъ и распоряженій въ ея области. Причина неопредѣлен-

¹⁾ Изъ введенія въ историч. поэтику. „Журн. Мин. Нар. Просв.“ 1894 гай, ч. 293, стр. 21.

ности заключается въ самомъ понятіи о литературѣ, которое подвергалось различнымъ измѣненіямъ и открывало обширное поле для болѣе или менѣе остроумныхъ предположеній”¹⁾. Но онъ полагалъ, что „существенныя основы науки обозначатся ясно, если исследователь обратитъ вниманіе на главнѣйшіе факты въ развитіи литературы (исторіи литературы?), какъ науки, и отбросивъ случайное и маловажное, взвѣситъ и оцѣнитъ то, что имѣетъ дѣйствительное и непреложное значеніе. Многое множество мнѣній было высказано о литературѣ, ея задачѣ, идеѣ и т. д.; но во всемъ этомъ много такого, что сказано не вслѣдствіе глубокаго изученія и пониманія предмета, а изъ желанія блеснуть оригинальностью или просто потому, что надо же наукѣ придумать какое-нибудь опредѣленіе”²⁾.

Дѣйствительно, мы встрѣчаемъ цѣлый рядъ опредѣленій исторіи литературы, какъ науки, происхожденіе которыхъ никакъ иначе нельзя объяснить, какъ только тѣмъ, что „надо же наукѣ придумать какое-нибудь опредѣленіе”. „Кому неизвѣстно, остроумно замѣчаетъ по этому поводу А. Кириичниковъ, что всѣ краткія опредѣленія наукъ, какъ и многихъ другихъ абстрактныхъ понятій, или представляютъ ничего не выясняющую тавтологію (А есть А, богословіе есть наука о Богѣ, языковеденіе — наука о языкѣ, фонетика — ученіе о звукахъ), или грѣшатъ односторонностью и неполнотою (поэзія есть мышленіе образами, прилагательное есть названіе признака, синтаксисъ — ученіе о сочетаніи словъ), или, наконецъ, состоятъ изъ набора „умныхъ” словъ, сравненій и украшающихъ эпитетовъ, въ родѣ знаменитаго карамзинскаго опредѣленія (sic): „Исторія въ

1) О трудахъ по исторіи русской литературы. „Журн. Мин. Нар. Просв.” 1871, ч. 156. стр. 139.

2) Ib.

и некоторомъ смыслѣ есть священная книга народовъ, главная, необходимая; зеркало ихъ бытія” и пр. ¹⁾).

Справедливость, однако, требуетъ сказать, что уже издавна являлись попытки *научнаго* опредѣленія исторіи литературы, т. е. такого, которое имѣло цѣлью выясненіе сущности этой области знаній. Хотя въ большинствѣ случаевъ онѣ не привели къ желанному результату, но, какъ это всегда бываетъ, своими ошибками указали правильный путь для будущихъ попытокъ того же рода: въ исторической перспективѣ виднѣе всѣхъ отклоненія въ сторону отъ цѣли, которая была ими намѣчена, и яснѣе ихъ причины.

Оглядываясь назадъ, на эти попытки научнаго опредѣленія исторіи литературы, какъ науки, мы безъ труда замѣчаемъ, что, начиная съ самаго перваго такого опредѣленія, принадлежащаго Гердеру, вплоть до нашихъ дней исторію литературы постоянно смѣшивали съ исторіей культуры, задачи первой съ задачами второй.

Въ самомъ дѣлѣ, согласно опредѣленію нѣмецкаго романтика, литература есть совокупность не всѣхъ произведеній, написанныхъ на извѣстномъ языкѣ, но только такихъ, которыя отражаютъ умственную физиономію создавшаго ихъ народа ²⁾. Сущность дѣла нисколько не измѣнится, если, вмѣсто умственной физиономіи народа, мы, слѣдуя Шерру, подставимъ человѣческій духъ, или, подобно Тэню, — чувствованія предыдущихъ поколѣній („les sentiments des générations précédentes”) ³⁾, — точно такъ же, какъ скажемъ ли мы что квадратъ есть четыре-

¹⁾ Очерки по исторіи новой русской литературы. Спб. 1896. Вмѣсто предисловія стр. 2.

Къ послѣдней категоріи относятся, напр. опредѣленіе Каррьера исторіи литературы, какъ „исторія идеаловъ”.

²⁾ См. E. Gothein. Die Aufgaben der Kulturgeschichte, Leipzig 1888, s. 50: „Исторія культуры въ своей наиболѣе чистой формѣ есть исторія идей”.

³⁾ H. Taine. Histoire de la littérature anglaise. Tome premier. Paris 1863, Introduction, p. XLVI.

угольникъ, или четырехугольная фигура, либо фигура съ четырьмя сторонами, точность опредѣленія квадрата не станетъ отъ этого ни больше, ни меньше.

Недостатокъ всѣхъ этихъ и подобныхъ опредѣлений прежде всего тотъ, что они не достигаютъ цѣли, ибо, указывая правильно ближайшій родъ (*genus proximum*), къ которому относится опредѣляемое понятіе, какъ часть къ цѣлому, не указываютъ того видового признака (*differentia specifica*), который его отличаетъ. Большинство опредѣлений исторіи литературы страдаетъ именно этимъ недостаткомъ: понять его—значитъ понять тотъ путь, слѣдую которымъ только и можно придти къ правильному, цѣлесообразному опредѣленію.

„Шаткость опредѣлений, приурочиваемыхъ къ занимающей насъ наукѣ, справедливо говоритъ одинъ изъ изслѣдователей интересующаго насъ вопроса, зависить—какъ замѣчалось уже не разъ—въ значительной степени отъ неустойчивости самаго понятія *литература*.... Если вводить въ кругъ исторіи литературы только проявленія душевной, внутренней жизни и дѣятельности, закрѣпленныя словомъ (передается ли оно устно или письменно), то очевидно, опредѣленіе это будетъ исключать всѣ произведенія, преслѣдующія, строго научныя цѣли, точное, отвлеченное знаніе и объективность изложенія. Слѣдовательно, только произведенія, выражающія внутреннюю жизнь человѣка или общества, обнаруживающія его независимое отношеніе къ дѣйствительному міру и его тревоженіямъ, при чемъ не исключаютъ вліяніе чувства и самыхъ разнообразныхъ идеальныхъ стремленій,—только такія произведенія могутъ подлежать вѣдѣнію исторіи литературы”¹⁾.

Однако и такое опредѣленіе кажется автору слишкомъ узкимъ, „такъ какъ изъ этого рода литератур-

¹⁾ Л. Е. Кольчичевскій. Развитие исторіи литературы какъ науки, ея методы и задачи. „Журн. Мин. Нар. Просв.” 1884 май, ч. 233, стр. 14.

ныхъ произведеній нельзя выдѣлить своеобразныхъ идей, являющихся результатомъ дѣятельности всей духовной жизни извѣстной эпохи" ¹⁾, и онъ предлагаетъ его еще расширить, такъ что „въ кругъ произведеній, обнимаемыхъ литературой, будутъ входить не только поэтическіе памятники, въ которыхъ особенно рельефно проявляется своеобразный характеръ различныхъ народностей, но и такія произведенія, въ которыхъ, и при отсутствіи поэтической формы (?), наглядно отражается духовное состояніе эпохи. Такова, напр., духовная литература, которой открывается ранній періодъ среднихъ вѣковъ и, пожалуй, тѣ немногія ученныя произведенія, въ которыхъ особенно ярко отразилась дѣйствительность" ²⁾.

Въ русской наукѣ такое пониманіе исторіи литературы; какъ исторіи духовной жизни народа, сдѣлалось обычнымъ, и подобное широкое опредѣленіе ея мы встрѣчаемъ у представителей совершенно различныхъ школъ и теченій.

Исторія литературы, говоритъ Галаховъ, это— „наука, главный предметъ которой духовныя стремленія лицъ и народовъ, выражаемая словомъ и при томъ въ извѣстной формѣ" ³⁾. „Какъ въ слогѣ выражается личность писателя, такъ въ словесности выражается личность народа — „народность" ⁴⁾. „Предметъ исторіи словесности, по опредѣленію Галахова,—постепенное развитіе литературы отъ ея начала до настоящаго времени, въ связи съ общественной жизнью" ⁵⁾.

Напрасно спрашивалъ его Тихонравовъ: „Но гдѣ начало литературы? откуда начинать исторію словесности?" ⁶⁾ Оtvѣта на эти недоумѣнія нельзя ждать: воз-

¹⁾ Ib.

²⁾ Id. 14—15.

³⁾ Исторія русской словесности Спб. 1875, II, 41.

⁴⁾ Id. I, 1.

⁵⁾ Id. I, 2.

⁶⁾ Сочиненія I, 16.

возможность его исключается самой неясностью постановки вопроса, самой, если можно такъ выразиться, *неопредѣленностью опредѣленія*.

То же самое находимъ у проф. Дашкевича. „Историкъ литературы, по его словамъ, долженъ имѣть въ виду тѣ имѣвшія болѣе или менѣе общее значеніе и вообще выдающіяся произведенія, въ которыхъ выражено въ устно передающемся или записанномъ словѣ свободное и живое отношеніе индивидуальнаго и общественнаго *я* къ дѣйствительности и самодѣятельности его въ сферѣ внутренней жизни”¹⁾.

Что все это значитъ, по правдѣ, уразумѣть довольно трудно; однако, для самого автора этой тирады, въ ней заключается „критерій, которымъ должно руководствоваться при выборѣ историко-литературнаго матеріала и который указываетъ не внѣшніе, а внутренніе признаки этого матеріала”²⁾. По собственнымъ словамъ, онъ придаетъ при этомъ мало значенія формѣ произведеній, считая „важнѣе указаніе на ихъ „стиль” въ высшемъ значеніи этого слова, потому что, безъ сомнѣнія, и онъ отличаетъ до извѣстной степени литературныя произведенія”³⁾.

„Представленнымъ опредѣленіемъ, по мнѣнію проф. Дашкевича, въ матеріалъ историческаго изученія литературы вводится не только чисто поэтическія созданія, но и тѣ словесныя произведенія, въ которыхъ высказался въ значительной мѣрѣ помимо формы весь духовный складъ времени, чувство, воображеніе, руководимое, высшими (?) идеями”⁴⁾. „Равнымъ образомъ къ исторіи литературы могутъ быть отнесены до извѣстной степени и нѣкоторые научныя произведенія и во-

1) Op. cit. 733.

2) Id. 735.

3) Ib.

4) Id. 736.

обще имѣющія въ виду выведение реальной дѣйствительности. Есть немало произведеній, заключающихъ наряду съ Wahrheit, употребляя выраженіе Gете, Dichtung. Послѣдняя-то сторона и относится къ исторіи литературы”¹⁾).

Такимъ образомъ, исторіи литературы является „возсозданіемъ и выясненіемъ направленій и содержанія внутренней (психической, жизни *и* (въ его цѣлостности) индивидуумовъ, обществъ и народностей въ ихъ задушевномъ, свободномъ, живомъ и творческомъ отношеніи къ дѣйствительности въ различные историческіе моменты, поскольку и какъ все это выражалось въ словесныхъ произведеніяхъ. Короче, исторія литературъ есть изображеніе послѣдовательнаго историческаго развитія высшихъ отиравленій душевнаго организма въ ихъ совокупности”²⁾).

И все это неимовѣрное количество звонкихъ, но пустыхъ словъ нагромождено лишь для того, чтобы въ результатѣ не сказать, въ сущности, ничего. Если отбросить всю эту ненужную шумиху фразъ, останется все то же старое опредѣленіе Гердера, только запутанное и, такъ сказать, подмалеванное.

Болѣе ясно, но по существу одинаково его формулируетъ и развиваетъ проф. Кирпичниковъ. Матеріалъ исторіи литературы, по его мнѣнію, „не только литературные памятники всѣхъ родовъ и видовъ, но и памятники юридическіе, археологическіе, языкъ, наконецъ, факты политической исторіи, поскольку во всемъ этомъ отражаются развитіе, взгляды, идеалы человѣчества. Виды матеріала, привлекаемые къ дѣлу, тѣмъ разнообразнѣе, чѣмъ бѣднѣе развитіемъ и литературными памятниками эпоха. Отъ времени финикіянъ каждый счетъ на забранный товаръ (если бы такой отыскался), каж-

¹⁾ Ib.

²⁾ Id. 737.

дый заурядный надгробный памятникъ для насъ—драгоцѣнная находка, такъ какъ въ нихъ, сквозь факты жизни внѣшней, матеріальной, можно видѣть отраженіе жизни духовной. Дошедшее отъ германцевъ IX вѣка полупонятное заклинаніе, отрывокъ календаря съ нѣсколькими нѣмецкими словами изслѣдуются съ величайшей обстоятельностью. Для эпохи, близкой къ намъ, мы интересуемся прежде всего памятниками такъ называемой изящной литературы, но не потому, что они красивѣе другихъ, а потому, что въ нихъ убѣжденія современниковъ, степень ихъ развитія, а въ особенности идеалы выражаются яснѣе (?).

Но и въ исторіи литературы XIX вѣка изслѣдователь сдѣлаетъ непростительную ошибку, если не обратитъ вниманія на движеніе въ области политическихъ ученій и ихъ реальное выраженіе, на движеніе въ наукѣ, если онъ не заинтересуется судьбою произведеній, вовсе не изящныхъ, но въ свое время популярныхъ, а потому вліятельныхъ и характерныхъ.

Едва ли нужно подтверждать это примѣрами; едва ли нужно доказывать, что тотъ, кто составитъ себѣ *мышлѣніе о Германіи* въ началѣ нашего столѣтія исключительно по Гете и Шиллеру, получитъ объ ней понятіе одностороннее почти до лживости и рѣшительно не пойметъ, какимъ образомъ поколѣніе, воспитавшееся на этихъ великихъ поэтахъ и мыслителяхъ, могло сносить съ такой тупой покорностью безсовѣстную тиранію мелкихъ князей и цензуры, какъ могло оно восхищаться Менцелемъ, какъ могло оно такъ вести себя въ 1830 и 1848 годахъ.

Часто литературные факты, не только не изящные, но положительно безобразные, для *пониманія эпохи* своего появленія на свѣтъ гораздо важнѣе, нежели произведенія гениальныя и безсмертныя. Что же дѣлать? Для историка, какъ и для анатома и физиолога, не должно быть ничего отвратительнаго и ничего красиваго. На-

ука—не дама патронесса, которая помогаетъ только чистенькимъ, бѣднымъ и миленькимъ сиротамъ...

Задача нашей науки, заключаетъ проф. Кириичниковъ,—вывести общіе, неизблемые законы, по которымъ совершается движеніе человѣческой мысли, внутренній прогрессъ человѣчества. Стало быть, эта наука есть отдѣлъ социологіи, и если не самый важный, то одинъ изъ важнѣйшихъ отдѣловъ. Съ другой стороны, та же наука входитъ и въ антропологию, такъ какъ она доставляетъ наиболѣе цѣнный матеріалъ для изслѣдованія законовъ мысли и творческой фантазіи, взаимодѣйствія общества и личности, традиціи и стремленія къ прогрессу, связи факта и идеала”¹⁾.

Не касаясь самаго существа такого опредѣленія исторіи литературы — источникъ его намъ уже извѣстенъ — можно, однако, и вполне естественно — спросить по этому поводу: какому чудаку придетъ въ голову составлять себѣ „мнѣніе о Германіи” извѣстной эпохи по... Шиллеру и Гете?—По Шиллеру и Гете можно составить себѣ мнѣніе только о Шиллерѣ и Гете, а для составленія мнѣнія о Германіи нужно, конечно, обратиться къ источникамъ совсѣмъ иного рода, во всякомъ случаѣ не къ художественнымъ произведеніямъ.

Позволительно спросить далѣе: зачѣмъ историку литературы знать о томъ, какимъ образомъ поколѣніе, воспитавшееся на Гете и Шиллерѣ, „могло сносить съ такой тупой покорностью безсовѣстную тираннію мелкихъ князей и цензуры, какъ могло оно восхищаться Менцелемъ, какъ могло оно такъ вести себя въ 1830 и 1848 годахъ” и т. д.? Что за дѣло до всего этого исторіи литературы?!...

Воинѣ справедливо въ этомъ случаѣ замѣчаетъ проф. Дашкевичъ, что на литературу нерѣдко „черезъ

¹⁾ Op. cit. 7—9.

мѣру смотрятъ, какъ на выраженіе дѣйствительности, и исторію литературъ обращаютъ въ воспроизведеніе этой дѣйствительности по литературнымъ памятникамъ. Но тогда исторія литературы почти лишается своей самостоятельной задачи, а вмѣстѣ съ тѣмъ и права на отдѣльное существованіе. Литературныя произведенія нельзя приравнивать къ обыкновеннымъ историческимъ источникамъ. Литература не есть только изображеніе, или зеркало реальной дѣйствительности, точно ее отражающее. Должно различать въ ней и другой элементъ. Нерѣдко въ ней занимаютъ первенствующее мѣсто произведенія, содержаніе которыхъ не имѣетъ, повидимому, прямой связи съ жизнью. Идеальныя стремленія литературы и жизнь не воишь согласны, сколько ни обуславливаются первыя состояніемъ общества.

Литература представляетъ самостоятельную сферу человѣческой жизни и дѣятельность, также необходимо существующую, какъ и другія. Въ этомъ заключается основаніе отдѣльнаго существованія исторіи литературъ, какъ самостоятельной вѣтви исторической науки. Въ отличіе отъ исторіи, въ принятомъ смыслѣ слова, исторія литературъ имѣетъ свою отдѣльную область, не общественной жизни человѣчества, а сферу внутреннихъ стремленій, расположеній, идеаловъ и идеальныхъ настроеній. Этимъ не отрицается необходимость изученія литературныхъ произведеній въ связи съ исторіей эпохъ, къ которымъ они относятся, а не одобряется лишь чрезмѣрное приковываніе исторіи литературъ къ исторіи вѣдшей дѣятельности, служебнымъ орудіемъ которой представляютъ литературу" ¹⁾.

¹⁾ Ор. cit. 729—730. Ср. Ситовскій, ор. cit. 56. „Историкъ литературы, по самому существу своей науки, не долженъ брать на себя роль историка культуры—его дѣло уяснить, какъ сложилось извѣстное произведеніе, какъ опредѣлилось извѣстное направленіе, насколько вѣрно выразила литература настроеніе эпохи, — онъ не долженъ стремиться къ культурнымъ построеніямъ на основаніи данныхъ литературы”.

Итакъ, не останавливаясь подробно на выясненіи этого недоразумѣнія, столь часто встрѣчающагося и въ наше время при опредѣленіяхъ исторіи литературы и ея задачъ, какъ науки, отмѣтимъ, что въ своей основѣ оно заключается въ смѣшеніи послѣдней съ общей исторіей культуры, ведущемъ начало отъ Гердера.

II. Исторія литературы и исторія культуры.

(Эволюція взглядовъ А. П. Веселовскаго).

Чрезвычайно любопытна и поучительна эволюція взглядовъ на исторію литературы у А. Н. Веселовскаго, эволюція его опредѣленія этой науки. Любопытна и поучительна потому, что она воспроизводитъ все стадіи того пути, по которому шло развитіе этого понятія въ наукѣ, какъ бы являясь, такимъ образомъ, своеобразной персонафицированной иллюстраціей филогенетическаго закона.

Эта эволюція, совершившаяся на протяженіи 24 лѣтъ, отъ 1870 по 1894 гг., въ теоретическихъ воззрѣніяхъ величайшаго мыслителя, плодъ его долгихъ раздумій надъ вопросомъ, къ которому онъ неизмѣнно возвращался, пожалуй, много содержательнѣе общаго процесса въ развитіи того же понятія, что параллельно происходилъ въ нашей наукѣ вообще и еще до сихъ поръ въ ней не завершился. Во всякомъ случаѣ она цѣльнѣе, послѣдовательнѣе и представляетъ болѣе законченную картину, почему и можетъ служить незамѣнимымъ матеріаломъ методологическаго характера.

Первоначально, слѣдуя, повидимому, за Геттнеромъ (къ нему А. Н. вообще тяготѣлъ), который еще въ 1855 г., въ предисловіи къ первому изданію своей „Исторіи всеобщей литературы XVIII-го вѣка“, опредѣлилъ исторію

литературы, какъ „исторію идей и ихъ научныхъ и художественныхъ формъ”¹⁾, А. Н. Веселовскій въ своемъ пониманіи послѣдней примкнулъ всецѣло къ послѣдователямъ Гердера. Свою вступительную лекцію 1870 года— „О методѣ и задачахъ исторіи литературы какъ науки”, онъ закончилъ такимъ „опредѣленіемъ въ нѣсколькихъ словахъ понятія исторіи литературы”: „исторія литературы въ широкомъ смыслѣ слова — это исторія общественной мысли, насколько она выразилась въ движеніи философскомъ, религіозномъ и поэтическомъ и закрѣплена словомъ”²⁾.

Правда, уже тогда онъ склоненъ былъ къ нѣкоторой тенденціи ограничить эту область „болѣе тѣсной сферой”, высказываясь нерѣшительно, что, „кажется, въ исторіи литературы слѣдуетъ обратить особенное вниманіе на поэзію”³⁾. Это обстоятельство ставятъ въ связь съ послѣдними словами цитированнаго опредѣленія Веселовскаго, видя въ нихъ особое подчеркиваніе слова— не какъ орудія мысли, а какъ матеріала творчества: „вся суть не въ словѣ, а въ *художественномъ* словѣ”, — комментируетъ его ученикъ и учитель нищущаго эти строки—Д. К. Петровъ⁴⁾.

Прибавка, о „закрѣпленіи словомъ”, которую сдѣлалъ къ своему опредѣленію Веселовскій, дѣйствительно, можетъ подать поводъ къ такого рода заключеніямъ. Но не должна ли тогда смутить насъ нѣкоторая неточность выраженій въ этомъ опредѣленіи того, кто въ другихъ случаяхъ, когда это было нужно или когда онъ того хотѣлъ, выражался весьма точно и опредѣленно?... Если Веселовскій разумѣлъ здѣсь подъ словомъ — лишь

1) Томъ I. Англійская литература. Сиб. 1896, стр. III.

2) Журн. Мин. Нар. Просв. 1870 г. ч. 152, стр. 14.

3) Ib.

4) А. Н. Веселовскій и его историческая поэтика. „Журн. Мин. Нар. Пр.” 1907 г. № 4, стр. 93.

слово *художественное*, то почему онъ такъ именно и не сказалъ?

Сравненіе съ позднѣйшимъ его же опредѣленіемъ исторіи литературы, о которомъ будетъ рѣчь впереди, показываетъ намъ, однако, что Веселовскій этого-то сказать и не хотѣлъ, потому что думалъ тогда совсѣмъ иначе. Да и тѣ слова, которыми онъ самъ, непосредственно вслѣдъ за этимъ, комментируетъ и иллюстрируетъ свое опредѣленіе исторіи литературы, вполне ясно даютъ намъ понять, что хотѣлъ сказать имъ Веселовскій.

Въ той „болѣе тѣсной сферѣ“, которой, по его, еще смутной, идеѣ, должна явиться исторія литературы, т. е. въ исторіи поэзіи, онъ указываетъ „совершенно новую задачу—прослѣдить, какимъ образомъ новое содержаніе жизни, этотъ элементъ свободы, приливающий съ каждымъ новымъ поколѣніемъ, проникаетъ старые образы, эти формы необходимости, въ которыя неизбежно отливалося всякое предыдущее развитіе“.

Если добавить, что эту задачу для исторіи литературы Веселовскій считаетъ „идеальной“¹⁾, то, пожалуй, придется усумниться въ томъ, дѣйствительно ли въ его концепціи „вся суть не въ словѣ, а въ *художественномъ* словѣ“, такъ что „исторія литературы и слѣдитъ за его судьбами“²⁾. Постараемся въ этомъ разобраться.

Что въ „Королевскихъ идилліяхъ“ Теннисона можно видѣть „заимствованіе новымъ авторомъ у старыхъ“, Гартмана фонъ деръ Ауэ, Готфрида Страсбургскаго и Вольфрама фонъ Эшенбахъ, — конечно, вполне допустимо. Но что „*поэтический* прогрессъ“ заключается здѣсь

1) Ib.

2) Петровъ. Op. cit. 93.

лишь въ томъ, что „въ прежніе образы внесено болѣе человѣческихъ мотивовъ, болѣе понятной намъ психологіи, болѣе современной рефлексіи”¹⁾,—это уже наводитъ на мысль, что *такой* прогрессъ не зачѣмъ и называть поэтическимъ: чѣмъ отличается онъ отъ всякаго другого прогресса, непоэтического?

Наши сомнѣнія на этотъ счетъ возрастаютъ по мѣрѣ того, какъ точка зрѣнія Веселовскаго становится все яснѣе, опредѣленнѣе.

„Нѣтъ повѣсти или романа, комментируетъ онъ, которыхъ положенія не напомнили бы намъ подобныя же, встрѣченныя нами при другомъ случаѣ, можетъ быть нѣсколько переименованныя и съ другими именами. Интриги, находящіяся въ обращеніи у романистовъ, сводятся къ небольшому числу, которое легко свести къ еще меньшему числу болѣе общихъ типовъ: сцены любви и ненависти, борьбы и преслѣдованія встрѣчаются намъ однообразно въ романѣ и новеллѣ, въ легендѣ и сказкѣ, или, лучше сказать, однообразно провожаютъ насъ отъ мифической сказки къ новеллѣ и легендѣ и доводятъ до современнаго романа. Легенда о Фаустѣ обошла подъ разными именами старую и новую Европу, Прометея Эсхила можно угадать въ Лео Шпильгагена, въ Gramathas индѣйскаго эпоса, въ мифѣ о снесеніи небснаго огня на землю”²⁾.

„Не ограничено ли поэтическое творчество,—спрашиваетъ поэтому Веселовскій,—извѣстными опредѣленными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколѣніе приняло отъ предыдущаго, а это отъ третьяго, которыхъ первообразны мы неизбѣжно встрѣтимъ въ эпической старинѣ, и далѣе на степени мифа, въ *конкретныхъ* опредѣленіяхъ первобытнаго слова? Каж-

¹⁾ Веселовскій. Op. cit. „Журн. Мин. Нар. Просв.” 1870 г. ч. 152, стр. 11.

²⁾ Id. 12.

дая новая поэтическая эпоха не работает ли надъ изстари завѣщанными образами, обязательно вращаясь въ ихъ границахъ, позволяя себѣ лишь новыя комбинаціи старыхъ, и только наполняя ихъ тѣмъ новымъ пониманіемъ жизни, которое собственно и составляетъ ея прогрессъ передъ прошлымъ?" 1).

На этотъ „гипотетическій вопросъ" онъ отвѣтилъ утвердительно, ссылаясь, между прочимъ, на то, что исторія языка предлагаетъ намъ аналогичное явленіе. „Новаго языка мы не создаемъ, мы получаемъ его отъ рожденія совѣмъ готовымъ, не подлежащимъ отмѣнѣ; фактическія измѣненія, приводимыя исторіей, не скрадываютъ первоначальныя формы слова или скрадываютъ постепенно, незамѣтно для двухъ слѣдующихъ другъ за другомъ поколѣній (sic!). Новыя комбинаціи совершаются внутри положенныхъ границъ, изъ обвѣтрившагося матеріала" 2)....

Это внутреннее обогащеніе содержанія, этотъ прогрессъ общественной мысли въ границахъ слова или устойчивой поэтической формулы, по мнѣнію Веселовскаго, долженъ привлечь вниманіе психолога, философа, эстетика: онъ относится къ исторіи мысли. Но рядомъ съ этимъ фактомъ сравнительное изученіе открыло другой, не менѣ знаменательный фактъ: это рядъ неизмѣнныхъ формулъ, далеко простирающихся въ области исторіи, отъ современной поэзіи къ древней, къ эпосу и мнѳу. Это матеріалъ столь же устойчивый, какъ и матеріалъ слова, и анализъ его принесетъ не менѣ прочныя результаты" 3).

Итакъ, какова же въ действительности концепція Веселовскаго? Поэтическое развитіе заключается въ томъ, что „новое содержаніе жизни" проникаетъ „старые об-

1) Id. 13.

2) Ib.

3) Ib.

разы". Первое—„элементъ свободы", послѣднія—„формы необходимости". *Поэтический* прогрессъ сводится, такимъ образомъ, къ „прогрессу общественной мысли" въ границахъ „устойчивой поэтической формулы".

Иными словами,—да позволено будетъ сдѣлать изъ этой мысли логическій выводъ, — *поэтическое развитіе есть, въ сущности, ничто иное, какъ отсутствіе развитія поэтической формы, т. е. отсутствіе поэтическаго развитія, а вмѣстѣ съ тѣмъ исторія литературы остается при одной лишь исторіи общественной мысли, т. е. совершенно сливается съ общей исторіей культуры, безслѣдно въ ней исчезая.*

„Вся суть" оказалась не въ художественномъ словѣ и даже не въ словѣ вообще, и исторія литературы, оказалось, слѣдитъ не за его судьбами, — по той простой причинѣ, что никакихъ судебъ у этого слова, по мнѣнію Веселовскаго, нѣтъ ¹⁾).

Не лишена значенія та настойчивость, съ которой Веселовскій подчеркиваетъ мысль о неизмѣняемости формы въ эволюціи литературнаго творчества. Проводя аналогію между исторіей литературной формы и исторіей языка (тоже со стороны его формы), онъ, повидимому, во что бы то ни стало желаетъ доказать, что матеріалъ языка, въ сущности, не мѣняется, а лишь „обвѣтривается", фактическія же измѣненія въ немъ „не скрадываютъ первоначальныя формы слова",—ибо дѣлаетъ при этомъ чрезвычайно характерную оговорку: „или скрадываютъ постепенно, незамѣтно для двухъ слѣдующихъ другъ за другомъ поколѣній".

¹⁾ Эту „упрощенную" концепцію литературной эволюціи en toutes lettres заимствовали у Веселовскаго В. В. Сиповскій (Исторія литгер. какъ наука, 52): „Изучая литературу, мы—по его словамъ—имѣемъ дѣло—1) съ тѣми *формами*, въ которыхъ неизбѣжно укладывается поэтическое созерцаніе извѣстнаго народа;—и 2) съ тѣми *содержаніями*, которое наполняетъ эти формы". И вотъ, оказывается, „ученые (читай: Веселовскій) блестяще доказали, что *формы* поэтическаго созерцанія *общы и обязательны для всего народа*" (?).

Эта „профилактическая“ прибавка совершенно выдает его тенденцію: вѣдь ясно, что дѣло тутъ совсѣмъ не въ *субъективномъ* моментѣ, сопровождающемъ измѣненія въ формальной области языка. Рѣзко или постепенно, замѣтно или незамѣтно происходятъ эти измѣненія, важно лишь то, что они „*фактическія*“. Но Веселовскому и въ данномъ случаѣ нужно было подчеркнуть именно то, что формы языка *въ известномъ смыслѣ* все же неизмѣнны, хотя бы и въ томъ, что *кажутся* неизмѣнными, ибо измѣненія въ нихъ для насъ *незамѣтны*. Изъ этого еще болѣе ясно, какъ нужно понимать его концепцію историко-литературнаго развитія.

Въ то же время, однако, упомянутая оговорка важна и въ другомъ отношеніи. Такъ какъ тенденція Веселовскаго совершенно ясна, то оговорка эта, слишкомъ явно подрывающая ея внутреннюю состоятельность, со стороны ея субъективной цѣнности какъ бы приобретаетъ значеніе не столько самопротиворѣчія (ибо выходъ изъ него найденъ), сколько *самовозраженія*, что, конечно, гораздо показательнѣе.

Повидимому, для самого Веселовскаго возможное рѣшеніе этого вопроса, хотя бы въ формѣ смутно-сознаваемого протеста, представлялось и съ другой его стороны, и не случайно ему, „казалось“, что въ исторіи литературы слѣдуетъ обратить особенное вниманіе на *поэзію*: инстинктъ подсказывалъ ему тотъ правильный путь, который онъ *осозналъ* и по которому пошелъ *въ слѣдствіи*.

Но до этого, а, можетъ быть, и *для* этого, ему еще нужно было выслушать серьезныя и справедливыя возраженія проф. Н. И. Карѣва, осмыслить и оцѣнить ихъ, и во всякомъ случаѣ такъ или иначе съ ними посчитаться.

Цитируя вопросы Веселовскаго о томъ, не ограничено ли поэтическое творчество опредѣленными фор-

мулами и пр., проф. Карѣевъ, съ своей стороны, предлагаетъ такіе „контрвопросы“: „Развѣ такъ-таки вдругъ и изсякла та способность, которая въ эпической старинѣ создавала первообразы, формулы и мотивы, переходившіе потомъ отъ поколѣнія къ поколѣнію, заставляя творчество обязательно вращаться въ изстари завѣщанныхъ образахъ? Развѣ движеніе жизни отражается на литературѣ лишь тѣмъ, что наполняетъ старыя образы новымъ пониманіемъ жизни — и только, т. е. не создаетъ матеріала для творчества? Развѣ ограниченіе творчества извѣстными опредѣленными формулами и устойчивыми мотивами не можетъ быть объяснено помимо заимствованія тѣмъ, что творчество всегда въ сущности воспроизводитъ одинъ и тотъ же міръ“? 1).

„Проф. Веселовскій, продолжаетъ онъ, ссылается на то, что шильгагенскаго Лео (изъ романа *Одинъ въ полѣ не воинъ*) можно угадать въ Прометей Эсхила, въ *Pramathas* индѣйскаго эпоса, въ мифѣ о снесеніи небеснаго огня на землю. Неужели у гоголевскаго Чичикова или Хлестакова такой длинный рядъ прямыхъ литературныхъ предковъ, что пра-Чичикова нужно искать въ какомъ-нибудь мифѣ о Гермесѣ, а пра-Хлестакова разыскивать Богъ вѣсть въ какомъ эпосѣ? И если даже допустить, что шильгагенскій Лео по духу, какъ титъ, правнукъ Эсхилова Прометей и праправнукъ индѣйскаго Прамата, то развѣ Шильгагенъ такъ же заимствовалъ своего Лео у Эсхила, какъ Теннисонъ своихъ героевъ и ихъ приключенія у средневѣковыхъ романтиковъ, а эти въ народныхъ сказаніяхъ и средневѣковыхъ легендахъ? Примѣръ Лео и Прометей скорѣе указываетъ на старую идею въ новой формѣ, чѣмъ обратное, что именно хотѣлъ доказать проф. Веселовскій 2).

1) Литературная эволюція на Западѣ. „Филологическія Записки“ 1885 г. вып. I, стр. 61—62.

2) Id. 63.

Но именно современные романы Тургеневыхъ, Достоевскихъ и Толстыхъ, Шпышгагеновъ, Флоберовъ, Додэ и Золя наименѣе разрабатываютъ традиціонные образы и сюжеты, подобно тому, какъ это дѣлалъ Шекспиръ, заимствуя фабулу драмы изъ новеллы, Гете, взявъ Фауста изъ легенды, Теннисонъ, воскресивъ романтическій міръ XII и XIII вѣка" 1).

По мнѣнію Карѣева, основная ошибка Веселовскаго заключается въ слѣдующемъ: онъ „переноситъ на *всю* литературу то, что можно сказать только о ея *части*“, такъ что та „новая задача“, которую онъ открываетъ для исторіи литературы — „прослѣдить, какимъ образомъ новое содержаніе жизни проникаетъ старые образы“,—въ сущности, есть произвольное суженіе ея истинныхъ задачъ. Въ дѣйствительности, это—задача спеціальныхъ историческихъ изысканій въ области литературы, но только такія изслѣдованія—иногда лишь подготовительная разработка матеріала, и положить ихъ идею въ единую основу самой исторіи литературы невозможно: послѣднюю пришлось бы ограничить рассмотрѣніемъ исторіи старыхъ образовъ, проникающихся новымъ содержаніемъ жизни" 2).

„Весьма часто, говоритъ далѣе проф. Карѣевъ, при опредѣленіи исторіи литературы указывается именно на фонъ, на духовную жизнь, на состояніе ума и чувства, на идеи и идеалы общества, а не на самую вещь, которая должна быть изображена на этомъ фонѣ" 3). Между тѣмъ, замѣчаетъ онъ по поводу опредѣленія Веселовскаго, „исторія мысли только фонъ исторіи литературы; мысль, дѣлающаяся достояніемъ литературы, выражается не въ одномъ философскомъ, религіозномъ и поэтическомъ движеніи, но и въ движеніяхъ полити-

1) Id. 64.

2) Ib.

3) Id. 107.

ческомъ, социальномъ, научномъ, моральномъ, критическомъ, и т. п.; закрѣпленіе мысли словомъ въ государственной грамотѣ, въ кодексѣ гражданскихъ и уголовныхъ законовъ, въ богослужебномъ требникѣ, въ схоластическомъ трактатѣ, въ специально-научной диссертации, въ программѣ кандидата въ члены парламента, въ школьномъ учебникѣ — еще не есть литературное произведеніе”¹⁾.

„Въ богословскомъ трактатѣ, философскомъ разсужденіи, научномъ сочиненіи содержаніе не такъ слито съ формой, какъ въ поэмѣ или драмѣ, въ романѣ или памфлетѣ. Вы не разрушите ничего важнаго въ *Критикѣ чистаго разума*, когда изложите въ своемъ порядкѣ, своими словами основныя идеи Канта, но попробуйте переложить въ прозу Пушкинское *Брожю ли...*, выкинуть опредѣленія шумныхъ улицъ, многолюднаго храма, безумныхъ юношей, и т. п., сократить перечисленіе мѣстъ находенія и дѣйствій поэта въ прозаическое „гдѣ бы я ни былъ, что бы я ни дѣлать” и т. д., — какая жалкая и сухая вещь выйдетъ изъ прелестнаго стихотворенія!”²⁾.

Итакъ, сущность возраженій проф. Карѣева сводилась къ тому, что опредѣленіе Веселовскаго стираетъ всякую грань между исторіей литературы и общей исторіей культуры, тогда какъ эта грань несомнѣнно существуетъ. Дѣло вовсе не въ томъ, что, выражаетъ собой общественная мысль въ процессѣ литературной эволюціи: философское ли, религіозное, поэтическое движеніе или еще какое нибудь иное — совершенно безразлично. Все дѣло въ томъ, какъ, въ какихъ формахъ выражается эта общественная мысль, т. е. въ самомъ ея *материалѣ*, который только и отличаетъ литературное

¹⁾ Id. 108.

²⁾ Id. 97.

произведеніе, отъ всякаго другого памятника культурной исторіи вообще. „Вотъ въ этомъ-то и заключается, по его словамъ, особенность исторіи литературы въ сравненіи съ общей исторіей. Предметъ общаго историка,—вся прошлая реальная жизнь,—не существуетъ болѣе, и исследователь ищетъ свидѣтельствъ объ этой жизни, предметъ историка литературы — совокупность произведеній, которыя живутъ доселѣ или могутъ оживать, и онъ ищетъ не свидѣтельствъ объ этихъ произведеніяхъ, а самыя произведенія эти. Ближе всего въ этомъ отношеніи, конечно, задача историка литературы къ задачѣ историка философіи или науки”¹⁾.

„Весьма различно, поясняетъ онъ, отнесутся къ *Илиадѣ* историкъ литературы, для котораго сама *Илиада* есть фактъ, и историкъ, который будетъ смотрѣть на нее, какъ на совокупность свидѣтельствъ о другихъ фактахъ,—и въ этомъ-то сущность дѣла”²⁾.

Историкъ „изучаетъ *Илиаду* не какъ произведеніе, а какъ рядъ историческихъ свидѣтельствъ наряду съ разными предметами, отыскиваемыми въ раскопкахъ Шлимана, со словами, указывающими на понятія и предметы, съ переживаніями въ обычаяхъ, сухими извѣстіями надписей, съ прозаическими отрывками, сохранившимися извѣстія о фактахъ и т. п. Онъ сходится иногда съ историкомъ литературы, иногда—и это чаще—расходится; для него все дѣло не въ томъ, что *Илиада* цѣльное произведеніе, и изучая его, какъ таковое, онъ даже на эту цѣльность смотритъ, какъ на свидѣтельство о существованіи поэзіи и поэтовъ”³⁾.

¹⁾ Id. 98. Ср. Э. Мейеръ op. cit. 41, также 65: „филологія представляетъ продукты исторіи какъ бы современными. Это прежде всего относится къ произведеніямъ литературы и искусства... Филологія изучаетъ свои объекты не какъ образующіеся, не динамически; но статически” и т. д.

²⁾ Id. 81.

³⁾ Id. 82.

„Общее положеніе: для общаго историка литературныя произведенія скорѣе простые сборники свидѣтельствъ о прагматическихъ и культуральныхъ фактахъ соціальной или духовной исторіи, для историка литературы они сами цѣльные факты; общаго историка въ литературныхъ произведеніяхъ интересуется заключающійся въ нихъ идейный и фактический матеріалъ всякаго рода, дѣйствительность, въ нихъ отразившаяся, историка литературы—и самый способъ соединенія даннаго матеріала, и самое отраженіе дѣйствительности; общему историку нужно возстановить фактъ, уяснить его и оцѣнить, историкъ литературы имѣетъ дѣло съ самимъ готовымъ фактомъ, объясняетъ его въ своемъ комментарий, оцѣниваетъ его въ своей эстетической критикѣ.

Первый не видитъ своими глазами той жизни, которую изслѣдуетъ, второй имѣетъ передъ собою самыя тѣ явленія, на которыхъ сосредоточено его вниманіе; отсюда—разница въ ихъ отношеніи къ однимъ и тѣмъ же памяткамъ”¹⁾.

Какое же опредѣленіе исторіи литературы предлагаетъ самъ проф. Карѣевъ?

Самый матеріалъ ея, литературу, онъ опредѣляетъ, какъ „совокупность произведеній устнаго, письменнаго или печатнаго слова, выражающихъ въ общинтересныхъ (?) и общедоступныхъ (??) содержаніи и формѣ общественную мысль и общественное настроеніе, будутъ ли эти произведенія продуктами художественнаго творчества или имѣть болѣе прозаическій характеръ (?), лишь бы они не имѣли значенія дѣловыхъ обсужденій, учебниковъ и руководствъ, философскихъ и научныхъ изслѣдованій и пособій”²⁾. „Литература какъ кругъ явленій съ текучимъ содержаніемъ въ измѣняющихся фор-

¹⁾ Id. 86.

²⁾ Id. 23.

махъ, не можетъ, по мнѣнію Карѣева, получить лучшаго опредѣленія, какъ общедоступное словесное выраженіе общинтересныхъ общественныхъ мыслей и настроеній”¹⁾).

Отсюда—„исторія литературы должна быть культурно-прагматическимъ изображеніемъ литературной эволюціи на почвѣ общей эволюціи общества и въ связи съ другими частными эволюціями, которыя на нее вліяли”²⁾).

Нельзя не замѣтить при этомъ, что собственное опредѣленіе исторіи литературы у проф. Карѣева неожиданно оказалось много слабѣе его критики опредѣленія Веселовскаго. Какъ точно и ясно формулируетъ онъ отличіе литературнаго матеріала отъ чисто историческаго, какъ опредѣленно проводитъ границу между исторіей литературы и исторіей культуры вообще! Но какъ смутна, какъ неточна его формула опредѣленія литературы, какъ шатки и нехарактерны перечисляемые въ немъ признаки послѣдней.

Что такое „общинтересное” содержаніе? Какъ понимать „общедоступную” форму? Гдѣ и когда можно констатировать то и другое *въ дѣйствительности*? Какимъ образомъ можно наравнѣ съ „продуктами художественнаго творчества” ставить произведенія, имѣющія „болѣе прозаическій характеръ”, относя тѣ и другія одинаково къ области литературы?

Если закрѣпленіе мысли *словами* еще не есть признакъ литературнаго произведенія, если содержаніе послѣдняго такъ слито съ его формой, что послѣ измѣненія, напр., формы Пушкинскаго *Брожу ли* отъ „преlestнаго стихотворенія” останется одна лишь „жалкая и сухая вещь”, т. е., иными словами, оно перестанетъ быть самимъ собой,—то какъ настаивать на подобномъ

¹⁾ Id. 34.

²⁾ Id. 74.

безразличіи къ *материалу* литературнаго творчества? Не значить ли это повторять ошибку Веселовскаго?...

Странно, что проф. Карѣевъ въ результатѣ пришелъ какъ бы къ отреченію отъ той единственно-правильной точки зрѣнія, которая подсказала ему справедливую критику положеній Веселовскаго; странно, что его собственное опредѣленіе исторіи литературы имѣеть съ этой критикой такъ мало общаго и такъ плохо съ ней вяжется.

Однако, при всемъ этомъ нельзя не признать во всякомъ случаѣ глубоко замѣчательнымъ того факта, что именно *историку* выпало на долю указать величайшему русскому *историку литературы* его важную ошибку въ опредѣленіи исторіи литературы, а стало быть и вѣрный путь къ его исправленію. И если, спустя четверть вѣка, приступая къ грандіозной работѣ—построенію своей исторической поэтики, Веселовскій предупредилъ читателя, что въ обобщеніяхъ, которые онъ предложитъ, узнаютъ „много стараго, хотя менѣе рѣшительно формулированнаго” ¹⁾,—то значительной долей этой „меньшей рѣшительности” въ формулированіи „стараго” онъ былъ обязанъ, несомнѣнно, Карѣеву.

Вліяніе послѣдняго сказалось очень скоро. Оно замѣтно уже въ книгѣ „Изъ исторіи романа и повѣсти” 1887 года, гдѣ на первой же страницѣ встрѣчаемъ отголосокъ замѣчанія Карѣева о роли личнаго творчества и традиціи въ исторіи литературы. „Вездѣ, говоритъ здѣсь Веселовскій, гдѣ мы въ состояніи наблюдать продолжительную литературную эволюцію, на *первомъ лѣствѣ* являются тѣ произведенія народной поэзіи, *незнающей творца*, которыя мы обыкли объединять именемъ эпоса, и надо перенестись *къ другому концу развитія*, чтобы встрѣтить тотъ особый родъ повѣстей и

¹⁾ Изъ введенія въ историч. поэтику. „Журн. Мин. Нар. Просв.,” 1894 май ч. 293, стр. 21—22.

разказовъ, *лишенихъ традиціоннаго значенія и принадлежащихъ личнымъ авторамъ*, которые зовутся новеллами, романами и т. д.”.

Теперь уже Веселовскій не „переноситъ на всю литературу то, что можно сказать только о ея части”; онъ принялъ поправку Карѣева и болѣе не настаиваетъ на неизмѣняемости, традиціонности поэтическихъ формулъ. Теперь онъ уже видитъ *оба* конца литературной эволюціи, а не одинъ лишь, какъ прежде, и исторія литературы, естественно, не могла уже болѣе въ его глазахъ оставаться только исторіей общественной мысли, закрѣпленной словомъ¹⁾.

Онъ понялъ недостаточность, неточность такого опредѣленія и въ статьѣ „Изъ введенія въ историческую поэтику” 1894 года предлагаетъ новое. „Одно изъ наиболѣе симпатичныхъ” ему воззрѣній на исторію литературы „можетъ быть сведено къ такому приблизительно опредѣленію: *исторія общественной мысли въ образно-поэтическомъ переживаніи и выражающихъ его формахъ*”. „*Исторія мысли*, добавляетъ онъ, *болѣе широкое понятіе, литература ея частичное проявленіе; ея обособленіе предполагаетъ ясное пониманіе того, что такое поэзія, что такое эволюція поэтического сознанія и его формы*”²⁾.

Такъ двумя путями Веселовскій какъ бы возвращается къ „старому”. Съ одной стороны, исторія литературы для него, по прежнему, остается „исторіей общественной мысли”, но теперь онъ формулируетъ это положеніе „менѣе рѣшительно”. Съ другой—и этотъ моментъ тѣснѣйшимъ образомъ связанъ съ первымъ—онъ вновь приходитъ къ когда-то вскользя, смутно мелькнувшей у него идеѣ, но потонувшей на время безслѣдно,—о томъ, что исторія литературы, въ своей

¹⁾ См. рецензію Карѣева: Къ теоріи литературной эволюціи. „Филол. Записки” 1887, вып. I, стр. 1—11.

²⁾ Op. cit. „Журн. Мин. Нар. Пресв”. 1894 май, ч. 293, стр. 21.

сущности, должна быть исторіей *poëzie*, „эволюціей поэтическаго сознанія и его формъ”. Къ этой идеѣ онъ возвращается окончательно, безповоротно и ее, напротивъ, формулируетъ теперь самымъ рѣшительнымъ образомъ.

Правда, онъ не считаетъ для себя рѣшоннымъ вопросъ относительно самаго „пониманія *poëzie*”, ибо до этого еще не „договорились” и его не удовлетворяетъ „туманная формула”, предложенная Брюнетьеромъ: поэзія—это метафизика, проявляемая въ образахъ и такимъ путемъ внятная сердцу (*une métaphysique manifestée par des images et rendue sensible au coeur*)¹⁾.

Но слова: поэзія, поэтическій стиль, поэтика то и дѣло мелькаютъ теперь въ его изслѣдованіяхъ, сама литература съ этого времени какъ бы отождествляется въ его глазахъ съ поэзіей²⁾, и мѣсто исторіи литературы въ полѣ его интересовъ окончательно занимаетъ „поэтика”, которой онъ и посвящаетъ всю остальную часть своей жизни.

Больше того: не только литературу онъ отождествляетъ теперь съ поэзіей, но и самую поэзію склоненъ отождествлять съ искусствомъ. Въ этомъ отношеніи чрезвычайно характерно для новаго теченія мыслей Веселовскаго замѣчаніе, сдѣланное имъ въ „Трехъ главахъ изъ исторической поэтики”, по поводу взгляда Кардуччи на поэзію, какъ повышенную „интонацію” (*intonazione*).

Напомнивъ слова Бурже, сказанныя о шарнасахъ: „всякій аффектъ повышаетъ выраженіе, но не всякое словесное выраженіе аффекта есть непременно *poëzie*”, Веселовскій замѣчаетъ: „Графъ Левъ Толстой (Что такое искусство?) не принялъ во вниманіе очевидности

¹⁾ Id. 22.

²⁾ Id. 21.

этого факта, когда главнымъ свойствомъ *искусства* призналъ „зараженіе“ другихъ тѣмъ чувствомъ, которое испыталъ самъ художникъ. „Видъ самаго некрасиваго страданія можетъ сильнѣйшимъ образомъ заразить насъ чувствомъ жалости или умиленія и восхищенія передъ самоотверженіемъ или твердостью страдающаго“... При чемъ тутъ *искусство*? Искренность и сила аффекта всегда заразительны и внѣ *художественнаго* ихъ *выраженія*”¹⁾.

Очевидно, и самъ Веселовскій понялъ теперь, что если всякая исторія литературы есть въ то же время исторія общественной мысли, то не всякая исторія общественной мысли есть непременно исторія литературы. Исторіей литературы можетъ быть названа исторія только такой общественной мысли, которая является продуктомъ *художественнаго творчества*. Въ исторіи литературы, какъ исторіи поэзии по преимуществу, составляющей часть исторіи искусства вообще, важна, такимъ образомъ, не сама мысль, а та форма, въ которой она выражена.

Если раньше для Веселовскаго исторія литературы сводилась вообще къ эволюціи сознанія, но и только къ ней, теперь онъ видитъ въ ней „эволюцію *поэтического* сознанія и его *формъ*“. Ограниченное въ одномъ пунктѣ, прежнее опредѣленіе было расширено въ другомъ.

Послѣдній моментъ особенно важенъ. Онъ показываетъ намъ, что центръ тяжести исторіи литературы въ глазахъ Веселовскаго окончательно перемѣстился—отъ вопроса „что“ къ вопросу „какъ“, отъ исторіи *мысли* къ исторіи *формъ*.

Даже въ тѣхъ случаяхъ, когда въ предложенныхъ имъ вновь обобщеніяхъ, мы узнаемъ еще „много ста-

¹⁾ Ор. сит. „Журн. Мин. Нар. Пр.“ 1899 ч. 323, № 5, стр. 44. Курсивъ мой.

раго”, это старое говоритъ далеко не за себя и под-
сказываетъ подчасъ совсѣмъ не тѣ выводы, какихъ же-
лалъ бы самъ Веселовскій.

Картина Рѣпина, которую ему удалось видѣть од-
нажды въ мастерской художника, представляетъ для
него „блестящее доказательство того, что евангельскій
разказъ объ искушеніи Христа еще далеко не исчер-
панъ художниками и способенъ вызвать *новое поэти-
ческое освѣщеніе*”¹⁾.

Какой же выводъ дѣлаетъ изъ этого наблюденія
Веселовскій?—Совсѣмъ не тотъ, котораго бы мы ожи-
дали: „Какъ въ области культуры, такъ, специальнѣе,
и въ области искусства, мы связаны преданіемъ и ши-
римся въ немъ, *не созидая новыхъ формъ*, а привязывая
къ нимъ (*новымъ* формамъ)? новыя отношенія; это сво-
его рода естественное сбереженіе силы”²⁾.

Какъ примирить одно съ другимъ? Какъ достиг-
нуть „новаго поэтического освѣщенія”... „не созидая но-
выхъ формъ”? Пусть мы связаны преданіемъ и ширимся
въ немъ, пусть евангельскій разказъ объ искушеніи
Христа еще далеко не исчерпанъ художниками. Что
же доказываетъ это, какъ не то, что въ искусствѣ
важенъ не „сюжетъ”, а что-то иное, — что способно
дать и старому сюжету „новое поэтическое освѣщеніе”,
т. е. „форма”?

Но въ этомъ ли и сила искусства, какъ то пре-
красно понялъ Лотце, когда назвалъ „геніальнымъ по-
этическимъ инстинктомъ—склонность великихъ поэтовъ
обращать сюжеты, уже подвергшіеся однажды поэ-
тической переработкѣ”, о чемъ повѣствуетъ самъ Весе-
ловскій³⁾?

¹⁾ Три главы „Журн. Мнн. Нар. Пр.” 1899. № 5, ч. 323, стр. 68.

²⁾ Id. 69.

³⁾ О методахъ и задачахъ. „Журн. Мнн. Нар. Пр.”. 1870, ч. 132,
стр. 12.

Желая, во что бы то ни стало, хоть отчасти, удержать „старую” позицію, Веселовскій, можетъ показаться, одерживаетъ побѣду, но—это побѣда Пирра.

Вспомнимъ, что, начиная съ 1895 г., въ цѣломъ рядѣ работъ Веселовскій обращается преимущественно къ изученію поэтическихъ формъ и поэтическаго стиля¹⁾, „развитіе” котораго интересовало его уже и раньше²⁾.

Вспомнимъ, что съ этого времени эволюція формъ и стиля въ глазахъ Веселовскаго становится какъ бы показателемъ самой внутренней, совершающейся въ нихъ, эволюціи, и исторія какого-нибудь эпитета пріобрѣтаетъ значеніе не только „исторіи поэтическаго стиля въ сокращенномъ изданіи”, но исторіи „поэтическаго сознанія отъ его фізіологическихъ и антропологическихъ началъ и ихъ выраженій въ словѣ—до ихъ закрѣпленія въ ряды формулъ, наполняющихся содержаніемъ очередныхъ общественныхъ міросозерцаній”, ибо „за инымъ эпитетомъ, къ которому мы относимся безусловно, такъ какъ мы къ нему привыкли, лежитъ далекая историко-психологическая перспектива, накопленіе метафоръ, сравненій и отвлеченій, цѣлая исторія вкуса и стиля въ его эволюціи отъ идей полезнаго и желаннаго до выдѣленія понятія прекраснаго”³⁾.

Только принявъ все это во вниманіе, мы поймемъ истинный смыслъ и значеніе той побѣды, которую одержалъ надъ самимъ собой Веселовскій.

¹⁾ Изъ исторіи эпитета. „Ж. М. Н. П.” 1895, декабрь.
Эпитетскія повторенія, какъ антропологическій моментъ. „Ж. М. Н. П.” 1897, апрѣль. *Психологическій параллелизмъ и его формы въ отраженіяхъ поэтическаго стиля.* „Ж. М. Н. П.” 1898 мартъ.

²⁾ Изъ введенія въ истор. поэтику. „Ж. М. Н. П.” 1894 май, стр. 21.

³⁾ Изъ исторіи эпитета. „Ж. М. Н. П.” 1895 № 12, ч. 302, стр. 39.

III. Исторія литературы—исторія поэзіи.

Кажется, должно быть совершенно ясно, что признакомъ, дающимъ право какому-либо произведенію войти въ составъ исторіи литературы, не можетъ считаться его „субъективизмъ“, какъ это думалъ проф. И. Н. Ждановъ.

Опредѣляя исторію литературы, какъ „изученіе явленій развитія произведеній литературнаго творчества“, онъ подъ самой литературой разумѣлъ „всю область поэзіи, запечатлѣнную субъективизмомъ“¹⁾, которымъ, по его мнѣнію, произведеніе литературы и отличается отъ произведенія науки.

„Одни научныя произведенія имѣютъ средство съ поэзіей, другія нѣтъ,—говоритъ онъ. Примѣромъ послѣдняго можетъ служить трудъ археологическій, гдѣ нѣтъ мѣста лицу автора, нѣтъ мѣста субъективизму, и слѣдовательно такой трудъ не относится къ разряду литературныхъ произведеній... Исторія сближается съ поэзіей лишь въ тѣхъ пунктахъ, гдѣ она можетъ быть не изслѣдованіемъ, а творчествомъ. Поэзія можетъ быть въ исторіи лишь при обобщеніи, изображеніи характеровъ историческихъ лицъ. Мы знаемъ, что ха-

¹⁾ Лекціи по исторіи русской словесности (lith.) Сиб. 1900—01. Вве-
деніе, стр. 12.

рактистики историческихъ личностей могутъ быть изображены поэтически; одинъ историкъ обращаетъ больше вниманія на одну сторону характера известной исторической личности, разбираетъ эту личность какъ общественнаго дѣятеля, другой какъ человѣка и т. д., поэтому-то возможна *художественная исторія*, каковы напр. Исторія Карамзина (безъ примѣчаній), Исторія Костомарова: историкъ здѣсь имѣетъ сродство съ поэтомъ. Итакъ, мы видимъ, что въ исторіи возможна примѣсь поэзіи”¹⁾...

На этомъ основаніи проф. Ждановъ полагаетъ, что историческимъ произведеніямъ также должно быть отведено мѣсто въ исторіи литературы. Исторія Карамзина, напримѣръ, „войдетъ въ литературу той своей стороною, съ которой видна личность Карамзина, со стороны личныхъ воззрѣній. Бэконъ въ „Новомъ органѣ” говоритъ, что при изученіи исторіи является цѣлый рядъ препятствій или, по его выраженію, „идоловъ”, для свободнаго мышленія, какъ напр. принадлежность автора къ известной расѣ, средѣ или классу лицъ; поэтому, строгій мыслитель, изучающій исторію съ научной точки зрѣнія, долженъ ихъ устранять, а историкъ литературы ихъ-то, именно, и долженъ изучать”²⁾.

Никто, конечно, не станетъ отрицать того, что „въ исторіи возможна примѣсь поэзіи”, но едва ли кто согласится видѣть въ этой „поэзіи” нѣчто родственное, однокачественное тому, что мы зовемъ *художественными творчествомъ*.

Такая „поэзія” sui generis можетъ имѣть мѣсто не только въ трудахъ историческихъ и гуманитарныхъ наукахъ вообще но и въ трактатахъ по естествознанію, однако-же какой историкъ литературы, уважающій свою

¹⁾ Id. 10—11.

²⁾ Id. 12.

науку, послѣдуетъ теперь примѣру Геттнера и станетъ вводить эти трактаты въ область своего изученія наравнѣ съ произведеніями художественного творчества?!

Онъ не сдѣлаетъ этого прежде всего потому, что субъективизмъ въ наукѣ и субъективизмъ въ литературѣ—вещи совершенно различныя и проистекающія изъ различныхъ источниковъ.

Научный субъективизмъ—это понятіе отрицательное, это недостатокъ, проистекающій отъ неумѣнія или нежеланія быть объективнымъ, и, какъ таковой, указывающій не столько на то, что въ данномъ изслѣдованіи есть, сколько на то, чего въ немъ нѣтъ: это — показатель *научной импотенціи* автора.

Литературный субъективизмъ—явленіе совсѣмъ особаго рода: это понятіе абсолютно *положительное*, это—качество, *присущее* всякому литературному произведенію, какъ таковому, проистекающее изъ самой сущности художественнаго творчества и указывающее не на то, чего въ данномъ произведеніи нѣтъ, а именно на то, что въ немъ *есть*, ибо инымъ оно быть не можетъ; однимъ словомъ, литературный субъективизмъ есть показатель *творческой силы* художника—поэта.

Короче, литературный субъективизмъ только дѣлаетъ произведеніе литературы самимъ собой; при научномъ же субъективизмѣ произведеніе науки перестаетъ быть самимъ собой, не становясь, конечно, отъ этого чѣмъ-нибудь инымъ; кромѣ какъ произведеніемъ ненаучнымъ.

Нельзя представлять себѣ науку въ видѣ какой-то не слишкомъ щедрой „благодѣтельницы“, которая, обращаясь къ литературѣ, говоритъ: „Но тебѣ, Боже, что мнѣ не гоже!“.. А литературу—какой-то „казанской сиротой“, которая съ благодарственнымъ поклономъ принимаетъ эти никчемныя подачки.

Итакъ, *отсутствіе научнаго объективизма*, или—что то же — *научный субъективизмъ*, — одно, а *литературный*

субъективизм—другое; сравнивать ихъ нельзя. Поэтому относить научное произведеніе, лишенное объективизма, къ области литературы—такое же странное недоразумѣніе, какъ относить къ области науки литературное произведеніе, отличающееся болѣе или менѣе объективнымъ характеромъ.

Этотъ послѣдній опытъ былъ нѣкогда предложенъ Золя, задумавшимъ своимъ „экспериментальнымъ романомъ” создать какъ бы необходимое дополненіе къ наукѣ и вообразившимъ, будто его „человѣческіе документы” (*documents humains*), добытые путемъ „наблюденія и опыта”, знаменуютъ разрывъ съ „идеалистическимъ” творчествомъ, которое исходитъ „отъ того или другого абсолюта”¹⁾. Въ настоящее время, однако, это не болѣе, какъ историческій курьезъ.

Будемъ надѣяться, что точно такимъ же историческимъ курьезомъ мало по малу станутъ и субъективныя научныя произведенія, включенныя въ исторію литературы.

Если не субъективизмъ, то что же можетъ служить признакомъ литературнаго произведенія? „Должна же быть, какъ говоритъ проф. Н. И. Стороженко, какая-нибудь черта, отдѣляющая памятникъ, имѣющій культурное значеніе, отъ памятника литературнаго”. „Черта эта, по его мнѣнію, заключается не въ чемъ иномъ, какъ въ *художественности и литературномъ талантѣ*. Только присутствіе художественнаго элемента даетъ право извѣстному произведенію на мѣсто въ исторіи литературы²⁾).

Исторія литературы имѣетъ свой особый матеріалъ и свой особый критеріумъ для оцѣнки этого матеріала. Критеріумъ этотъ есть прежде всего критеріумъ художественный, оцѣнивающий литературный талантъ писа-

¹⁾ Le Roman Experimental. p. 87.

²⁾ Очеркъ исторіи западно-европейской литературы. Москва 1908. Введеніе, стр. 2.

теля. Выраженіе „литературный талантъ” не нужно понимать исключительно съ формально-эстетической точки зрѣнія и видѣть въ писателѣ только художника формы.... Литературный талантъ есть сумма изъ двухъ слагаемыхъ: изъ способности проникновенія въ сущность жизни и изъ способности воспроизводить свои наблюденія въ живыхъ образахъ, дающихъ иллюзію дѣйствительности.

Если въ литературномъ произведеніи не достаетъ одного изъ этихъ слагаемыхъ, то оно не можетъ быть названо художественнымъ и не заслуживаетъ подробнаго разбора, но зато, если эти качества встрѣчаются намъ въ произведеніи историка, занятаго художественнымъ воссозданіемъ прошедшаго, или публициста, оцѣнивающаго дѣйствительность съ точки зрѣнія своихъ общественныхъ идеаловъ, или, наконецъ, критика, объясняющаго намъ смыслъ и значеніе созданныхъ художникомъ типовъ, то историкъ литературы имѣетъ право внести эти произведенія, составляющія переходъ отъ литературы къ наукѣ, въ свое изложеніе, конечно, обращая главное вниманіе на ихъ литературныя достоинства”¹⁾.

Сущность этого мнѣнія проф. Стороженко сводится, повидимому, къ слѣдующему. Хотя въ началѣ онъ и различаетъ „художественность” и „литературный талантъ”, которые въ совокупности должны составлять черту, отдѣляющую область исторіи литературы отъ области исторіи культуры вообще; но далѣе оказывается, что художественность—это, собственно, критерій литературнаго таланта. Ясно, такимъ образомъ, что рѣчь идетъ объ одномъ и томъ же. „Литературный талантъ” есть какъ бы обратная сторона медали; „художественность”—есть только проекція „литературнаго таланта”

¹⁾ Id. 3—4.

во внѣ, его объективация. Иными словами, „литературный талантъ” есть ничто иное, какъ та же „художественность”, взятая только съ ея субъективной стороны,—потому то послѣдняя и является критеріемъ перваго.

И вотъ проф. Стороженко, исходя изъ того, что источникъ литературнаго творчества нужно искать въ литературномъ талантѣ, выставляетъ два основныхъ положенія: 1) отличительный признакъ литературнаго произведенія—художественность, 2) всякое произведение (въ томъ числѣ и научное), гдѣ встрѣчается этотъ признакъ, есть, въ этомъ смыслѣ, произведение литературное и, какъ таковое, можетъ (вѣрнѣе: должно!) войти въ исторію литературы.

Итакъ, мы присутствуемъ при новой попыткѣ вторженія въ область нашей науки чуждаго ей матеріала, но теперь уже не со стороны *субъективизма*, а съ другой—со стороны *художественности*. Точно исторія литературы—это крѣпость, въ которой непріятель пытается пробить брешь то здѣсь, то тамъ, а мы, историки литературы,—осажденные въ ней защитники, которымъ нечего болѣе дѣлать, какъ отражать эти вылазки.

Можно ли—опять такъ спросимъ себя—ставить на одну доску „художественность” литературнаго произведенія и „художественность” произведенія научнаго, публицистическаго или критическаго? Самъ проф. Стороженко считаетъ нужнымъ оговорить, что „художественность” (или—что то же—„литературный талантъ”) нельзя понимать съ узко-формальной точки зрѣнія, и это совершенно правильно.

Художественность—отнюдь не есть какъ бы часть литературнаго произведенія; она неотдѣлима отъ послѣдняго и составляетъ съ нимъ одно цѣлое, которое и называется поэтому *художественнымъ произведеніемъ*. Словомъ, литературное произведение есть *цѣлостный* продуктъ художественнаго творчества, и нельзя говорить

о художественности, какъ о какой-то абстракціи отъ него.

Если такъ, то можно ли говорить и о „художественности“ научнаго, публицистическаго или критическаго произведенія? Въ чемъ будетъ она проявляться въ такомъ случаѣ? Если въ „способности проникновенія въ сущность жизни и способности воспроизводить свои наблюденія въ живыхъ образахъ, дающихъ иллюзію дѣйствительности“, то тогда литературными произведеніями должны быть признаны не только „Происхожденіе современной Франціи“ Тэна, „Европа и французская революція“ Сорель или „Русская Исторія“ Ключевскаго, не только труды Жебара (Gebhardt) по исторіи Италіи ранняго Возрожденія¹⁾, „Французскія письма“ Гейне, „Гамлетъ и Донъ Кихотъ“ Тургенева, „Милліонъ терзаній“ Гончарова, критическія статьи Добролюбова объ Островскомъ и Тургеневѣ, большая часть „Causées de Lundi“ Сентъ-Бѣва, „Шекспиръ“ Брандеса, „Маленькія письма“ Суворина и большія „Письма къ ближнимъ“ Меньшикова,—но и „Жизнь животныхъ“ Брэма, „Многочисленность обитаемыхъ міровъ“ Фламмаріона, „Жизнь растений“ Тимирязева, „Космосъ“ Гумбольдта, „Исторія новой философіи“ Куно-Филера и другія подобныя произведенія.

Очевидно, когда проф. Стороженко говорилъ о „художественности“ такого рода произведеній, онъ разумѣлъ подъ ней нѣчто иное, чѣмъ художественность, присущую произведеніямъ литературнаго творчества.

Нужно, впрочемъ, замѣтить, что въ этомъ пунктѣ и сами философы не слишкомъ точно разграничиваютъ понятія, имѣющія между собой столь мало общаго.

Такъ проф. В. Виндельбандъ готовъ идти въ этомъ отношеніи еще далѣе проф. Стороженко, считая „худо-

¹⁾ „Italie mystique“, „Les origines de la Renaissance en Italie“.

жественность” какъ бы признакомъ, свойственнымъ всякому вообще историческому произведенію, *какъ таковому*, и отличающимъ исторію отъ естествознанія, ибо „въ мышленіи естествознанія преобладаетъ склонность къ абстракціи, въ историческомъ мышленіи, напротивъ, — склонность къ воззрительной наглядности (*Anschaulichkeit*)”. „Историкъ, по его мнѣнію, имѣетъ своей задачей идеально возсоздать какой-либо продуктъ прошлаго со всѣми его индивидуальными чертами. Задача, которую онъ долженъ выполнить по отношенію къ реальнымъ фактамъ, сходна съ задачей художника по отношенію къ продуктамъ его фантазіи”. „На этомъ, думаетъ онъ даже, основано родство историческаго творчества съ эстетическимъ, и историческихъ дисциплинъ съ *belles lettres*”! ¹⁾...

Еще Риккертъ, проповѣдующій сходные взгляды и утверждающій, что, обращаясь къ фантазіи, исторія примѣняетъ тѣ же самыя средства, которыми пользуется поэзія для того, чтобы дѣйствовать воззрительно, — старается отграничить область историческаго творчества отъ области творчества поэтическаго указаніемъ на то, что для художника наглядное изображеніе есть *цѣль*, для историка же, напротивъ того, лишь *средство*, что и составляетъ принципиальное различіе между ними.

„Художественная дѣятельность, говоритъ онъ, основывается на формированіи самого воззрѣнія, долженствующаго дѣйствовать эстетически, историкъ же, напротивъ того, желаетъ вызвать воззрѣніе не ради эстетическаго дѣйствія, но для того, чтобы показать съ его помощью, какъ дѣйствительно было. Поэтому въ своемъ отношеніи къ фактической истинѣ художникъ свободенъ, историкъ же, напротивъ того, всегда зависитъ отъ фактовъ, поскольку его наглядное изображеніе дол-

¹⁾ Исторія и естествознаніе. Op. cit. 324.

жно согласоваться съ опредѣленною индивидуальною дѣйствительностью, т. е. быть истиннымъ. Говорить, положимъ, и о художественной правдѣ (Wahrheit), но тогда это слово имѣетъ переносное значеніе, которое нѣтъ надобности точнѣе указывать. Достаточно поставить на видъ, что истинными въ строгомъ смыслѣ всегда бывають лишь сужденія или понятія, поскольку послѣднія образуютъ комплексы сужденій. Однако художникъ никогда не задается формулированіемъ истинныхъ сужденій, историкъ же, напротивъ того, всегда¹⁾. Кромѣ того, для искусства связь его объектовъ съ окружающею ихъ дѣйствительностью не только безразлична, но ему даже приходится устранять ее, какъ служащую помѣхою. Лишь когда скоро какой-либо образъ обособляется отъ окружающей среды, онъ можетъ художественно дѣйствовать т. е. образъ, создаваемый искусствомъ, долженъ воззрительно изолироваться отъ всего того, въ чемъ состоитъ наша дѣйствительная жизнь. Такимъ образомъ, искусство всегда должно изолировать, между тѣмъ какъ исторія всегда должна связывать²⁾.

Но уже совѣмъ смѣшиваетъ исторію съ поэзіей Г. Зиммель, находя вполне справедливымъ требованіе, чтобы историкъ былъ непременно художникомъ и переносилъ на исторію эстетическія принципы сочувственнаго переживанія (Mitfühlen), перенесенія себя во все многообразіе громадной системы силъ, изъ которыхъ каждая можетъ быть понята лишь тогда, когда ее отражаютъ на себѣ.

Уже въ то время, какъ историкъ взвѣшиваетъ, оформляетъ и приводитъ факты въ такой порядокъ, чтобы

¹⁾ Границы ест.-научнаго образованія понятій 330—331.

²⁾ Id. 343—344.

они давали картину психологическаго течения, дѣятельность его, по мнѣнію Зиммеля, приближается къ дѣятельности поэта, различаясь по свободѣ, которую послѣдняя имѣетъ въ изображеніи повѣствуемаго, лишь въ степенн. „Вѣдь и поэтъ—разсуждаетъ онъ—послѣ того, какъ онъ изберетъ извѣстный характеръ, послѣ того какъ обстоятельства поставятъ его дѣйствующимъ лицъ въ извѣстное направленіе, не свободенъ уже; всѣ событія, которыя онъ создаетъ, ограничены извѣстной широтой въ своемъ отклоненіи отъ средняго психологическаго наблюденія надъ подобными людьми и случаями. Если процессъ поэтическаго творчества, который, исходя изъ свободнаго творчества, долженъ дальнѣйшее изображеніе до конца произведенія сдерживать въ границахъ извѣстныхъ законовъ совершенія событій, если процессъ этотъ подходитъ къ эпитафю: „Первый шагъ — свободенъ, у втораго мы рабы“, то исторія лишь перенорачиваетъ этотъ эпитафъ навыворотъ. При первомъ, при фактическомъ матеріалѣ, съ котораго начинается работа,—она связана; въ связываніи же его въ цѣлое историческаго хода—она свободна, т. е. предоставлена въ вѣдѣніе функционированія субъективныхъ категорій и образамъ въ душѣ историка. То, что Шопенгауэръ говоритъ о сущности эстетической дѣятельности, именно: что интеллектъ оставляетъ въ собственномъ своемъ я особенноти свои (Befangenheit), чтобы вполне слиться съ объектомъ, отъ котораго теперь его ужъ не отдѣляетъ никакая двойственноти существа, но которое безъ остатка отражается въ немъ—это фактически, оставивъ въ сторонѣ метафизическое одѣяніе, мы можемъ считать рѣшающимъ и для историка, даже для всякаго, кто занимается какимъ-либо историческимъ познаніемъ. Ибо всякое изображеніе, всякое пониманіе психологическаго объекта означаетъ, что понимающій испытываетъ то же душевное движеніе, въ изученіе котораго онъ погру-

жается и каковымъ—поскольку его *я* состоитъ изъ тогдашнихъ представлений—въ данную минуту *является*"¹⁾).

Отличнымъ урокомъ и своего рода реваншемъ въ этомъ отношеніи философамъ, готовымъ видѣть во всякомъ „перевернутомъ вверхъ ногами“ историкѣ—художника, можетъ послужить мнѣніе Г. Клейшпетера, который, въ свою очередь, самую философію склоненъ считать не столько наукой, сколько искусствомъ.

„Работу философа не безъ основанія сравнивали съ творчествомъ художника,—пишетъ онъ. Въ обоихъ случаяхъ главную роль играетъ фантазія, оба рода творчества должны въ извѣстномъ смыслѣ держаться опыта: художникъ долженъ владѣть техникой своего искусства и не можетъ безнаказанно удалиться слишкомъ далеко отъ своей модели — природы, а философъ не долженъ вступать въ конфликтъ съ наукой. Даже впечатлѣнія, производимыя твореніями философа и художника, сходны до нѣкоторой степени; въ обоихъ случаяхъ дѣйствіе произведенія направлено главнымъ образомъ на чувство, въ обоихъ случаяхъ впечатлѣніе передается при нѣкоторомъ посредничествѣ разума. Даже судьбы того и другого рода творчества до извѣстной степени сходственны; со смѣной воззрѣній эпохи оба они теряютъ свою цѣнность для современниковъ; чтобы понять и оцѣнить ихъ, необходимо стать на точку зрѣнія эпохи ихъ возникновенія. Незначительные успѣхи науки не затрагиваютъ ихъ, крупные шаги впередъ въ научной области уничтожаютъ ихъ цѣнность. Это можно сказать о живописи египтянъ въ той же мѣрѣ, какъ о философіи Платона”²⁾).

1) Проблемы философіи исторіи. (Этюдъ по теоріи познанія), 22—24. Ср. слова Моммзена, взятая Зиммелемъ эпиграфомъ къ I-ой главѣ своихъ „Проблемъ“: „Казалось достойнымъ труда сохранить въ прошломъ слѣды происхожденія его связать помощью *фантазій*,—*матери всякой поэзіи и всякой исторіи*,—но связать, конечно, не въ единое цѣлое, а лишь въ нѣкотораго рода суррогатъ его”. (Römische Geschichte V, 5).

2) Op. cit. 172--173.

Что жъ, мы, конечно, не можемъ лишить права и самихъ математиковъ говорить о свойственной также и ихъ дисциплинамъ особой „художественности“ sui generis, о „математическомъ изяществѣ”¹⁾ и „математической красотѣ”, которыя „способны возбуждать родъ эстетической эмоціи”, „настоящее эстетическое чувство, знакомое каждому истинному математику”²⁾.

Однако, во всѣхъ этихъ и подобныхъ случаяхъ „художественность” научнаго произведенія можетъ быть сведена къ двоякаго рода проявленіямъ.

Или это „художественность”, свойственная самому научному произведенію, какъ таковому, и только ему, и заключающаяся, какъ вѣрно отмѣтилъ Пуанкаре, не въ „красотѣ, которая поражаетъ наши чувства, не въ красотѣ качествъ и внѣшней формы вещей”, но въ „той красотѣ, болѣе интимной, внутренней, которая сквозитъ въ гармоничномъ порядкѣ частей и которую воспринимаетъ чистый интеллектъ”³⁾.

Это—особая, специфическая красота, заключающаяся въ „гармоніи различныхъ частей, ихъ симметріи, ихъ удачной уравнищенности.... что даетъ намъ возможность видѣть въ нихъ ясно и—понимать одновременно цѣлое и детали”, и получасное отъ нея „эстетическое удовлетвореніе связано, слѣдовательно, съ экономіей мысли”⁴⁾.

По мнѣнію Пуанкаре, эта гармонія, которую онъ считаетъ присущею одной лишь математикѣ, но которая свойственна, конечно, въ большей или меньшей степени всякой наукѣ, какъ таковой, „одновременно удовлетворяетъ и нашимъ эстетическимъ запросамъ и оказываетъ помощь уму, направляя его и сообщая ему увѣренность.

¹⁾ Пуанкаре. Наука и методъ, 21.

²⁾ Id. 45.

³⁾ Id. 13.

⁴⁾ Id. 21.

И въ то же время, представляя намъ все въ строеномъ расположеніи, она даетъ возможность предчувствовать математическій законъ”¹⁾. „Полезныя комбинаціи—дума-етъ онъ—это именно комбинаціи красивыя, то-есть, тѣ, которыя съ особой силой плѣняютъ ту спеціальную способность чувства, которую знаютъ всѣ математики, по которая такъ мало извѣстна профанамъ, что они даже иногда смѣются надъ ней”²⁾.

Нечего говорить, что *saint disant* научная „художественность” въ такомъ проявленіи ничего общаго не имѣетъ съ художественностью произведеній литературнаго творчества, преслѣдующихъ свою особую цѣль, совершенно отличную отъ этой.

Или же, въ другомъ случаѣ, „художественность” научнаго произведенія есть ничто иное, какъ художественность *формы въ узкомъ смыслѣ слова*, т. е. не только доступность, но и извѣстное изящество изложенія, его образность и картинность, иначе, метафорически, называемыя часто „литературностью”⁴⁾.

Но ясно, что и въ этомъ проявленіи „художественность” научнаго произведенія опять-таки слишкомъ мало общаго имѣетъ съ художественностью литературной въ собственномъ смыслѣ, ибо, въ противоположность послѣдней, стоитъ совершенно особнякомъ отъ самого произведенія, какъ цѣлаго, и ровно ничѣмъ съ нимъ, какъ таковымъ, не связана, будучи какъ бы приклеена къ нему чисто внѣшнимъ образомъ. Для научнаго произведенія она не нужна,—это лишній привѣсокъ, между тѣмъ какъ литературное произведеніе безъ художественности существовать не можетъ, перестаетъ быть самимъ собой. Соотношеніе здѣсь, какъ видимъ, *почти* такое же, какъ и въ вопросѣ о „субъективизмѣ”,—по крайней мѣ-

¹⁾ Id. 45.

²⁾ Id. 45—46.

рѣ, что касается послѣдняго. По отношенію же къ научному произведенію, разница будетъ лишь та, что если субъективизмъ *дѣлаетъ его не самимъ собой*, то художественность *не дѣлаетъ его самимъ собой*. Можетъ ли быть и тутъ какос-нибудь сравненіе?!

Итакъ, будетъ ли художественность научнаго произведенія *внутренняя*, такъ сказать, „научная художественность“, свойственная исключительно ему, какъ таковому, или же *внѣшняя*, т. е. художественность его формы въ узкомъ смыслѣ слова, ничѣмъ не связанная съ его содержаніемъ,—въ томъ и другомъ случаѣ это—художественность особаго рода, не похожая на художественность литературнаго произведенія и произведенія эстетическаго творчества вообще, и потому *эти* „художественность“ (въ кавычкахъ!) не даетъ рѣшительно никакого права такому произведенію войти въ исторію литературы.

Высказываясь противъ возможности разсматривать *субъективизмъ* и *художественность* какъ критеріи принадлежности произведенія къ области исторіи литературы, я тѣмъ самымъ вовсе не отрицаю важность этихъ качествъ, какъ признаковъ, характеризующихъ всякое литературное произведеніе.

Напротивъ, я убѣжденъ, что внѣ этихъ двухъ признаковъ послѣднее, какъ таковое, опредѣлить невозможно. Я только утверждаю, что субъективизмъ и художественность, характеризующіе литературное произведеніе,—признаки совсѣмъ особые, *не однородные* съ такими же признаками произведенія научнаго, публицистическаго или критическаго, хотя и называемыми одинаково, но такими, которые нельзя и незачѣмъ съ ними сравнивать.

Отвергнувъ, такимъ образомъ, *выводы* проф. Жданова и проф. Стороженко, я не отказываюсь отъ тѣхъ *признаковъ*, которые, по ихъ мнѣнію, опредѣляютъ про-

изведенія литературнаго творчества, и изъ которыхъ были сдѣланы эти выводы.

Лучшимъ, т. е. наиболѣе точнымъ и полнымъ опредѣленіемъ литературнаго произведенія, мнѣ кажется, будетъ только такое, которое соединитъ въ себѣ оба признака, указанные тѣмъ и другимъ, при чемъ, вмѣсто „субъективизма“, я бы подставилъ болѣе точное для даннаго случая и болѣе узкое понятіе—„индивидуализмъ“, ибо всякій индивидуализмъ есть въ то же время субъективизмъ, но не всякій субъективизмъ (напр. коллективный, групповой) можетъ быть названъ индивидуализмомъ, между тѣмъ только послѣдній достаточно отгѣняетъ личное, индивидуальное начало, характеризующее литературное творчество.

Тогда исторіей литературы будетъ исторія произведеній литературнаго творчества, т. е. только такихъ произведеній слова, которые отличаются индивидуализмомъ и художественностью⁴⁾. Иначе, исторія литературы есть исторія поэзіи, исторія поэтическаго творчества.

Мы пришли къ опредѣленію Гервинуса, — старому, но, повидимому, все еще не достаточно новому.

И едва ли на этомъ, кажется, единственно вѣрномъ, пути насъ остановитъ тѣ мало убѣдительныя возраженія, которыя въ свое время были сдѣланы противъ него Паулемъ.

Конечно, не мнѣ оспаривать ту слишкомъ очевидную истину, что „точнымъ образомъ опредѣлить задачи исторіи литературы едва ли возможно“. Послѣ то-

⁴⁾ Считаю, по существу, правильнымъ опредѣленіе В. В. Сиповскаго, я думаю, однако, что въ немъ, какъ и въ опредѣленіи Веселовскаго, недостаточно отгѣненъ моментъ индивидуализма, который я, лично, считаю чрезвычайно важнымъ (См. ниже гл. III, 2): „Изысканная литература, говоритъ онъ, есть совокупность тѣхъ произведеній слова, которыя въ живыхъ образахъ и картинахъ выразятъ всѣ художественныя проявленія мысли-чувства извѣстнаго народа. Тогда исторіей литературы мы назовемъ науку, изучающую эти произведенія въ ихъ генетической и закономѣрной послѣдовательности“ (Ор. cit. 60).

го, что сказано о характерѣ наукъ о духѣ вообще и исторіи литературы въ частности, это и не представляется необходимымъ.

О математической, т. е. абсолютной точности здѣсь не можетъ быть и рѣчи, — слѣдовательно, опредѣленіе задачъ исторіи литературы, черезъ опредѣленіе самой исторіи литературы, можетъ быть сдѣлано лишь условно, приблизительно, путемъ указанія наиболѣе характерныхъ, наиболѣе показательныхъ признаковъ этого понятія ¹⁾.

Тѣмъ не менѣе такое опредѣленіе должно и можетъ быть сдѣлано, ибо техника его построенія ничѣмъ, въ сущности, не будетъ отличаться отъ техники опредѣленія любого понятія вообще; а эта послѣдняя отнюдь не произвольна, но указана законами логики и, слѣдовательно, до извѣстной степени облегчена.

„Definitio fit per genus proximum et differentiam specificam” — такъ диктуетъ намъ логика и, слѣдуя ей, мы не собьемся съ прямого пути, съ „diritta via”, и не попадемъ въ ту „selva selvaggia”, изъ которой нѣтъ выхода, кромѣ какъ навстрѣчу всякаго рода недоразумѣніямъ, путаницамъ, противорѣчіямъ, этимъ страннымъ врагамъ современнаго мыслящаго человѣка.

Этотъ именно процессъ, думается, мы и продѣлали, указавъ сначала тотъ ближайшій родъ, къ которому относится исторія литературы, какъ наука, — т. е. общую исторію культуры (genus proximum), а затѣмъ и тѣ спеціальныя признаки, которые составляютъ ея отличие отъ послѣдней и безъ которыхъ она это отличие теряетъ, иначе, перестаетъ быть сама собой (differentia specifica), т. е. индивидуальность и художественность.

Такимъ путемъ мы пришли къ опредѣленію понятія исторіи литературы, ограничивающему ее исторіей поэзии или исторіей поэтическаго творчества.

¹⁾ См. выше гл. I, 3.

Какія же препятствія могутъ быть къ такому „ограниченію“?

Не отрицая извѣстнаго *права* на него, его, такъ сказать, *юридической* законности, какъ вытекающей изъ самой сущности предмета, Пауль указываетъ, однако, на трудность провести его *на дѣлѣ*, ибо въ этомъ случаѣ „надлежало бы включить въ изложеніе только лишь тѣ произведенія, цѣль которыхъ, говоря проще, — дѣйствовать на чувство и фантазію“.

„Однако, говоритъ онъ, поэзія, чуждая всякой иной цѣли, кромѣ воздѣйствія эстетическаго, казавшаяся идеаломъ Шиллеру и Гете времени ихъ совмѣстной дѣятельности, отнюдь не есть нормальное явленіе, да и едва ли можно желать (?), чтобы оно стало таковымъ. Въ ихъ собственной практикѣ, имъ обоимъ не удалось быть вѣрными теоріи. Религіозныя, моральныя, политическія и социальныя тенденціи, личныя желанія, любовь и ненависть—съ давнихъ поръ искали своего выраженія въ поэзіи и далеко не всегда къ ея ущербу.“

Историкъ литературы, какъ бы ни хотѣлъ онъ ограничиться однимъ лишь эстетическимъ, не можетъ пройти мимо этихъ стороннихъ цѣлей, даже въ томъ случаѣ, когда вторженіе послѣднихъ, какъ это бываетъ сплошь и рядомъ, вредно отзывается на цѣляхъ поэзіи“...

Пауль признаетъ, что „литература, по отношенію къ другимъ сферамъ культуры, имѣетъ свою извѣстную самостоятельность“, ибо „для ея развитія наиболѣе важны преимущественно тѣ событія, что происходятъ въ ея внутренней области, тѣ вліянія, которыя одно произведеніе оказываетъ на другое“.

Но онъ признаетъ также, что, съ другой стороны, литература „обусловливается всею жизнью народа и, въ своей чередѣ, на нее воздѣйствуетъ“. Поэтому ея развитіе, думаетъ онъ, „нельзя понять должнымъ образомъ, разсматривая ее изолированно: есть извѣстныя области, которыя неразрывно съ нею связаны“.

„Кромѣ того, источниковъ литературнаго творчества должно, конечно, искать прежде всего, насколько возможно, въ условіяхъ жизни и развитія поэтовъ и писателей. Въ какой степени должны быть при этомъ привлечены къ изслѣдованію другіе культурные факторы, обусловливается во многомъ самими свойствами литературы, въ зависимости отъ того, насколько сильна ея связь съ жизнью, какъ широко охватываетъ она область существующаго.

Во всякомъ случаѣ, поэзія есть главный источникъ для уразумѣнія чувства каждаго народа и вѣка въ его своеобразномъ проявленіи. Исторія поэзіи немислима безъ исторіи чувства, слѣдовательно къ сравненію должны быть приобщены его проявленія въ иныхъ формахъ”.

Съ этой стороны, по мнѣнію Пауля, кромѣ произведеній другихъ искусствъ, особенно цѣнную услугу могутъ оказать, и уже оказываютъ, письма и дневники,—и совсѣмъ независимо отъ ихъ непосредственнаго отношенія къ литературѣ.

Основное положеніе Пауля можетъ быть выражено его словами слѣдующимъ образомъ: „абсолютное выдѣленіе и изолированное изложеніе одного лишь поэтическаго въ литературѣ невозможно: въ данномъ случаѣ требованіе не можетъ простираться далѣе развѣ того, чтобы это поэтическое было центромъ изслѣдованія”¹⁾.

Оставляя въ сторонѣ вопросъ о томъ, какая поэзія желательна и какая нежелательна съ точки зрѣнія того или иного историка литературы, — ибо, въ концѣ концовъ, дѣло совсѣмъ не въ нашихъ *желаніяхъ*, которыя въ этомъ случаѣ ничего измѣнить не могутъ, а въ томъ, что *есть* въ дѣйствительности,—не трудно убѣдиться, что основное положеніе Пауля въ томъ огра-

¹⁾ *Paul*. Grundriss der Germanischen Philologie. s. 215 ff.

ниченіи, какое онъ самъ считаетъ для него необходимымъ, совершенно справедливо и, въ сущности, ничуть не противорѣчитъ нашимъ выводамъ, да и самому опредѣленію Гервинуса, противъ котораго направлено.

Всѣ науки вторгаются, болѣе или менѣе, одна въ область другой, всѣ къ изученію своего основного матеріала привлекаютъ матеріалъ наукъ, съ нею соприкасающихся, когда это необходимо имъ въ томъ или иномъ отношеніи, и, однако же, каждая наука имѣетъ все-таки свой особый матеріалъ и свою особую область изученія, которую ревниво оберегаетъ отъ всякихъ посягательствъ со стороны.

Вѣдь, въ концѣ концовъ, въ чемъ иномъ заинтересована всякая наука, какъ не въ томъ, чтобы наилучшимъ образомъ, т. е. наиболѣе ясно и полно освѣтить истину, скрытую отъ глазъ человѣческихъ? А если такъ, то не все ли равно *какимъ образомъ*, при помощи какихъ средствъ сдѣлать это?—Чѣмъ эти средства дѣйствительнѣе, чѣмъ скорѣе и вѣрнѣ ведутъ они къ цѣли, тѣмъ лучше. Пользоваться ли въ такомъ случаѣ матеріаламъ одного рода или другого, казалось бы, не составляетъ существенной разницы,—лишь бы раскрыть все ту же истину!—

Но вотъ въ этомъ-то и вопросъ: *всѣ ли пути и всѣ ли средства ведутъ одинаково къ цѣли въ одномъ и томъ же случаѣ?*

Одинъ изъ современныхъ философовъ-натуралистовъ, Г. Клейнпетеръ готовъ, кажется, отвѣтить на него положительно считая, повидимому, зломъ самое существованіе *отдѣльныхъ* наукъ. „Кто не вспоминаетъ о Кантѣ,—говоритъ онъ,—лишь только рѣчь заходитъ о тщательномъ подраздѣленіи наукъ, о Кантѣ, который считалъ, что текучесть границъ отдѣльныхъ наукъ — это искаженіе, а не расширеніе научнаго знанія! Какъ будто фактически *возможно* отграничить другъ отъ друга науки китайскими стѣнами! Пышному развитію науки въ

ХІХ-омъ столѣтіи мы обязаны признаніемъ той истины, что въ дѣйствительности наука—это нѣчто цѣлостное и что она подраздѣляется на болѣе мелкія части лишь изъ практическихъ соображеній, и прежде всего по причинѣ своихъ огромныхъ размѣровъ (?). Но все яснѣй и яснѣй выступаютъ темныя стороны такого ка-стоподобнаго подраздѣленія: тѣ части нашего знанія, которыя имѣли несчастье очутиться на границѣ какихъ-либо научныхъ областей, не получили благодаря этому научной разработки. Въ виду этого научное изслѣдо-ваніе нашего времени съ особеннымъ усердіемъ заня-лось именно этими областями; вспомнимъ лишь о по-граничныхъ областяхъ между отдѣльными частями фи-зики, какъ на примѣръ электрооптика или физическая химія¹⁾).

Почти такого же мнѣнія держится и Пуанкаре: „По мѣрѣ того, какъ наука развивается, труднѣе становит-ся охватить ее всю, цѣликомъ; тогда (?) возникаетъ стремленіе раздѣлить ее на части и довольствоваться одною изъ нихъ, однимъ словомъ;—начинается специа-лизация. Если бы и дальше продолжали стремиться въ томъ же направленіи, это было бы очень прискорб-нымъ препятствіемъ для прогресса науки... Именно бла-годаря этимъ неожиданнымъ сближеніямъ между раз-личными частями можетъ совершаться прогрессъ. Слиш-комъ специализироваться, значило бы—запретить себѣ эти сближенія”.

Онъ считаетъ, поэтому, полезнымъ и даже необ-ходимымъ, чтобы передъ каждымъ дѣятелемъ науки время отъ времени открывались „виды на поля сосѣ-дей”, чтобы мы могли, такимъ образомъ, „сравнивать эти поля съ нашими, выходить изрѣдка изъ нашей ма-ленькой деревеньки”²⁾).

¹⁾ Теорія познанія современнаго естествознанія. Спб. 1910. стр. 114—115.

²⁾ Op. cit. 28.

Нельзя оспаривать за такой точкой зрѣнія извѣстной доли справедливости. Но именно только *доли*. Почему думать, что существующія подраздѣленія наукъ обусловливаются непременно *количествомъ цѣлаго?*

Если пышному развитію науки въ XIX-омъ столѣтіи мы обязаны признаніемъ этой сомнительной истины, то не болѣе ли обязана сама наука XIX-го столѣтія (или вѣрнѣе—ся развѣтвленія) своимъ „пышнымъ развитіемъ” признанію той дѣйствительной истины, что подраздѣленія наукъ должны обусловливаться и обусловливаются *качествомъ частей?*

И если инныя части нашего знанія не получили до сихъ поръ научной разработки, то потому ли, что „имѣли несчастье очутиться на границѣ какихъ-либо научныхъ областей”?—Не потому ли, на самомъ дѣлѣ, что мы еще недостаточно прониклись этой несомнѣнной истиной и, не обращая вниманія на это „качество частей”, т. е. на то, однороденъ или разнороденъ составъ матеріала, подлежащаго изученію, все еще продолжаемъ смѣшивать совершенно различныя области и игнорировать очевидную нелѣпость такого своеобразнаго „метода”?!⁴⁾

Въ противномъ случаѣ, ничто не мѣшало бы этимъ „частямъ нашего знанія” получить научную разработку съ той или иной пограничной стороны, откуда то и дѣло снаряжаются научныя „экскурсіи” въ эти спорныя области, въ родѣ названныхъ Клейнштеромъ электрооптики и физической химіи, или—добавимъ отъ себя—исторіи литературы.

Очевидно, если „*de facto* не предметъ науки, не ея цѣль, и не методъ, а средства изслѣдованія служатъ руководящимъ принципомъ для подраздѣленія наукъ”⁴⁾, то это обстоятельство, о которомъ можно только со-

4) Id. 128.

жалѣть, говорить отноду не противъ самаго *принципа*, а лишь противъ *неразумнаго* принципа подраздѣленія.

Едва ли, поэтому, не болѣе правъ въ данномъ случаѣ Виндельбандъ; какъ разъ обратно Клейнпетеру, онъ протестуетъ не противъ „характерныхъ для новѣйшей логики попытокъ провести логическія границы между отдѣльными областями царства человѣческаго знанія, расширеніе котораго привело къ такому *пестрому разнообразію* его содержанія”¹⁾ (моментъ *качества!*), но противъ совершонныхъ при этомъ „злоупотребленій, обусловленныхъ универсалистической тенденціей, которая, игнорируя автономію отдѣльныхъ областей знанія, стремилась подчинить всѣ явленія игу *одного и того же метода*”, такъ что расчлененіе наукъ могло основываться лишь на различіи въ ихъ содержаніи, т. е. на метафизическихъ воззрѣніяхъ. Методы механической, геометрической, психологической, діалектической, и въ новѣйшее время историко-эволюціонный, поясняетъ онъ, одинъ за другимъ изъявляли притязаніе распространить свое господство съ болѣе узкихъ областей ихъ первоначальнаго плодотворнаго примѣненія по возможности на весь объемъ человѣческаго познанія”²⁾.

Вотъ почему, перечисляя отдѣльные виды такъ называемыхъ „эмпирическихъ наукъ о духѣ” (т. е. гуманитарныхъ), Виндельбандъ указываетъ, что каждый изъ нихъ „требуешь приемовъ изслѣдованія, соответствующихъ его особенностямъ”³⁾.

Не лишено интереса, что Клейнпетеръ, по мнѣнію котораго существуетъ лишь одна единственная „исти-

¹⁾ Geschichte und Naturwissenschaft. Rede zum Antritt des Rectors des Kaiser-Wilhelms-Universität Strassburg gehalten am 1 Mai 1894 von Wilhelm Windelband. Русск. пер. „Прелюдіи” Спб. 1904, стр. 315.

²⁾ Id. 316.

³⁾ Id. 319—320.

на, имѣющая безусловное значеніе", а именно та, что „истинъ, имѣющихъ безусловное значеніе... совсѣмъ не существуетъ" ¹⁾, долженъ признать, что, „какъ и большинство другихъ истинъ всеобъемлющаго значенія, и эта истина объ относительности знанія возникла изъ изученія *спеціальныхъ проблемъ*" ²⁾, т. е. иначе, обязанныхъ своимъ существованіемъ столь порицаемому имъ подраздѣленію наукъ, а тотъ же Пуанкаре, усматривающій въ дифференціаціи наукъ „печальное пренятствіе для прогресса науки", который совершается „именно благодаря неожиданнымъ сближеніямъ между различными частями", чрезвычайно важное значеніе въ наукъ, какъ мы видѣли, придаетъ умѣлому „выбору фактовъ", какъ методу, въ зависимость отъ котораго опять-таки ставитъ самое развитіе науки ³⁾.

Насколько же различны методы каждой науки въ отдѣльности, соответственно задачамъ, которыя она преслѣдуетъ, и матеріалу, который она изучаетъ, это прекрасно видно на примѣрѣ самого Пуанкаре. Всѣ науки ищутъ „простыхъ" фактовъ, какъ обладающихъ „наибольшимъ экономическимъ коэффиціентомъ", т. е. одного и того же. Но сколь различна для каждой изъ нихъ эта „простота"!...

¹⁾ Op. cit. 53.

²⁾ Id. 49. „Вѣроятно, прежде всего человѣческій умъ пришелъ къ сознанию относительности всѣхъ опредѣленій въ области ученія о пространствѣ и времени. Позже присоединилось еще и познаніе относительности всѣхъ свойствъ тѣлъ". Правда, далѣе Клейнпетеръ дѣлаетъ оговорку, что „разбирая эти наиболѣе общіе и основныя факты нашего сознанія, мы пытаемъ скорѣе дѣло съ такой областью, которая *предшествуетъ процессу дифференціаціи на отдѣльныя науки*" (стр. 60). Но какъ понимать это туманное выраженіе? Что значитъ, что область нѣкоторыхъ фактовъ нашего сознанія „предшествуетъ" процессу дифференціаціи на отдѣльныя науки?—Если исторически, то это абсолютно невѣрно, (ср. напр. стр. 119); если же методологически, то это, конечно, правильно, но тогда здѣсь не болѣе, какъ тонкая игра словъ.

³⁾ Op. cit. 17.

„Астрономъ могъ найти ее потому, что страшно велики разстоянія отъ насъ до звѣздъ,—такъ велики, что каждая изъ нихъ кажется только точкой;—качественныя различія между ними сглаживаются; а ясно, что точка проще тѣла, имѣющаго форму и качества. Физикъ, наоборотъ, могъ искать элементарнаго явленія, мысленно разрѣзая тѣла на безконечно малые кубики, потому что, если условія проблемы претерпѣваютъ медленные и непрерывныя измѣненія при переходѣ отъ одной точки тѣла къ другой, то внутри этихъ маленькихъ кубиковъ ихъ можно считать неизмѣнными. Точно такъ же біологъ инстинктивно разсматривалъ клѣточку, какъ предметъ болѣе интересный, чѣмъ все животное въ цѣломъ и, какъ оказалось впоследствии, былъ правъ, потому что клѣточки, принадлежа самыя разнообразнымъ организмамъ, болѣе сходны между собой для умѣющаго узнавать эти сходства, чѣмъ сами организмы”¹⁾).

Трудно допустить послѣ этого, чтобы подъ „выборомъ” фактовъ, который въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ указывается и направляется соответственнымъ методомъ, французскій математикъ разумѣлъ лишь „выборъ” фактовъ, *подлежащихъ изученію вообще*, а не такихъ также фактовъ, которые *подлежатъ изученію какой-либо одной науки*, будучи въ тоже время вовсе чужды области другой.

Такой выводъ необходимо вытекаетъ изъ того, какъ онъ понимаетъ методъ. Это ясно также и изъ того, что онъ разумѣетъ подъ опредѣленіемъ. „Что такое хорошее опредѣленіе?”—ставитъ себѣ вопросъ Пуанкаре,—и отвѣчаетъ на него такъ: „Для философа и ученаго хорошее опредѣленіе это—такое опредѣленіе, ко-

1) Id. 10—11.

орье предлагается ко *всѣмъ опредѣленнымъ предметамъ, и только къ нимъ*"¹⁾).

Этотъ отвѣтъ не случаенъ. Если выборъ фактовъ, составляющихъ область изученія данной науки, указывается свойственнымъ ей методомъ, то методъ, въ свою очередь, указывается ея опредѣленіемъ, т. е. такимъ указаніемъ характеризующихъ ее признаковъ, которое предлагается ко *всѣмъ этимъ* фактамъ, но и только къ нимъ однимъ.

„Любое научное изысканіе, говоритъ Максвелль, начинается съ предварительнаго отграниченія извѣстной области или объекта изслѣдованія. На этомъ именно объектѣ мы должны сосредоточить все свое вниманіе, не интересуясь уже всѣми остальными частями вселенной до той поры, покуда не закончимъ предпринимаго изслѣдованія”.

Иного пути и мы не знаемъ. И если возможна хоть тѣнь сомнѣнія относительно того, *что* считать основнымъ матеріаломъ, подлежащимъ изученію исторіи литературы, какъ науки,—то единственнымъ средствомъ къ разрѣшенію такого сомнѣнія можетъ быть лишь детальное выясненіе существенныхъ признаковъ этой науки, иными словами,—опредѣленіе ся понятія, которое приведетъ насъ къ методамъ.

На этотъ именно путь мы и вступили.

¹⁾ Id. 95.

IV. Исторія поэзіи—исторія формъ.

Опредѣливъ исторію литературы, какъ исторію поэзіи, мы тѣмъ самымъ подошли къ чрезвычайно важному вопросу, котораго долженъ былъ коснуться и Веселовскій,—вопросу о томъ, какую роль играетъ въ эволюціи поэтического творчества *форма*, въ широкомъ смыслѣ этого слова, не въ отношеніи „идеи“, т. е. содержанія литературнаго произведенія, а сама по себѣ, какъ таковая.

Иными словами, передъ нами сейчасъ вопросъ не эстетико-психологическаго характера, который надлежитъ поставить далѣе, о такъ называемомъ воплощеніи идеи въ форму въ художественномъ произведеніи ¹⁾, но, какъ сказать, эволюціонно-историческаго характера, заключающійся въ слѣдующемъ: принимаетъ ли какое-нибудь участіе въ поступательномъ развитіи поэзіи, параллельно съ содержаніемъ, также и ея форма, и какое именно? Или, какъ думалъ первоначально Веселовскій, форма остается собственно неизмѣнной, исконно завѣщанной и „необходимой“, а измѣняется лишь ея содержаніе—этотъ „свободный“ факторъ литературнаго прогресса?

¹⁾ См. виже гл. III, 2.

Мы знаемъ, что и самому Веселовскому пришлось въ послѣдствіи нѣсколько измѣнить свое мнѣніе, признавъ, что и „форма” имѣетъ исторію, — даже очень красивую и поучительную. Никто, какъ онъ, не показалъ намъ эту исторію во всемъ ея блескѣ!..

Ясно, во всякомъ случаѣ, то, что вопросъ этотъ вообще — заслуживаетъ интереса и научной постановки, а въ данномъ мѣстѣ настоящаго изслѣдованія — требуетъ тщательнаго разсмотрѣнія.

Если подѣ „формой”, какъ мы условились, понимать форму въ широкомъ смыслѣ слова, т. е. *обработку* извѣстнаго содержанія, „идеи”, *способъ* трактовки сюжета или, еще иначе, всю *композицію* произведенія въ ея цѣломъ, а отнюдь не одну лишь ея часть, въ видѣ стіля, плана, стихотворнаго размѣра и пр., какъ это обычно принимается, то произведенія литературнаго или поэтическаго творчества едва ли чѣмъ будутъ отличаться отъ продуктовъ художественнаго творчества вообще со стороны способа ихъ воздѣйствія на насъ и тѣхъ *требованій*, которыя мы имъ въ этомъ отношеніи предъявляемъ.

Какъ бы высоко ни ставили мы „идейность” въ поэтическомъ произведеніи, но всегда и прежде всего мы требуемъ отъ него чего-то иного, чѣмъ простой „идейности”, и совершенно сознательно противопоставляемъ его произведенію научному, публицистическому или критическому, т. е. „идейному” по преимуществу.

Подходя къ поэтическому произведенію, мы ждемъ отъ него — и въ этомъ пунктѣ разногласія нѣтъ — не анализа или описанія какого-либо *сущающаго въ дѣйствительности факта*, какого-либо *дѣйствительно случившагося событія или происшествія*, либо *подлиннаго продукта творческой дѣятельности чловѣка*, но *завѣдомо вымышленной исторіи, предположенно, т. е. съ извѣстной цѣлью, придуманной небылицы*.

Это—романъ, говоримъ мы, когда желаемъ указать на *невѣроятность*—чего-либо, т. е. *невозможность его существованія въ дѣйствительности*. Это—*поэзія!*—восклицаемъ мы, желая подчеркнуть, что *въ жизни бываетъ совсѣмъ иначе*.

Поэтому, уже въ глубокой древности умѣли различать поэтически *возможное* (τὰ δυνατά), отъ исторически *случившагося* (τὰ γυβμένα), и отъ поэта требовали лишь перваго, но не послѣдняго.

„Задача поэта, разсуждаетъ Аристотель, говорить не о дѣйствительно случившемся, но о томъ, что могло бы случиться, слѣдовательно о возможномъ по вѣроятности или по необходимости. Именно, историкъ и поэтъ отличаются (другъ отъ друга) не тѣмъ, что одинъ пользуется размѣрами, а другой нѣтъ: можно было бы переложить въ стихи сочиненія Геродота и тѣмъ не менѣе они были бы исторіей, какъ съ метромъ, такъ и безъ метра; но они различаются тѣмъ, что первый говоритъ о дѣйствительно случившемся, а второй—о томъ, что могло бы случиться. Поэтому поэзія философичнѣе и серьезнѣе исторіи: поэзія говоритъ болѣе объ общемъ, исторія—объ единичномъ”¹⁾.

„Между поэтомъ и историкомъ существуетъ нѣкоторая разница, — повторилъ впоследствии ту же мысль Сервантесъ устами бакалавра въ „Донъ-Кихотъ”: поэтъ рисуетъ событія не такъ, какъ они были, а какъ должны быть; историкъ же—рабъ событія”²⁾.

Но даже въ томъ случаѣ, когда мы приступаемъ

1) οὐ τὸ τὰ γυβμένα λέγειν τὸυτο ποιητικὸν ἔργον ἐστίν ἀλλ' οἱ ἃ γένοιτο; καὶ τὰ δυνατά κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τὸ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετ' ῥαδιαφέρουσι, εἴη γὰρ, ἂν τὰ Προδότης εἰς μέτρα τεθῆναι, καὶ οὐδὲν ἦσαν ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρων ἢ ἄνευ μέτρων, ἀλλὰ τὸυτο, διαφέρει, τὸ τὸν μὲν τὰ γυβμένα λέγειν τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιῆσαι ἱστορίας ἐστίν. ἢ μὲν γὰρ ποιῆσαι μᾶλλον, τὰ καθ' ἑαυτοῦ, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἑαυτοῦ λέγειν.

Περὶ ποιητικῆς, гл. IX, 1451 в. Апеллеротъ, стр. 20—21.

2) I. 23.

въ чтенію поэтическаго произведенія, имѣющаго такъ сказать, содержаніе „научное“, скажемъ — историческое („Война и миръ” Л. Толстого), публицистическое („Ткачи” Гауптмана), либо „критическое”, т. е. оцѣнивающее художественную дѣятельность того или иного лица („Воскресшіе боги” Мережковскаго), — мы отнюдь не ищемъ въ немъ того же, что можетъ дать произведеніе соответствующаго содержанія *нелитературнаго, непозитивскаго* характера, — иначе мы обратились бы къ послѣднему.

Мы знаемъ: для того, чтобы, напримѣръ, историческія фигуры — Вальтеръ-Скотта ли, Пушкина, Алексѣя или Льва Толстого — безразлично, могли получить художественное значеніе, „нужно подвергнуть ихъ извѣстной обработкѣ средствами искусства, — и прежде всего усилить ихъ психологическую или образную типичность, для чего приходится поневолѣ нарушать такъ или иначе *фактическую правду*”¹⁾.

Вмѣстѣ съ докторомъ Травниковымъ изъ „Писма” Чехова мы прекрасно сознаемъ, что и въ этомъ случаѣ въ поэзи и искусствѣ вообще все — „субъективно, а потому на половину они — ложь, а на половину — ни то, ни се, середка между ложью и правдой”.

И однако же мы къ нимъ постоянно обращаемся. Болѣе того: „кто же — спросимъ мы словами Чернышевскаго, котораго, конечно, никакъ нельзя занедозрять въ особыхъ симпатіяхъ къ „безполезному”, — отирается въ картинную галлерю не затѣмъ, чтобы наслаждаться красотой картинъ? кто принимается читать романъ не затѣмъ, чтобы вникать въ характеры изображенныхъ тамъ людей и слѣдить за развитіемъ сюжета?”²⁾.

¹⁾ *Овчинико-Будитковскій*. Изъ лекцій объ основахъ художественнаго творчества. (Вопросы теоріи и психологіи творчества. Харьковъ 1907, стр. 28).

²⁾ Объ эстетическихъ отношеніяхъ искусства къ действительности, 1893, стр. 86.

Очевидно, въ произведеніяхъ поэтическаго творчества насъ привлекаетъ къ себѣ прежде всего то, что они — не жизнь, не дѣйствительность; на насъ воздѣйствуетъ сильнѣйшимъ образомъ именно этотъ вымышленный міръ, отрывающій насъ отъ будничной обстановки, отъ нашихъ мелочныхъ дрязгъ и заботъ. Именно это заставляетъ насъ дорожить поэзіей и искусствомъ. Въ этомъ, быть можетъ, ихъ слабость, но въ этомъ же, несомнѣнно,—и ни въ чемъ иномъ—ихъ сила.

Труднѣе лучше и красочнѣе выразить эту силу творческаго вымысла, чѣмъ сдѣлалъ это Людвигъ Берне: „Ничто такъ ни постоянно, какъ непостоянство, ничто такъ ни неизмѣнчиво, какъ смерть. Каждое біеніе сердца наноситъ намъ новую рану и жизнь была бы вѣчнымъ кровопролитіемъ, если бы не было въ мірѣ поэзіи. Она даетъ намъ то, въ чемъ намъ отказала природа: золотое время, которое не ржавѣетъ, весну, которая не отцвѣтаетъ, безоблачное счастье и вѣчную юность”⁴⁾.

Замѣчательны въ этомъ отношеніи факты, почерпнутые изъ наблюденій надъ простымъ народомъ.

Чего требуетъ простолюдинъ отъ поэтическаго произведенія, — на примѣръ, отъ драмы, идущей на театрѣ? Его думали пичкать „серьезными”, „поучительными” представленіями, на него хотѣли воздѣйствовать „идейностью”. И что же?—

Одинъ изъ столповъ современнаго социализма, Вандервельде, съ грустью сознается, что рабочіе „охотнѣе слушали по воскреснымъ вечерамъ разныя старыя мелодрамы”, чѣмъ пьесы съ соціальной тенденціей, кото-

⁴⁾ Nichts ist dauernd, als der Wechsel; nichts beständig als der Tod. Jeder Schlag des Herzens schlägt uns eine Wunde,—und das Leben wäre ein ewiges Verbluten, wenn nicht die Dichtkunst wäre. Sie gewährt uns, was uns die Natur versagt: eine goldene Zeit, die nicht rostet, einen Frühling, der nicht abblüht, wolkenloses Glück und ewige Jugend.

рыя спеціально для нихъ ставились въ „Брюссельскомъ Народномъ Домъ” ¹⁾. И мы охотно тому вѣримъ, припоминая недавнее постановленіе соціалъ-демократическаго партейтага въ Бреславль, столь же неожиданное, сколь и знаменательное.

Другой современный соціалистъ, С. Люблинскій, съ интересомъ останавливается на популярности Шиллера, пользуясь, по его словамъ, „неотразимымъ обаяніемъ въ кругахъ нѣмецкаго рабочаго населенія”. „Съ политической точки зрѣнія, говоритъ онъ по этому поводу, такая симпатія можетъ показаться довольно-таки непонятной, ибо, какъ поэтъ буржуазно-либеральной свободы, Шиллеръ обнаружилъ очень мало революціонности; онъ стоялъ за конституцію съ ярко-выраженной аристократической тенденціей. Но шиллеровская форма, его благородный пафосъ, его яркая и героическая натура, въ высшей степени отвѣчаютъ запросамъ народнаго вкуса, который ищетъ въ искусствѣ не собственнаго отраженія, а отблеска другого, болѣе заманчиваго міра, — міра волшебной фантазіи и благородныхъ формъ” ²⁾. „Больше всего, добавляетъ онъ, народъ цѣнитъ въ поэзіи грандіозность, глубину и богатую фантазію” ³⁾.

О томъ же свидѣтельствуютъ и русскіе знатоки народной сцены. По словамъ И. Щеглова, Владиміръ Поссе рассказываетъ въ „Недѣль” (1895 г.²⁾), что „драма Зудермана „Честь”, всюду имѣвшая громаднѣйшій успѣхъ, не имѣла успѣха только въ одномъ театрѣ — въ народномъ театрѣ Берлина. Публика этого театра, состоящая изъ берлинскихъ рабочихъ съ ихъ семействами, явно оскорбленная слишкомъ темными красками, какими обрисована рабочая среда, прослушала пьесу со вниманіемъ, но холодно и молча — враждебно. Между тѣмъ

1) „Соціализмъ и искусство”.

2) Соціализмъ и искусство. Сиб. 1907, стр. 23.

3) Id. 24.

черезъ какую-нибудь недѣлю, въ томъ же театрѣ и при той же публикѣ, вмѣсто модной драмы моднаго реалиста, шла старинная трагедія *Коварство и любовь* идеалиста Шиллера—и театральная зала дрожала отъ неистовыхъ рукоплесканій... Будьте увѣрены, добавляетъ отъ себя г. Щегловъ, что если вы представите на судъ народнаго партера драму Льва Толстого *Власть тьмы* и мелодраму Виктора Гюго *Рюи-Блазъ*, — народное одобреніе всегда останется на сторонѣ романтическаго *Рюи-Блаза!*" ¹⁾.

Самъ Щегловъ сообщаетъ изъ своей практики такой случай. Послѣ представленія пьесы *Дѣло* (Отжитое время) Сухово-Кобылина въ Александринскомъ театрѣ, на вопросъ о томъ, понравилась ли ему драма, одинъ паренъ отвѣтилъ ему слѣдующее: „Помилуйте, чему жъ тутъ нравиться? Никакой, можно сказать, опоры для жизни!... Опосля такого представленія — внору хоть сейчасъ въ Фонтанку кинуться! ²⁾. При постановкѣ же *Гамлета* на сценѣ Московскаго „Скомороха“ въ началѣ 90-хъ годовъ, по свидѣтельству того же автора, особенное воздѣйствіе производилъ на простую публику введенный въ пьесу фантастическій элементъ ³⁾.

Вообще, по словамъ Алексѣя Веселовскаго, опытъ показалъ, что всего болѣе нравятся зрителямъ изъ народа, сильнѣе всего привлекаютъ ихъ вниманіе тѣ представленія, которыя даютъ изображенія *не заурядной, будничной жизни*, а чего-либовыходящаго изъ ряда, что, наиримѣръ, отличается трагическимъ или героическимъ характеромъ, или что очень забавно, что поражаетъ и вызываетъ неудержимый смѣхъ. Зрители изъ народа любятъ въ театрѣ или поахать или посмѣяться.... Пожелаемъ же, замѣчаетъ онъ по этому поводу, чтобы новые писатели, посвящающіе свое перо народному театру, освободились отъ несчастной

¹⁾ И. Щегловъ. О народномъ театрѣ, ств. 73—74.

²⁾ Id. 73.

³⁾ Id. 79—80.

мысли поучать и драматизироваться въ мантию проповѣдниковъ" ¹⁾.

Эннекенъ, по словамъ котораго рабочіе совсѣмъ не хотятъ вѣрить въ реализмъ „Западни“, между тѣмъ какъ легко вѣрятъ въ реализмъ каменщика или кузнеца, изображенныхъ невѣрно народными романистами, хочетъ объяснить это тѣмъ, что понятіе о правдѣ (въ искусствѣ) относительно; оно обусловлено свойствомъ вынесенныхъ изъ опыта представленій — точныхъ или химерическихъ, ошибочныхъ — о людяхъ и вещахъ ²⁾, и въ доказательство указываетъ на то, что типъ дворянина, напримѣръ, правдивый съ точки зрѣнія свѣтскаго челоуѣка, на рабочаго произведетъ впечатлѣніе совершенно противоположное.

Однако, такое объясненіе едва ли справедливо въ полной мѣрѣ и, во всякомъ случаѣ, оно, недостаточно.

Съ одной стороны, доказательство Эннекена совсѣмъ не подтверждается приведенными свидѣтельствами объ увлеченіи рабочихъ Шиллеромъ, хотя бы такой драмой

¹⁾ Деревенскія размышленія. „Артистъ“ 1894.

²⁾ Il est juste en effet que personne n'admet le réalisme de la description d'un objet imaginaire si cette description ne lui paraît pas correspondre à la vérité; mais cette vérité est variable, elle est une idée, et résulte de l'expérience, exacte, chimérique ou volontairement illusoire, que l'on se fait des choses et des gens. Que l'on examine la nature des détails propres à convaincre une personne du monde de la vérité d'un type de gentilhomme, et ceux qu'il faut pour persuader de même dans un feuilleton destiné à des ouvriers. Pour l'une, il conviendra d'accumuler les détails de ton et de manières qu'elle est accoutumée à trouver dans son entourage; pour les autres, il sera nécessaire d'exagérer certains traits d'existence luxueuse et perverse qu'ils se sont habitués, par haine de caste et par envie, à associer avec le type du noble. Il en est de même pour la figure de la courtisane qu'il faut présenter tout autrement à un débauché ou à un rêveur romanesque; cela est si vrai que parfois le type illusoire l'emporte, même chez des lecteurs renseignés, sur l'expérience la plus répétée. La *Dame aux Camélias* a poussé pour une merveille de réalisme auprès du public théâtral du temps; les ouvriers ne croient guère à la vérité de *l'Assommoir*, tandis qu'ils admettent facilement le maçon ou le forgeron idéal des romanciers populaires. (*Hennequin*. La critique scientifique. Deuxième édition. Paris 1890, p. 134—135).

какъ „Коварство и любовь“, какъ и обратно, фактомъ неуспѣха у той же публички зудермановской „Чести“: и то и другое ему противорѣчить.

Съ другой—и это всего важнѣе—дѣло, конечно, не столько въ нашемъ пониманіи правды въ искусствѣ, которое, дѣйствительно, относительно и субъективно, сколько въ томъ, что мы всѣ, а не только простой народъ, ищемъ въ поэзіи и искусствѣ того, чего нѣтъ въ дѣйствительности, хотимъ получить отъ нихъ то, чего намъ не даетъ жизнь: — одни въ большей степени, другіе въ меньшей, одни болѣе сознательно, другіе менѣе, но всѣ мы требуемъ отъ нихъ именно этого, т. е., какъ прекрасно выразился Максъ Клингеръ, — „наслажденія безъ обязанности давать, чувства внѣшняго міра безъ тѣлеснаго соприкосновенія съ нимъ” ¹⁾, чего мы напрасно ищемъ въ жизни, гдѣ „постоянно бываемъ соучастниками того, что видимъ” ²⁾.

„Въ пустынномъ полѣ я предпочитаю встрѣтить ягненка, чѣмъ льва, — говоритъ Тэнъ, — но за рѣшоткой клѣтки я съ большимъ удовольствіемъ посмотрю на льва, чѣмъ на ягненка. Искусство именно и есть рѣшотка подобнаго рода. Отымая страхъ, оно сохраняетъ интересъ. Тутъ безъ боли и опасности мы можемъ созерцать великія страсти, ужасныя печали, грандіозную борьбу, весь хаосъ и всѣ усилія человѣческаго организма, выведеннаго изъ нормальнаго положенія безжалостной борьбой и безграничными желаніями. И дѣйствительно, такимъ образомъ разсматриваемая сила волнуетъ и увлекаетъ. Это расшевеливаетъ насъ; мы освобождаемся отъ обычной тривіальности, въ которую влечетъ насъ мелочь нашихъ способностей и ограниченность инстинктовъ. Наша душа развивается этимъ зрѣлищемъ” ³⁾.

¹⁾ Живопись и рисунокъ. Спб. 1908, стр. 17.

²⁾ Id. 18.

³⁾ Критическіе опыты. Спб. 1869, стр. 135 (о Бальзакѣ).

И совершенно напрасно говорятъ, будто въ литературѣ и искусствѣ мы ищемъ какой-то „правды“; какого-то „реализма“. Вѣря въ то, что такъ *могло или можетъ быть*, мы ни на минуту не сомнѣваемся въ томъ, что этого *нѣтъ*.

Но спросятъ насъ: какъ же драма трогаетъ насъ, если мы ей не вѣримъ?—„Мы вѣримъ ей столько, сколько можно вѣрить драмѣ. Мы вѣримъ ей, какъ точной картинѣ дѣйствительнаго оригинала; *какъ* изображенію того, что слушатель самъ бы чувствовалъ, если бы самъ дѣйствовалъ или страдалъ такъ же, какъ въ драмѣ притворно дѣйствуютъ и страдаютъ. Размышленіе, поражающее наше сердце, состоитъ не въ томъ, чтобы несчастія, изображаемая передъ нами, были несчастія дѣйствительныя, но что это несчастія, которымъ *мы сами можемъ быть подвержены*. Если тутъ есть очарованіе, то оно заключается не въ томъ, что мы актеровъ воображаемъ несчастными на минуту, а скорѣе самихъ себя; скорѣе мы грустимъ отъ возможности несчастія; нежели предполагаемъ дѣйствительность его въ другихъ, *какъ мать плачетъ надъ ребенкомъ, когда вспомнитъ, что онъ можетъ умереть*. Удовольствіе, доставляемое трагедіей, происходитъ отъ того, что мы сознаемъ въ себѣ вымыселъ;—если бы мы воображали на сценѣ настоящія убійства и измѣны, трагедія не могла бы намъ нравиться.

Подражанія производятъ грусть или радость не потому, что они принимаются за существенное, а потому, что напоминаютъ уму о существенномъ. Когда воображеніе наше наслаждается писаннымъ ландшафтомъ, мы не думаемъ, чтобы эти деревья могли намъ давать тѣнь, а источники—прохладу;—нѣтъ, мы предполагаемъ, какъ бы намъ весело было, если бы такіе водомѣты брызгали вокругъ насъ, если бы эти лѣса шумѣли надъ нами”¹⁾.

¹⁾ Vie des Poètes Anglais les plus célèbres avec des observations critiques sur leur ouvrages, par D-r Samuel Johnson, traduites de l'Anglais

Однимъ словомъ, если „я ясно вижу обманъ и все-таки предаюсь ему“, то здѣсь единственное рѣшеніе, какъ справедливо кажется Гроосу, лежитъ въ понятіи игры: „эстетическая иллюзія есть обманъ, который я создаю самъ въ свободной игрѣ внутренняго подражанія”¹⁾.

Не останавливаясь пока подробно на этомъ вопросѣ,—сейчасъ насъ интересуетъ, повторяю, не психологія эстетическаго воспріятія, не самое дѣйствіе на насъ произведеній поэтическаго творчества, а тѣ *требованія*, какія мы предъявляемъ къ послѣднимъ со стороны этого дѣйствія,—спросимъ себя: *чѣмъ* же достигается тотъ „обманъ“, та условная вѣра въ *возможность* изображаемаго, которые мы сознательно стремимся возбудить въ себѣ? Какія *средства* существуютъ для того у поэзии и искусства?

Именно объ этомъ спросилъ однажды лондонскій епископъ актера Бэттертона, задавъ ему такой вопросъ:

„Чѣмъ объяснить то обстоятельство, что актеръ на сценѣ производитъ такое сильное впечатлѣніе на слушателей вымышленными вещами, какъ будто онѣ дѣйствительно происходятъ, тогда какъ мы, въ церкви, говоримъ о дѣйствительныхъ происшествіяхъ и не встречаемъ къ своимъ словамъ болѣе вѣры, какъ если бы они были вымышленны?—

—Милордъ, отвѣтилъ Бэттертонъ, нѣтъ ничего понятнѣе этого: мы, актеры, говоримъ о вымышленныхъ вещахъ *такъ*, какъ будто онѣ дѣйствительно существова-

par Didot et Mahon. Paris 1823. Préface, p. 219—220. (Д-ръ Самуиль Джонсонъ жилъ въ 1709—1784 г.).

1) Введеніе въ эстетику, стр. 144. „Искусство—ложь, фикція, но не обманъ, говоритъ Е. В. Анничковъ: оно лжетъ, не притворяясь” (Реализмъ и новыя вѣянія. Сиб. 1910, стр. 30). Но вѣдь обманъ, не будучи *целью*, можетъ быть *результатомъ*. Указывая на его *сознательность*, Гроосъ подчеркиваетъ лишь его *субъективную* сторону, разумѣя подъ нимъ *обманъ*.

ли; вы же, на кафедрѣ, говорите о дѣйствительныхъ про-
исшествияхъ *такъ*, какъ будто они вымышлены”¹⁾).

Онъ разрѣшилъ вопросъ совершенно правильно: все
дѣло не въ томъ, *что* говоритъ актеръ на сценѣ и епи-
скопъ въ церкви, ибо въ такомъ случаѣ результатъ дол-
женъ бы быть обратный, но въ томъ, *какъ* они это го-
ворятъ: въ то время, какъ къ услугамъ актера имѣются
особыя средства его искусства, способны заставить иѣ-
рить (въ условномъ значеніи) всему, что онъ скажетъ,
у епископа этихъ средствъ нѣтъ.

Не что, а какъ принуждаетъ насъ „обманывать” са-
михъ себя,—въ этомъ весь секретъ магическаго дѣйст-
вія искусства и поэзіи.

То обстоятельство, что простой публикѣ болѣе нра-
вится Шиллеръ, чѣмъ Зудерманъ и авторы соціальныхъ
pièces à thèse, и что вообще мы всё требуемъ отъ по-
эзіи не того, *что* есть, не только этому не противорѣчатъ,
но, напротивъ, это подтверждаетъ.

Причина этого отнюдь не въ томъ, чтобы здѣсь одно
что, предпочиталось другому же *что*, но въ томъ и толь-
ко въ томъ, что одно *какъ* болѣе, чѣмъ другое *какъ*, *поло-
же* на *что*. И Зудерманъ и Золя—поэты точно такъ же,
какъ Шиллеръ и Дюма. И „Честъ” и „Западня”—поэти-
ческія произведенія точно такъ же, какъ „Коварство и
Любовь” и „Дама съ Камеліями”. Но въ то время какъ
последнія, всецѣло отрѣшившись отъ *что*, представля-
ютъ какъ бы чистое, непримѣсное *какъ*, первыя своей
сравнительно большей близостью къ дѣйствительности
напоминаютъ намъ непріятное *что*, отъ котораго вѣдь
мы и хотимъ избавиться, когда обращаемся къ поэзіи.

Разумѣется, это *какъ*, составляющее сущность поэзіи,
имѣетъ степени, но не отъ нихъ часто зависитъ впечатлѣ-

¹⁾ Гинеманъ. Режиссеръ. Этюды по драматическому искусству, стр.
82—83.

тлѣніе, а отъ того, насколько чисто это *какъ*. Оттого произведеніе болѣе художественное, какъ „Западня“, можетъ иногда произвести впечатлѣніе слабѣе, чѣмъ произведеніе менѣе художественное, какъ „Дама съ камелиями“. Оттого тенденціозное поэтическое произведеніе часто не достигаетъ своей цѣли и дѣйствуетъ на насъ отрицательно, не смотря даже на свои несомнѣнныя художественныя достоинства; тогда какъ произведеніе простое, безхитростное, обладающее слабыми признаками художества, дѣйствуетъ подчасъ чрезвычайно сильно.

Такая „художественная аберація“ происходитъ именно въ тѣхъ случаяхъ, когда „художественное рапсовѣсіе“ поэтического произведенія нарушено вторженіемъ „что“, т. е. посторонняго ему элемента, и вмѣсто *интенсивности* „какъ“ начинаетъ дѣйствовать его *экстенсивность*.

Это нарушеніе нормальнаго эстетическаго воспріятія не можетъ имѣть мѣста при сравнительной оцѣнкѣ двухъ или нѣсколькихъ поэтическихъ произведеній лишь въ томъ случаѣ, если они художественно *однородны*, *однородности* или, такъ сказать, художественно *соизмѣримы*, т. е. когда въ нихъ есть лишь *какъ*, но не *что*,—иначе впечатлѣніе можетъ быть ложнымъ.

Что въ поэзіи и искусствѣ вообще важно, дѣйствительно, *какъ*, а не *что*, это легко доказать историческими примѣрами.

Художники всѣхъ временъ и народовъ всегда позволяли себѣ значительно отступать отъ реальной правды, допуская то частичное, то полное извращеніе *что* ради *какъ*. Такія извращенія начались еще въ глубокой древности и продолжаютъ понынѣ.

Какъ извѣстно, египетское искусство совершенно игнорировало жизненную правду¹⁾: людей, напримѣръ,

¹⁾ Tarde. L'art et la logique. Revue philos. 1891, p. 120—130.

египетскіе художники изображали съ голубыми и зелеными лицами. Такъ же точно поступала и ассирійская пластика: мы встрѣчаемъ въ ней изображеніе быка и льва съ пятью ногами ¹⁾.

Поэзія и искусство древней Греціи поступали не мѣнѣ произвольно. У Анакреона встрѣчаемъ такіе стихи:

Нѣжно, словно лань молодая,
Средь лѣсной глуши одна
И безъ матери рогатой,—
Отъ меня бѣжитъ она... ²⁾.

Лань оказывается съ рогами!... Извѣстно также, что Лаоконъ представляеть нагимъ, тогда какъ, конечно, ему болѣе подобало бы жреческое одѣяніе—но смыслу того момента, который изображенъ скульпторомъ.

То же самое нужно сказать объ итальянскихъ художникахъ средневѣковья и Возрожденія. На многихъ миниатюрныхъ эскизахъ въ старинныхъ рукописяхъ среднихъ вѣковъ находимъ иногда собакъ, окрашенныхъ въ розовый и голубой цвѣтъ (*Legou de la Marche*). Такъ называемый Палатинскій кодексъ (во Флорентинской *Biblioteca Nazionale*), содержащій стихотворенія старыхъ итальянскихъ поэтовъ, наполненъ рисунками чрезвычайнаго походящими на произведенія современныхъ декадентовъ.

У Джотто (*GiOTTO*) люди часто больше домовъ, въ которыхъ они живутъ, лошади—красныя, деревья—синія ³⁾. Христосъ-младенецъ изображается какимъ-то деревяннымъ старикомъ, а Мадонна, съ широкимъ, плоскимъ лицомъ, имѣетъ видъ скорѣе птицы, чѣмъ челоуѣка (какъ напр. на картинѣ „*La vergine col figlio*” Флорентинской Академіи № 103). Таковы же картины Чимабуэ (тамъ же и того же названія картина № 102).

¹⁾ *Perrot et Chipiez. Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris 1884, II, 543—544; planche IX.*

²⁾ *Bergk. Poëtae lyrici graeci III, 269, fragm. 51.*

³⁾ *Мунеръ. Исторія живописи I, 20.*

Уччелло (Paolo Uccello) точно также рисовалъ зеленыхъ и красныхъ лошадей (последнихъ можно видѣть во Флор. Uffizi на картинѣ № 52, подъ названіемъ: „Battaglia”), ибо для него, объясняетъ Мутеръ, картина была лишь рѣшеніемъ какого-либо вопроса перспективы, при чемъ лошади эти, по мѣткому слову того же историка живописи,—не живыя, а „карусельныя” ¹⁾. Самъ Вазари говоритъ объ этомъ живописцѣ, что онъ рисовалъ поля голубыми, города—красными, зданія — измененными соотвѣтственно тому, что ему казалось (*fecerit i campi azzurri, le città di color rosso, gli edifizii variati secondo che gli parve*).

Въ произведеніи, приписываемомъ Таддео, Цицеронъ изображенъ съ тремя руками ²⁾.

Лучшіе живописцы Возрожденія не даютъ на своихъ картинахъ того, что мы называемъ *coûleur local*: дѣйствующихъ лицъ на нихъ они одѣваютъ въ современные костюмы, костюмы Италіи Возрожденія, какъ то прекрасно видно на картинѣ Боттичелли (Botticelli) „Adorazione dei Magi” (во Флор. Uffizi № 1286) и другихъ его современниковъ.

Даже трактуя религіозные мотивы, они не считали неумѣстнымъ вводить въ свои картины людей изъ своей среды не только какъ второстепенныхъ зрителей, но и въ видѣ библейскихъ лицъ и святыхъ: таковы Донателло, Дезидеріо да Сеттиньяно, Витторе Пизано, Беато Анджелико, Филиппо Липпи, Бенедикто Гоццолли, Гирландайо ³⁾. А послѣдній, Доменико Гирландайо, на картинѣ, изображающей смерть св. Франциска, въ Santa Trinità во Флоренціи — изобразилъ даже одного прелата съ очками на носу.

¹⁾ Id. I, 70. Ср. Луврскую „Bataille” № 1273.

²⁾ Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Leipzig 1869, I, 307, 308.

³⁾ *Задичка*. Люди и искусство эпохи Возрожденія. 220.

Евангельскіе образы, рожденіе Христа, Благовѣщеніе, вся исторія жизни Спасителя воспроизводились не согласно буквѣ разсказа и не соотвѣтственно естественному, правдивому ходу событія, а только въ широкихъ пластическихъ чертахъ¹⁾. Такъ что если Христосъ теперь уже не является пригвожденнымъ къ кресту крестьяниномъ, какъ Брунелеско выразился о распятіи Донателло, то онъ во всякомъ случаѣ не является и историческимъ Иисусомъ.

Старинные живописцы вовсе не имѣли понятія объ историческомъ костюмѣ. Мадонну одѣвали они въ итальянское, нѣмецкое или голландское платье, смотря по ихъ собственной національности; священныя лица и сюжеты окружали обстановкой своей современности. Ветхозаветныхъ праотцевъ изображали въ видѣ католическихъ прелатовъ, Іосифа въ монашеской рясѣ и т. п.

Тѣ же анахронизмы въ историческомъ костюмѣ представляетъ намъ и искусство въ лучшую пору своего процвѣтанія, въ XVI в. у итальянцевъ, и позднѣе у голландцевъ. У Луки Лейденскаго — евангелисты съ бритыми бородами и въ очкахъ; въ евангельскихъ сюжетахъ Рембрандта — костюмы голландскихъ мѣщанъ и турокъ въ чалмахъ; на одной картинѣ XVI в. Христосъ-младенецъ лежитъ въ коляскѣ²⁾.

Можетъ быть исключеніе изъ этого представляютъ Микель-Анджело, Леонардо да Винчи и Рафаэль?

Подчиняясь своей внутренней воспріимчивости, говорить о первомъ Шпрингеръ, онъ далеко за обыкновенную мѣрку повышаетъ настроеніе своихъ пластическихъ образовъ и заставляетъ ихъ проявлять свою дѣятельность съ безудержной страстностью. „Образы Микель-Анджело предполагаютъ гораздо больше силы, чѣмъ

1) Id. 256.

2) *Н. Вулавог.* Задачи эстетической критики. „Мои досуги“. М. 1886. I, 351—353.

имѣется въ дѣйствительности, всегда бережливой и склонной къ покою; между тѣмъ какъ въ античныхъ статуяхъ всѣ дѣйствія представляются проявленіями свободныхъ личностей и въ каждое данное мгновеніе могутъ быть ими взяты назадъ, у мужчинъ и женщинъ Микель-Анджело проявленія чувства кажутся *лишенными внутренняго сопротивленія*; чувство неравномѣрно и негармонично оживляетъ отдѣльные члены тѣла, придавая однимъ изъ нихъ всю полноту выраженія и напротивъ оставляя другіе неподвижными и безжизненными”¹⁾.

Правда, Микель-Анджело, слѣдун примѣру Донателло, не признаетъ въ искусствѣ современнаго платья²⁾. Но — какъ мало въ немъ жизненной правды и какъ много правды творческой!.. Еще будучи мальчикомъ онъ вытѣпилъ изъ мрамора маску стараго фавна („Fauno”), оставивъ ему цѣлыми всѣ зубы, такъ что Lorenzo Magnifico, при видѣ ея, сказалъ укоризненно юному художнику: „Oh tu hai fatto questo Fauno vecchio, e lasciati gli tutti denti! Non sai tu che ai vecchi di tale età sempre ne manca qualcuno”?... Анекдотъ прибавляетъ, что сконфуженный мальчикъ выбилъ тогда фавну одинъ зубъ сверху, послѣ чего Лоренцо много смѣялся и остался очень доволенъ³⁾.

Это было первое произведеніе Микель-Анджело изъ мрамора. Однако „урокъ” трезваго Лоренцо не исправилъ его и, когда въ послѣдствіи онъ вытѣпилъ изъ мрамора чудную группу „Pietà”, украшающую и теперь соборъ св. Петра въ Римѣ, Богоматерь, держащая на колѣняхъ распростертаго 33-хъ-лѣтняго Христа, оказалась... съ личикомъ, ручками и ножками едва 18-тилѣтней дѣвушки — чистой и дѣвственной. А въ дѣйствительности

1) *Springer*. Raffaël und Michel. 2 Aufl. Leipzig 1883; II, 247.

2) *Bode*. Florentiner Bildhauer der Renaissance. s. 202.

3) *C. Boito*. Leonardo, Michelangelo, Andrea Palladio ecc. Milano 1833. p. 175.

она была прачкой и ея плечи были какъ у прачки! ¹⁾). Что жъ заставило художника такъ явно нарушить правду жизни? — Одно лишь исканіе красоты, красоты греческой прежде всего. Ради нея-то онъ изображалъ Богоматерь какъ Ніобу защищающую своихъ дѣтей отъ Діаны, Давида какъ Аполлона ²⁾). Ради нея онъ изобразилъ на мертвомъ тѣлѣ Христа такія выпуклыя венозныя жилы, какія могутъ быть только у живого.

Этотъ „промахъ” (défaut) Paul Richer, авторъ интересной книги „L'art et la médecine”, находитъ почти у всѣхъ художниковъ, изображавшихъ мертвого Христа: у Рубенса на картинѣ „Христосъ” (Лувръ), у Бернардино Кампи (тамъ-же), у Тиціана въ его „Положеніи во гробъ” (Salon carré), у Marco Palmezzano (ок. 1456, рис. 1537) на картинѣ „Христосъ” (Лувръ) и въ замѣчательномъ „Мертвомъ Спасителѣ” Giovanni Bellini (1428—1516) Миланской Академіи. Художники, замѣчаетъ онъ по этому поводу, часто слишкомъ отбѣняли присутствіе венозныхъ жилъ, особенно въ опущенныхъ членахъ: это очень легко объясняется тѣмъ; что живая модель, позировавшая передъ художникомъ, вѣрно представляла это вздутіе венъ. Но—онъ думаетъ, что это не можетъ служить извиненіемъ ³⁾), и, конечно, онъ совершенно правъ... съ медицинской точки зрѣнія.

¹⁾ Cristo morto 33 anni disteso lungo su le ginocchia della sua madre, che appena ne mostra 18 al di lei visino, alle manine, ai piedini: le di lei spalle però e la vita sono da lavandaja (Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs. Venezia 1781, p. 27).

²⁾ Le recherche du beau grec avant tout, et c'est lui qui a osé le premier, dans les piéti qu'il a sculptées, donner à la mère de Jesus-Christ les traits d'une jeunesse pure et virginele (*H. Merou. Raf., Michel-Ange et Léonard*, p. 635).

³⁾ Michel-Ange lui-même nous montre sur les membres du Christ mort dont la flaccidité est admirablement rendue, des cordons veineux saillants qui ne peuvent appartenir qu' à un vivant... ils ont souvent trop marqué la présence des cordons veineux, surtout dans les membres déclinés: ce qui s'explique bien facilement si nous songeons que le modèle vivant qui posait devant l'arsiste présentait sûrement ce gonflement veineux, mais ce ne saurait être une excuse (*Paul Richer*). L'art et la médecine, p. 503).

Если Микель-Анджело творилъ формы болѣе истинныя, чѣмъ сама дѣйствительность ¹⁾, то это же самое не въ меньшей степени можно сказать о Леонардо.

Не странно ли, что этотъ великій „реалистъ“, какимъ его считаютъ, такъ произвольно обращался съ правдой дѣйствительности? Въ своемъ знаменитомъ „Сенасоло“ онъ допустилъ много такихъ „промаховъ“, которые въ свое время были старательно отмѣчены.

Не говоря уже о томъ, что онъ заставилъ аностоловъ нарушить обычай возлежанія у постелей, заставилъ ихъ пользоваться такими стаканами, тарелками и проч., которыхъ тогда не существовало, онъ помѣстилъ ихъ всѣхъ въ одну линію, что совершенно неправдоподобно, размѣстилъ ихъ съ искусственной, чисто механической симметричностью однообразными группами по три человѣка и, наконецъ,—что всего поразительнѣе—тайную вечерю устроилъ при *дневномъ* освѣщеніи ²⁾.

Bossi хочетъ, во что бы то ни стало, защитить Леонардо отъ этихъ обвиненій „сыщиковъ недантической учености“ (*relatori di pedantesche erudizioni*), придумывая ему всяческія оправданія: то, что Леонардо предпочиталъ скорѣе слѣдовать въ отношеніи мелочей ходячимъ мнѣніямъ, чѣмъ отвлекать вниманіе отъ наиболѣе важныхъ и серьезныхъ частей произведенія; то что онъ, быть можетъ, кромѣ цѣлей искусства и соображеній обычая, имѣлъ въ виду либо иное неизвѣстное намъ намѣреніе или какое-либо записаное свидѣтельство, до насъ не дошедшее; то, наконецъ, что Леонардо изобразилъ тайную вечерю, согласно евангелію, *рано вечеромъ* ³⁾.

И совершенно напрасно!.. Есть только одно оправданіе, но оно-то какъ разъ и не пришло въ голову этому pittore....

¹⁾ Michelangelo che scolpisce delle forme più vere della stessa realtà (*Adolfo Padovan, Che cosa è il genio?* p. 20).

²⁾ *Roland Fréart. Idée de la perfection de la peinture etc. 1662. M. Carrière. Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig 1885; II, 230.*

³⁾ Egli volle piuttosto seguire le opinioni volgari che distrarre i giudizi dalle parti più gravi ed importanti dell'opera... Forse ebbe egli oltre le

Что касается Рафаэля, то не достаточно ли будетъ сказать того, что въ своемъ „Парнасъ” (Parnaso) онъ изобразилъ Аполлона, играющимъ на „скрипкѣ” ¹⁾, а Гомера—перенисчикомъ ²⁾?!.

Въ новое время мы тоже встрѣчаемъ у художниковъ подобныя вольности: Торвальдсенъ въ своемъ Alexanderzug представилъ четверку лошадей... съ *четырьмя* ногами ³⁾, а Макартъ сдѣлалъ еще лучше: нарисовалъ красныхъ, т. е. *варенныхъ* раковъ плавающими у берега.

Поэты никогда не были болѣе благоразумны. Шекспиръ заставляеть въ „Зимней Сказкѣ” корабль приставать къ берегамъ... Богемин ⁴⁾, а леди Макбетъ—восклицать, что „она кормила грудью своихъ дѣтей”, которыхъ, какъ потомъ оказывается изъ словъ Макдуфа, у нея никогда не было, потому что, объясняетъ Гете, „ему нужна была сила каждой изъ произносимыхъ рѣчей”.

Что касается психологій Шекспировскихъ героевъ, то и тутъ старая сказка объ удивительномъ изображеніи характеровъ у Шекспира и пр. должна быть оставлена. Известно, что говорить объ этомъ Левъ Толстой ⁵⁾. Но вотъ мнѣніе эстетика, Фолькельта, который въ произве-

ragioni dell'arte (?) o dell' uso, qualche altra ragione a noi ignota o qualche autorità scritta che non ci è pervenuta ecc. (*Giuseppe Bossi* pittore. Del Cenacolo di Leonardo da Vinci, libri quattro. Milano 1810, p. 123—124, глава: Dei difetti del Cenacolo).

1) *Müntz*. Raphaël. Paris 1881, p. 354.

2) *Bossi*. Op. cit. 124: Raffaello che diede nel suo Parnaso un violino ad Apollo, e ciò che è peggio—un amanuense ad Omoro.

3) *H. Hettner*. Litteraturgeschichte des 18 Jahrhunderts. 3 Aufl. Braunsch. 1849. 3 Theil, 3 Buch, 2 Abth. s. 473.

4) Слова Антигона: „Такъ ты увѣренъ, что нашъ корабль присталъ къ Богемин”.

5) „Что бы ни говорили слѣпые хвалители Шекспира, у Шекспира нѣтъ изображенія характеровъ”. (О Шекспирѣ и о драмѣ. М. 1907, стр. 39).

„У Шекспира все преувеличено; преувеличены поступки, преувеличены послѣдствія ихъ, преувеличены рѣчи дѣйствующихъ лицъ, и потому на каждомъ шагѣ нарушается возможность художественнаго впечатлѣнія... Несомнѣнно то, что онъ не былъ художникомъ, и его произведенія не суть художественныя произведенія” (55), и пр.

деніяхъ Шекспира видѣть только лишнее доказательство того, что міръ искусства совсѣмъ не подчиненъ законамъ реального міра. „Разнѣ чувства и воля Шекспировскихъ героевъ вполне отвѣчаютъ дѣйствительнымъ законамъ душевной жизни? Вспомнимъ ужасныя взрывы чувствъ, внѣзанныя смѣны настроеній, слѣпныя страсти, доходящія до забвенія самыхъ близкихъ и очевидныхъ опасностей. Шекспиръ во многомъ отваживается идти гораздо дальше, чѣмъ допускается психологіей. Что общаго у комизма съ законами психологій? Чѣмъ свободнѣе и прихотливѣе міръ смѣха, тѣмъ болѣе уклоняется онъ отъ обычнаго теченія душевной жизни, а мы тѣмъ не менѣе сохраняемъ впечатлѣніе, что этотъ міръ воистиннѣ обладаетъ способностью къ существованію”¹⁾... „Реаленъ ли Ричардъ II? Съ другой стороны, реальна ли развязка драмъ романтическаго періода Шекспира, напр., „Зимней Сказки”? Развѣ такъ оканчиваются жизненные конфликты?...”²⁾).

Пушкинъ превращаетъ Ленскаго въ какого-то краснокожаго индѣйца, который размышляетъ:

Паду ли я *стрѣлой* прозенный,

Иль мимо пролетитъ она?...—

а Сальерцъ—въ гнуснаго убійцу — отравителя, которымъ онъ никогда не былъ³⁾).

Лермонтовъ не только открываетъ новую породу животнаго царства и въ дополненіе къ рогатой лани Анакреона изображаетъ—„львицу съ косматой гривой на челѣ”, но въ стихотвореніи „Когда волнуется желтѣющая нива” по своему передѣлываетъ всю природу на землѣ вообще. „Тутъ, дѣлаетъ по этому поводу замѣчаніе Глѣбъ Успенскій, ради экстреннаго случая, перемѣшаны и климаты и времена года, и все такъ произвольно выбрано, что невольно рождается сомнѣніе въ искренности

¹⁾ *Фольклоризмъ*. Современные вопросы эстетики, 62.

²⁾ Id. 65.

³⁾ *Otto John*. W. A. Mozart. Leipzig 1853; III, 63.

поэта" ¹⁾);—замѣчаніе настолько же справедливое въ своей сущности, насколько неумное въ своемъ выводѣ.

Въ другомъ мѣстѣ мнѣ пришлось уже указать, что въ „Мертвыхъ душахъ" Гоголя Чичиковъ лѣтомъ путешествуетъ въ шубѣ на медвѣдяхъ ²⁾.

Къ этому можно еще добавить, что нѣкій герой одного изъ разсказовъ Тургенева „переходитъ по мосту черезъ Оку" въ Рязани, что, конечно, было бы очень „реально", если бы только въ Рязани была Ока. Не лишено интереса, что на это „упущеніе" Тургенева обратила вниманіе Заіончковская (Крестовскій—псевдонимъ), „съ улыбкой" указавъ на него г. Энгельмейеру, какъ на доказательство... необходимости составлять „метрики" дѣйствующихъ лицъ, планы квартиръ и соблюдать точность въ географическихъ данныхъ ³⁾.

Часъ отъ часу не легче: возрадуемся тому, что г-жа Заіончковская знала, гдѣ протекаетъ Ока!... Только заставитъ ли насъ это читать ея „метрики" болѣе, чѣмъ мы это дѣлали раньше?

Рескинъ разсказываетъ слѣдующій характерный случай изъ жизни Тернера—того періода, когда онъ, въ хорошемъ настроеніи духа, иногда показывалъ другимъ свою работу. Однажды онъ рисовалъ Плимутскій портъ, и нѣкоторые корабли, бывшіе на разстояніи одной или двухъ миль, не были ясно различаемы. Когда онъ показалъ этотъ рисунокъ моряку, то тотъ съ удивленіемъ и понятнымъ негодованіемъ замѣтилъ, что у его линейныхъ кораблей нѣтъ пушечныхъ портовъ.

—„Конечно нѣтъ, сказалъ Тернеръ. Войдите на го-

¹⁾ Сочиненія изд. Павленкова. Спб. 1884; III, 34—35.

²⁾ Гений-художникъ какъ антиобщественность. Экскурсы въ область психологіи эстетическаго чувства. Варшава 1909, стр. 45.

³⁾ *Июгенерг П. К. Энгельмейерг.* Теорія творчества. Спб. 1910, стр. 130.

ру Эджекембъ, взгляните на корабли при заходѣ солнца и вы увидите, что этихъ портовъ нельзя разглядѣть”.

—Но, вѣдь, вы знаете, сказалъ негодующій офицеръ, что они есть!—

—„Да, я это знаю, отвѣчалъ Тернеръ, но я долженъ рисовать то, что вижу, а не то, что знаю”.

Если видѣть для художника значить то же, что и представлять, какъ подмѣтилъ уже Гомеръ, для котораго всёо имѣетъ оба эти значенія,—то отвѣтъ ясенъ самъ собою: то, что художникъ *знаетъ*, не имѣетъ ровно никакой цѣны для произведенія, какъ такового, т. е. для его художественнаго значенія.

Это „знаніе” прежде всего сильно преувеличивается. Пушкину навязывается знаніе и древне-греческой и древне-римской жизни и способность овладѣть, схватить всю роскошь мѣстности и колоритъ Испаніи или Сербіи и т. п. По этому поводу можно спросить критика: и вы видали все это сами? вы знакомы съ жизнью того или другого народа? И отвѣтить на этотъ вопросъ можно только извѣстной поговоркой: „Сладки гусинья ланки!— А ты ихъ ѣдалъ? — Нѣтъ, я видалъ, какъ мой дядя ѣдалъ”. Поэтъ имѣетъ право дѣлать подобныя описанія и нельзя ему заказать, чтобы онъ не переносился куда-нибудь въ Испанію; но утверждать, что онъ передалъ всё характерныя особенности невидѣнной имъ страны, характеръ народа и пр.,—нельзя”¹⁾.

У историковъ литературы и историковъ вообще существуетъ до сихъ поръ странная тенденція выскрывать у поэтовъ то, чего у нихъ нѣтъ и никогда не будетъ: знанія дѣйствительности, зеркаломъ которой являются будто ихъ произведенія. Пишутъ о русской женщинѣ по

¹⁾ В. Харциевъ. Основы поэтики А. А. Потебни. „Вопросы теории и психологій творчества”. II, ч. 2, стр. 60.

романами (sic!) Тургенева и Гончарова и др. '), изслѣдуютъ *дѣйствительность* по продуктамъ *фантазій!*—

Конечно, и сна есть сколокъ дѣйствительности, но было бы, однако, странно возстановлять по нимъ картину нашей обыденной жизни: для этого нужно обратиться къ болѣе вѣрнымъ и надежнымъ источникамъ... „Ни въ какомъ случаѣ, справедливо замѣчаетъ Максъ Нордау, художественное произведеніе,—ни реалистическое, ни идеалистическое—не можетъ быть вѣрнымъ отраженіемъ дѣйствительности; самый процессъ его возникновенія исключаетъ эту возможность. Оно всегда—ничто иное, какъ воплощеніе субъективной эмоціи... Художественное произведеніе никогда не бываетъ отраженіемъ ви́шняго міра въ томъ смыслѣ, какой ему придаютъ болтуны-натуралисты т. е. объективную, вполнѣ точную картину ви́шнихъ явленій, это—всегда исповѣдь автора... *Художественное произведеніе отражаетъ не ви́шнюю жизнь, а душу самого художника*”²⁾. Если же данное произведеніе кажется болѣе правдивымъ, то это объясняется вовсе не тѣмъ или другимъ литературнымъ направленіемъ, а исключительно большимъ или меньшимъ талантомъ авто-

1) Ср. рядъ работъ въ этомъ духѣ проф. И. И. Замонина: „Русская Нора и ея духовныя стремленія“, „Общественныя завѣты Гоголя“, „А. П. Чеховъ и русская общественность“ и пр. Теоретическое положеніе, на которое повидимому опираются всѣ подобнаго рода изслѣдованія, еще проф. Н. П. Дашкевичъ формулировалъ такимъ образомъ: „По литературнымъ произведеніямъ должно возстановлять не только единичную личность автора, что само по себѣ уже пѣнно, но и общество, среди котораго онъ жилъ, и связи писателя съ современностью“. (Постепенное развитіе науки исторіи литературъ и совр. ея задачи. „Кіев. Ун. Изв. 1877 № 10, стр. 741). Точно также проф. Павлуцкій исходя изъ того, что „жанръ есть реальная картинка изъ повседневной человеческой жизни“, (ор. сіт. 34) утверждаетъ слѣдующее: „Серьезныя по содержанію жанровыя произведенія имѣютъ культурно-историческое значеніе и заслуживаютъ быть названными исторіей культуры. Историкъ эпохи, переживаемой жанристомъ, найдетъ богатый матеріалъ въ его картинахъ, которыя дадутъ ему возможность заглянуть во всевозможные уголки народной жизни; онъ найдетъ здѣсь энциклопедію типовъ столѣтія“.

2) Нордау. Върожденіе, 477.

ра. „Истинный поэтъ всегда правдивъ, а бездарный по-дражатель—никогда”¹⁾).

Дѣйствительно, пора уже оставить всѣ эти сказки объ отраженіи дѣйствительности въ искусствѣ и поэзіи. Прежде, когда еще не существовало никакой психологіи творчества, какъ самостоятельной дисциплины, люди могли быть настолько наивны, чтобы вѣрить въ „реализмъ” Диккенса или Золя, чтобы думать даже, что Гюго, Дюма, Сарду являются безупречными декораторами, костюмерами и обойщиками²⁾).

Теперь мы знаемъ, не говоря о послѣднихъ, что Диккенсъ—скорѣе фантастъ, чѣмъ реалистъ, что у него все невѣроятно, преувеличено, утрировано, что онъ „не знаетъ ни самого себя, ни другихъ людей”³⁾. Мы не вѣримъ теперь и „нана-турализму” Золя, хотя онъ, по опредѣленію самого романиста, и долженъ былъ быть „tout expérimental et tout matérialiste”, исходя не изъ того или иного абсолюта, подобно идеализму, но изъ наблюденія и опыта⁴⁾, какъ не вѣримъ мы вообще въ возможность, такъ называемаго, „послѣдовательнаго натурализма”, который провозгласилъ нѣкогда въ искусствѣ Арно Гольцъ (р. 1863).

Жюль Леметръ въ „Contemporains”, Максъ Нордау, Брандесъ и многіе другіе не разъ отмѣчали, что въ приемахъ творчества Золя мало чѣмъ отличается отъ Гюго и романтиковъ; не взирая на свои „documents humains”⁵⁾, онъ такой же символистъ и романтикъ.

1) Id. 475.

2) *Сопожо.* Реализмъ и натурализмъ въ литературѣ и искусствѣ, 278.

3) *Hennequin.* Etudes de critique scientifique. Ecrivains français. Paris 1889.

4) *Le roman expérimental*, 87.

5) Вопреки заявленію Гонкура въ предисловіи къ „La Faustin”, считавшаго себя изобрѣтателемъ этого термина, онъ, въ сущности, идетъ отъ Тэна: это—сокращеніе его „documents sur la nature humaine”.

Если одинъ писатель, говоритъ Максъ Нордау, охотно валяется въ грязи (Пицше выражался еще рѣшительнѣе: „Золя или страсть къ воню”), а другой предпочитаетъ чистую обстановку; если одинъ охотно изображаетъ пьяницъ, проституттокъ и идиотовъ, а другой образцовыхъ гражданъ по богатству, достоинствамъ и заслугамъ,—это только личная ихъ особенность, а *пріемы творчества—всѣ тѣ же*. Поэтому „*натурализмъ*” такъ же далекъ отъ природы и отъ действительной жизни, какъ и *идеализмъ*, такъ какъ статистика ясно доказываетъ, что въ самомъ большомъ и наиболѣе нравственно испорченномъ городѣ найдется только одна „Нана” на 100 жителей, только одна „Западня” на 50 буржуазныхъ кварталовъ ¹⁾.

Отмѣчая у Золя пристрастие къ символической обработкѣ реальныхъ мелкихъ подробностей, Брандесъ не безъ основанія иронизируетъ надъ этой особенностью французскаго романиста, приводя одно мѣсто изъ „L'Assomoir”—пиръ въ рабочей семьѣ, съ единственнымъ блюдомъ—гусемъ: „Надо признать, что художественный темпераментъ сумѣлъ извлечь порядочный эффектъ изъ одного единственнаго гуся. Нельзя было бы говорить иначе, если бы вопросъ шелъ о цѣломъ слонѣ” ²⁾.

„Не смотря на всѣ его увѣренія, съ удивленіемъ отмѣчаетъ русскій изслѣдователь, его романы отнюдь не являются точными отраженіями жизни, напротивъ, всѣ они скорѣе производятъ впечатлѣніе кошмарнаго сна. Какъ это ни странно, но Золя—натуралистъ вмѣстѣ съ тѣмъ романтикъ, и въ главномъ, общемъ, напоминаетъ Гюго” ³⁾. Но что же тутъ страннаго?—Не то ли, что,

¹⁾ Литературное воображеніе 17—17.

²⁾ Литературныя характеристики XI, 182.

³⁾ К. Гандеръ. Морфологія романа. „Вопросы теоріи и психол. творчества” Спб. 1909. т. II, ч. 7, стр. 244.

связавъ себя сами ничего не значущими словами, мы послѣ удивляемся тому, что они, въ сущности, пусты?!..

И вотъ такимъ-то „реализмомъ“, „натурализмомъ“ и проч. пользуются для характеристики эпохи, народа, нравовъ. Если бы историку лѣтъ черезъ 300 или 400 вздумалось познакомиться съ бытомъ французскаго общества нашего времени по романамъ Золя, то все общество это представилось бы ему обширнымъ Бэдламомъ, скопищемъ идіотовъ, маниаковъ, эротомановъ¹⁾.

И однако, такъ именно и поступаютъ современные историки литературы по отношенію къ искусству и поэзій прошлаго. Слѣдую примѣру М-те де Сталь, которая, по ее собственнымъ словамъ, „задалась мыслью изслѣдовать, въ чемъ заключается вліяніе религіи, нравовъ и законовъ на литературу, и каково, въ свою очередь, вліяніе литературы на религію, нравы и законы“²⁾, они хотятъ судить то о художественныхъ произведеніяхъ—по эпохѣ, то объ эпохѣ—по художественнымъ произведеніямъ, переставая тѣмъ самымъ быть историками *литературы*, но не становясь отъ этого, конечно, *историками*.

Здѣсь даже не идетъ сейчасъ рѣчь о томъ, что такимъ трактованіемъ смыслъ и значеніе художественнаго произведенія, какъ такового, совершенно извращается³⁾. Ибо какое, въ сущности, дѣло историкъ литературы до того, въ какой формѣ или степени то или иное произведеніе художественнаго творчества воздѣй-

¹⁾ Гр. Ф. Де-ла-Бартъ. Розысканія въ области романтической поэтики и стиля. Кіевъ 1909, ч. I, 495.

²⁾ Je me suis proposé d'examiner quelle est l'influence de la religion, des moeurs et des lois sur la littérature, et quelle est l'influence de la littérature sur la religion, les moeurs et les lois... (Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales).

³⁾ Объ этомъ см. въ главѣ объ историко-соціологическомъ методѣ, часть III.

ствовало на общество ¹⁾? Развѣ математикъ интересуется приложеніемъ его науки къ технологіи и подобными задачами? Или, опять таки, какое дѣло историку литературы до изученія эпохи, современной художественному произведенію, да еще по этому самому произведенію?—Здѣсь идетъ пока рѣчь лишь о томъ, что такое изученіе прежде всего даже незаконно, ненаучно.

Вопросъ объ *отраженіи* среды и момента въ художественномъ творествѣ тѣсно связанъ съ вопросомъ о *вліяніи* первыхъ на послѣднее. Если вліяніе среды и момента на художественное произведеніе признать доминирующимъ, рѣшающимъ, то отсюда, логически, прямой выводъ: всякое художественное произведеніе—зеркало среды и момента; послѣднюю можно изучать по первымъ.

Но какой историкъ согласится пользоваться такими недоброкачественными „историческими источниками“, промѣнявъ на нихъ документы дѣйствительной исторической цѣнности? Справедливо было сказано, что, кто изучаетъ по произведеніямъ искусства время и его особенности, съ равнымъ успѣхомъ можетъ изучать время по покрою платья ²⁾.

Весьма часто случается, что въ выдающихся литературныхъ произведеніяхъ даннаго момента совсѣмъ не оказывается преобладающаго настроенія и колорита этого момента. Стоитъ припомнить, что въ половинѣ XIX вѣка такая даровитая писательница, какъ Жоржъ Сандъ, обратилась съ новымъ успѣхомъ къ изображе-

1) Такую страшную задачу ставить, между прочимъ, исторіи литературы *проф. Е. А. Бобринъ* въ „Вамѣткахъ по исторіи литературы и просвѣщенія XIX в. I. Къ вопросу о методѣ, 95. Впрочемъ, и у самихъ эстетиковъ на этотъ счетъ взгляды не менѣе странны: *Гроссе* въ *Kunstwissenschaftliche Studien*, Tübingen 1900 также высказывается, что опредѣленіе *вліянія* искусства должно составить одну изъ главныхъ задачъ науки объ искусствѣ, и сожалѣть, что этимъ вопросомъ до сихъ поръ совсѣмъ не занимаются.

2) *Валерій Брюсовъ*. О искусствѣ, 20.

нію крестьянскихъ идиллій, какъ разъ тотчасъ же послѣ ужасныхъ польскихъ дней 1848 года. Въ дни Террора писалъ поэтъ Андрэ Шенье свои антологическія стихотворенія; а Флоріанъ сочинялъ басни передъ самымъ разгаромъ неистовствъ гильотины. И такихъ примѣровъ можно привести достаточно ¹⁾.

Однимъ изъ самыхъ краснорѣчивыхъ это расцвѣтъ голландской живописи съ ея *жанровыми* сценами въ то самое время, когда Голландія не знала, что озаритъ солнце слѣдующаго дня: ея свободу или ея порабощеніе ²⁾?

Мутерь говоритъ объ автопортретахъ Ванъ-Дейка, что рядомъ съ другими фламандскими портретами, кажется, будто челоуѣкъ другой расы замѣшался между этимъ грубымъ здоровымъ народомъ ³⁾. „Хотя это время 30-лѣтней войны, мужчины его ничего не имѣютъ въ себѣ солдатскаго. Они одѣты не въ кожаныя кирасы и высокіе ботфорты, а въ черныя атласныя платья и шелковые чулки. Не на полѣ сраженія они чувствуютъ себя дома, а на гладкомъ паркетномъ полу. Онѣ былъ не изобразителемъ коренастой мужественности, а живописцемъ красивыхъ женщинъ. Въ эти картины онѣ могъ вложить всю свою нѣжность, всю деликатность своей души” ⁴⁾.

Вотъ почему, мнѣ кажется, глубоко правъ Гюйо, настаивая на томъ, что нельзя дѣлать заключеній ни о произведеніи искусства по обществу, ни объ обществѣ по произведенію искусства ⁵⁾.

¹⁾ *Воборыкиль*. Европейскій романъ въ XIX ст. Спб. 1900, стр. 308.

²⁾ Celui de la peinture hollandaise n'est pas le moins éloquent, qui s'est développée avec ses scènes d'intérieur dans le temps même qui la Hollande ne savait pas si le soleil du lendemain se lèverait, sur son indépendance ou sur sa servitude. *Brunetière*. L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature. Tome I, 3 éd. Paris 1898, p. 260.

³⁾ Исторія живописи II, 197.

⁴⁾ Id. II, 199.

⁵⁾ Искусство съ социологической точки зрѣнія, 67.

Вотъ почему, если Винкельманъ не хотѣлъ понять, что художники всѣхъ временъ смотрятъ на природу *своими собственными глазами, слѣдовательно* (слѣдовательно?), *глазами своего времени и своего народа*, что поэтому искусство является „зеркаломъ и сокращенной хроникой своей эпохи“, беретъ себѣ наружный міръ и въ свою очередь возвращаетъ ему его собственный образъ, что оно есть преобразенное *выраженіе времени* и потому (потому?) является то скромнымъ, наивнымъ и свѣжимъ, то фантастическимъ или неестественнымъ, *смотря по тому, какой характеръ имѣлъ тотъ вѣкъ, которому оно принадлежитъ*¹⁾, — то, признаюсь, я точно такъ же отказываюсь все это понять.

Поэтому же самому я никакъ не могу согласиться съ моимъ уважаемымъ учителемъ проф. Д. К. Петровымъ, будто „драматическая поэзія есть зеркало жизни“²⁾, будто Лопе де Вега — „достоверный бытописатель Испаніи XVI и XVII вв.“, въ театрѣ котораго, дѣйствительно, какъ въ зеркалѣ, отражаются многія стороны испанской жизни тѣхъ временъ, откуда онъ „прямо“ переносилъ въ свои драмы различныя событія и фигуры испанскаго общества той поры³⁾, и будто его драмы не только даютъ намъ „точную картину жизни“ современнаго общества⁴⁾, но даже въ главныхъ своихъ очертаніяхъ являются „точной копіей“ испанскихъ нравовъ XVII вѣка⁵⁾.

Отдавая должную дань познаніямъ автора книги о Лопе де Вега въ изслѣдованной имъ области, я осмѣли-

¹⁾ П. Павлуцкій. О жанровыхъ сюжетахъ въ греческомъ искусствѣ до эпохи эллинизма. Изд. 2. Кіевъ 1897, стр. 9.

²⁾ Очерки бытового театра Лопе де Веги. Спб. 1901, стр. 428.

³⁾ Ib. 336.

⁴⁾ Id. 441.

⁵⁾ Id. 347.

ваюсь усумниться въ томъ, что театръ Лопе де Веги можетъ служить превосходнымъ и драгоценнымъ источникомъ для культурной исторіи Испаніи¹⁾. „Доказать“ это ему не удалось и прежде всего потому, что доказать этого вообще невозможно.

Пусть простотою и естественностью своего стиля Лопе де Вега часто превышаетъ Шекспира, ибо, если стиль Шекспира въ наиболѣе извѣстныхъ его пьесахъ производитъ впечатлѣніе нѣкоторой риторичности, то стиль Лопе въ семейно-бытовыхъ драмахъ несомнѣнно заслуживаетъ названія реалистическаго. Но въ какомъ смыслѣ Лопе де Вега, вмѣстѣ съ Островскимъ, Грильенарцеромъ и Расиномъ, можно считать „представителемъ правды въ поэтическомъ стилѣ“²⁾?

Пусть существуетъ совпаденіе отдѣльныхъ пунктовъ между жизнью и поэзіей въ драмахъ Лопе. Но „позволяетъ“ ли это предполагать, что и въ остальномъ *жизнь и поэзія не расходились*³⁾? Не слишкомъ ли утверждать, что въ драмахъ чести, напримѣръ, и идеи, и устройство семьи, и сами дѣйствующія лица—все это въ полномъ соотвѣтствіи со свидѣтельствомъ исторіи, хотя бы авторъ, какъ это ни удивительно, не нашелъ въ нихъ *ничего* такого, что не объяснялось бы испанскими нравами той эпохи⁴⁾? Неужели Испанія и была той волшебной страной, о которой можно было сказать словами Жуковскаго: „Жизнь и поэзія—одно“?!...

Авторъ какъ будто забылъ „аксіому историко-литературнаго развитія“, — что во всякомъ произведеніи рядомъ съ бытовыми отраженіями встрѣчаются вліяніе литературной традиціи и оригинальные элементы, созданіе самого автора, который въ значительной мѣрѣ можетъ

¹⁾ Id. 441, 228.

²⁾ Id. 440.

³⁾ Id. 228.

⁴⁾ Id. 233.

освобождаться отъ вліянія своей среды ¹⁾, что какъ ни тѣсно связано литературное произведеніе съ извѣстной культурной средой, далеко не все въ немъ объясняется воздѣйствіями этой среды, и сдѣлалъ въ концѣ концовъ то, отъ чего предостерегалъ себя въ началѣ: факты литературной исторіи приравнялъ къ фактамъ дѣйствительной жизни, хотя и не безъ всякаго, но безъ достаточнаго основанія ²⁾.

Уже въ этомъ первомъ трудѣ по исторіи испанской драмы, онъ долженъ былъ сдѣлать исключеніе для комедіи Лопе де Веги, міръ которой оказался въ значительной степени идеализаціей, „хотя и не въ лучшую сторону“ ³⁾. Бытовому театру Лопе, говорилъ онъ, совершенно чуждо трагическое отношеніе къ любви: всѣ любовныя исторіи оканчиваются счастливо. Конечно, если здѣсь и сказалась отчасти „личная философія благодушнаго поэта“ ⁴⁾, то какой же это реализмъ?..

Впослѣдствіи автору пришлось эту оговорку усилить, признавъ, что, хотя, заставляя своихъ дѣйствующихъ лицъ *дегласифицировать*, Лопе не вполне еще выходитъ за предѣлы реалистической поэзіи, ибо немудрено, что, находясь въ повышенномъ настроеніи духа, кавалеры и дамы говорятъ инымъ слогомъ, не тѣмъ, который уместенъ въ спокойныя минуты ⁵⁾, — тѣмъ не менѣе въ

¹⁾ Id. 17.

²⁾ Id. 72.

³⁾ Id. 105.

⁴⁾ Id. 429—430.

⁵⁾ Забѣтки по исторіи старо-испанской комедіи. Слб. 1907, стр. 248—249 242—243. О „реализмѣ“ Лопе еще стр. 165—166, 170.

Ср. М. Гнѣво, „Задачи современной эстетики“, стр. 126: „Подъ вліяніемъ перваго возбужденія, слово пріобрѣтаетъ замѣтную силу и ритмъ; ораторъ, воодушевляясь, постепенно вводитъ въ свою рѣчь мѣру и количество, не достававшія ему въ началѣ; чѣмъ сильнѣе и богаче становится его мысль, тѣмъ рѣчь его ритмованнѣе и музыкальнѣе. Равнымъ образомъ, если бы возможно было уловить и записать пламенную рѣчь влюбленнаго, мы открыли бы въ ней тоже нѣчто въ родѣ правильнаго качанія маятника или движенія волны, лирическіе стансы въ грубыхъ наброскахъ“.

ныхъ случаяхъ, когда Лопе де Вега отдается „краскамъ реторики“, „мечта окончательно подчиняетъ правду и бытовому театру становится чуть ли не фантастическимъ“. Съ точки зрѣнія послѣдовательно—проведеннаго реализма, онъ отказывается оправдать это, но видитъ извиненіе этому въ томъ, что при сложномъ составѣ драматургій Лопе, ему не всегда удается свести всѣ элементы стиля къ одному принципу). Какъ будто это — задача поэзіи!...

На ряду съ этими особенностями поэзіи Лопе, которыя легко „объяснить“ и „оправдать“, теперь обнаруживаются „грубые, непростительные промахи“ (опять defaults!) драматурга, иной разъ въ концѣ разрушающіе у его изслѣдователя очарованіе поэзіи. „Эго, во первыхъ, отсутствіе достаточной мотивировки, которое приходится констатировать неоднократно... Неожиданность — существенный фактъ душевной жизни его героевъ. Никакими соображеніями реализма не объяснить резигнаціи и смиренія лишь, которыя вступаютъ въ неожиданный бракъ. Еще далѣе отъ правды рѣзкіе переломы характеровъ, трудно пріемлемые съ психологической точки зрѣнія, дѣлающіе мало чести драматической тонкости Лопе... Здѣсь несомнѣнный грубый шаржъ, искажающій патриархальную дѣйствительность” 2).

Наконецъ, оказывается, что и „политическая стихія устранена изъ кругозора комедіи. Не слышно и голоса религіи, какъ будто мы находимся не въ католической Испаніи, а гдѣ-то за тридевять земель” 3). Изслѣдователь въ понятномъ недоумѣніи: „вѣдь рѣчь о сферѣ, хорошо знакомой (опять „знанія“!) и понятной Лопе, о сферѣ буржуазной жизни, гдѣ царила любовь и честь, столь глубоко, насквозь изученныя Лопе де Вега. Почему

1) Id. 255.

2) Id. 171—172.

3) Id. 242.

му же и изъ этого матеріала Лопе не всегда создаетъ нѣчто, достойное своего великаго дарованія?"¹⁾—Ему кажется, что если къ кому, то именно къ Лопе относятся знаменитыя слова Пушкина о „беззаботности гения“, „Синтетической стихіи гения, суммирующихъ моментовъ у Шекспира гораздо болѣе, чѣмъ у испанскаго драматурга. Поэтому *надстройка* у Шекспира значительно выше, чѣмъ у нашего поэта. Лопе ближе къ жизни, чѣмъ Шекспиръ”²⁾).

Однако, чему тутъ, собственно, удивляться? Не болѣе ли странно предъявлять художнику *незаконныя* требованія и потомъ недоумѣвать, почему онъ ихъ не удовлетворяетъ? Развѣ великій испанскій поэтъ былъ профессоромъ по кафедрѣ исторіи Испаніи, чтобы наставлять насъ въ культурныхъ правахъ этой страны?—Въ свое время акад. А. И. Веселовскій далъ справедливую оцѣнку и „реализму” Лопе³⁾, и правомѣрности приложенія къ его драмамъ бытового критерія⁴⁾, указавъ на постоянное смѣшеніе бытового, психическаго настроенія и его выраженія, или того, что въ литературѣ мы зовемъ „мотивомъ”⁵⁾. Но дѣло все-таки не въ этомъ, а въ томъ, что мы никакаго права не имѣемъ „пзвинять” поэту его мнимыя „промахи” и „считать только поэтической вольностью то, что составляетъ сущность всей поэзіи”⁶⁾.

1) Ранѣе подобное же недоумѣніе возникло у автора также относительно Сервантеса: „Почему Сервантесъ, этотъ великій прообразитель національной жизни въ романѣ, въ драматической поэзіи былъ тоже (какъ Кузва, Впруэсъ) сторонникомъ классическихъ тенденцій”? (Очерки бытового театра II. д. В. стр. 457). Вопросъ, дѣйствительно, любопытный и совершенно неизбежный, если считать Сервантеса „реалистомъ”.

1) Id. 168.

2) Русская книга о Лопе де Вега (рецензія). „Журн. Мин. Нар. Пр.” 1901, стр. 217, 212.

3) Id. 212.

4) Id. 211—212 и сл.

5) *Литтл.* Происхожденіе трагедіи 1900. стр. 84.

Какъ сплошь и рядомъ бываетъ и въ жизни, когда мы отыскиваемъ „промахи“ тамъ, гдѣ ихъ вовсе нѣтъ, это происходитъ просто отъ нашей невнимательности къ самимъ себѣ: раньше всего сами мы дѣлаемъ какой-либо промахъ и, не замѣчая его, идемъ все далѣе и далѣе, отъ ошибки къ ошибкѣ. Но стоитъ только перемѣнить знакъ, — и истина обнаружится. Совершенно то же происходитъ и съ вопросомъ о такъ называемомъ „реализмѣ“ въ художественномъ творествѣ, этомъ, по истинѣ, *bête noire* эстетики всѣхъ временъ, съ которымъ давно уже пора разсчитаться.

Что такое реализмъ? Чего-чего только не было объ этомъ написано, но и до сихъ поръ всѣ, точно сговорившись, продолжаютъ не столько разрѣшать, сколько затемнять этотъ вопросъ, самъ по себѣ совсѣмъ не такой сложный, какимъ его въ концѣ концовъ сдѣлали мудрствующіе лукаво эстетики.

Говоря о реализмѣ, прежде всего необходимо установить, что всѣ попытки локализовать этотъ художественный приѣмъ, связавъ его съ исторіей послѣдняго времени, не имѣютъ серьезнаго основанія.

Какъ историки искусства, такъ и историки литературы, однаково склонны разсматривать реализмъ, какъ школу, направление, приурочивая его ко второй половинѣ XIX столѣтія. „Изучать природу, наблюдать ея явленія, воспроизводить ее безъ украшенія, безъ предвзятой мысли, — вотъ требованіе, предъявленное *теперь* художнику, — пишетъ Мутеръ. Въ то время, какъ наука обратилась къ аналитическому экспериментальному методу, историческое изслѣдованіе — къ изученію источниковъ, а литература хотѣла создать „человѣческіе документы“ (*menschliche Documente*), искусство не могло оставаться въ узахъ прошлаго; оно требовало уничтоженія всякой условности, оно искало правды безъ всякаго компромисса. Наука безстрастно и объективно изучаетъ явленія

природы, (Die Wissenschaft steht leidenschafts—und selbstlos der Natur gegenüber, um ihr Dasein, ihr Werden und Vergehen zu erkennen), искусство стремится также объективно завоевать ее глазами" ¹⁾).

По мнѣнію проф. Е. К. Рѣдина, у каждой націи Европы послѣ романтическаго увлеченія народной стариной, въ 30—40 гг. XIX столѣтія, настало затѣмъ реалистическое ея изученіе; да и самый романтизмъ былъ въ сущности—„приложеніемъ реализма къ своей старинѣ", почему вездѣ первые археологи были первыми представителями романтизма ²⁾).

По мнѣнію проф. Г. Г. Павлуцкаго, послѣ исканія красоты отвлеченной, обобщенной, идеальной, которое въ повѣйшія времена всегда было господствующимъ въ школахъ, пришедшихъ въ упадокъ, потому что для нихъ будто бы необходимъ только подражательный талантъ, ибо гораздо легче копировать или принять для красоты условный типъ, нежели самостоятельно создавать художественныя произведенія при помощи наблюденія природы ³⁾; послѣ стремленія слишкомъ обобщать природу, создавать себѣ въ умѣ банальный типъ, отдаленнаго художниковъ отъ изученія природы и заставившаго ихъ слишкомъ безучастно относиться къ точности формъ, безъ которой жизнь не существуетъ ⁴⁾), — въ исторіи искусства наступаетъ какъ бы новая, освободительная эра. Освобожденіе отъ того, что *псевдо-идеализмъ* внесъ въ искусство фальшиваго и лишненнаго жизни, по его словамъ, было достигнуто съ большимъ трудомъ только въ 70-хъ годахъ прошлаго столѣтія. „Это былъ моментъ переходнаго настроенія, когда все чувствовали въявіе

¹⁾ R. Muther. Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. I, 178.

²⁾ Е. К. Рѣдинъ. Исторія искусства и русскія художественныя древности. Харьковъ 1902, стр. 1.

³⁾ Op. cit. 10.

⁴⁾ Id. 5.

новаго духа въ искусствѣ. Общее настроеніе времени развѣшилось увлеченіемъ японскимъ искусствомъ, которое и дало Европѣ первый толчекъ къ современному натурализму. Подъ вліяніемъ японцевъ явилось побужденіе къ художественной передачѣ окружающаго реальнаго міра; оставили въ сторонѣ воздушныхъ фей и сиренъ, которыми прежде воображеніе художниковъ населяло природу, оставили подражаніе картинамъ итальянскихъ маньеристовъ, оставили все фальшивое, заученное и стали просто изображать то, что видѣли вокругъ себя. Послѣ долгаго періода отчужденія отъ жизни, живопись наконецъ обратилась къ главной задачѣ — *оставить потомству образъ ея собственнаго времени*. Повсюду явилось изображеніе современнаго человѣка" ¹⁾.

Такимъ образомъ значеніе этой *новой* европейской школы (70-хъ годовъ), по мнѣнію проф. Павлуцкаго, главнымъ образомъ сводится къ тому, что она положила къ основу своего искусства тѣсное сближеніе съ природой. „Переходъ отъ римскихъ формъ Возрожденія къ новой жизни, отъ отвлеченной идеи — къ характерному, отъ типа — къ индивидуальности, отъ подражанія — къ самостоятельности, отъ ложнаго классицизма — къ правдѣ, къ истинно-художественному изображенію отбѣженныхъ лиризмомъ, живыхъ картинокъ нетронутой, чистой природы, — вотъ чѣмъ оканчивается борьба за освобожденіе живописи XIX вѣка. *Libertas artibus restituta!*" ²⁾.

Подобно историкамъ искусства распоряжаются съ понятіемъ реализма и историки литературы. Обычно они связываютъ развитіе послѣдняго въ новое время съ именемъ Бальзака, съ которымъ западно-европейскій романъ будто бы вступилъ въ фазу самаго обширнаго воспроизведенія дѣйствительности съ намѣреніями художническими, а не тенденціозными, и „жизнь, какова

¹⁾ Id. 11.

²⁾ Id. 12—13.

бы она ни была, люди въ самыхъ своихъ печальныхъ и даже отвратительныхъ свойствахъ, въ свалкѣ страстей и эгоистическихъ побужденій — все это сдѣлалось предметомъ литературнаго воспроизведенія, *цѣлью, а не средствомъ*"¹⁾).

Такъ какъ, говоритъ г. Тиандеръ, реализмъ наблюдается и въ другихъ искусствахъ, кромѣ поэзи, а въ поэзи и въ другихъ видахъ, кромѣ романа, то мы вправе заключить, что реалистическое направленіе—знаменіе вѣка, вызванное грандіознымъ подъемомъ естественныхъ наукъ и идущимъ рука объ руку съ ними, внимательнымъ отношеніемъ къ дѣйствительности, тѣмъ, что вѣмецъ называетъ — *Wirklichkeitssinn*: „реальная политика, социализмъ, мораль „единственнаго“ — это все разные стороны этого матеріализма”.

Отмѣчая, что романъ только съ XIX столѣтія дѣлается господствующимъ видомъ поэзи и что подъемъ романа совпадаетъ съ подъемомъ реализма, цитируемый авторъ приходитъ къ выводу, что романъ и реализмъ такъ тѣсно связаны другъ съ другомъ, что реализмъ и есть то специально художественное содержаніе, подходящее къ роману и только къ роману, — ибо остальные виды поэзи не подходятъ къ требованіямъ реализма и если временно подпали подъ модное направленіе, то теперь сбрасываютъ стѣснительное ярмо, -- безъ котораго романъ то, что драма безъ дѣйствія и лирика безъ настроенія. „Если это такъ, то романъ не можетъ быть разновидностью эпической поэзи, а есть самостоятельный видъ поэзи. Этотъ видъ мелкаетъ въ синкретической связи до XIX вѣка то здѣсь, то тамъ... Но въ XIX вѣкѣ романъ выступаетъ уже внѣ всякой посторонней связи, какъ истинное искусство, служа только одному божеству—правдѣ жизни”.

¹⁾ „Европейскій романъ въ XIX столѣтіи”, 440—441.

Въ то время какъ лирика признаетъ только субъективную правду самого автора, драма — субъективную правду тѣхъ лицъ, въ которыя перевоплощается авторъ, эпосъ — субъективную правду своей среды, — одинъ лишь романъ то и дѣло соприкасается съ наукой, стремищейся къ объективной правдѣ. „Романъ, такимъ образомъ, совсѣмъ своеобразный видъ поэзи, цѣли и пути котораго нельзя смѣшивать съ цѣлями и путями другихъ видовъ. Цѣль его — объективная правда жизни, путь — реализмъ”¹⁾.

По мнѣнію г. Анличкова, современный идеализмъ въ литературѣ есть возвращеніе къ старому, господствовавшему до появленія реализма. Въ предисловіи къ своему роману „Наше сердце”, вышедшему въ 1889 г., говоритъ онъ, Эдгаръ Родъ заявляетъ, что онъ и цѣлая группа писателей воспитались на натурализмѣ Золи, но теперь они не хотятъ больше идти за нимъ. Его теоріи перестали ихъ удовлетворять и они возвращаются къ *индивидуализму*, въ которомъ онъ видитъ „начало идеализма въ художественной литературѣ”, *эру романтизма* — *псагологовъ*: Бурже, Рода, братьевъ Рони, Барреса²⁾. „Смѣшно спрашивать Метерлинка, гдѣ и когда происходитъ дѣйствіе его драмъ, а Вернь-Джонза заставить отвѣтить, къ какой это эпохѣ относится его картина „Любовь среди развалинъ”. Такъ стимулируетъ народная сказка о короляхъ и принцахъ, о принцессахъ и феяхъ и колдунахъ, не заботясь о правдоподобіи. А не то же ли самое дѣлаетъ и Шекспиръ, да и вся поэзи нашего времени, до возникновенія историческаго романа, потребовавшаго вѣрности эпохи и мѣстнаго колорита”³⁾.

Разсматривая идеализмъ, какъ направленіе, которое

¹⁾ В. Птадбергъ. Морфологія романа. „Вопросы теоріи и психологіи творчества”, т. II, вып. I. Спб. 1909, стр. 255—256.

²⁾ В. В. Анличковъ. Реализмъ и новыя вѣянія. Спб. 1910, стр. 67.

³⁾ Id. 33—34.

будто бы лишь мыслить міръ и отношеніе къ нему человека и отъ поступковъ и дѣяній въ мірѣ реально сущаго отдѣляется границами категорій и принциповъ, въ коихъ онъ заключенъ, г. Аничковъ, подобно проф. Павлуцкому, утверждаетъ, что въ области искусства идеализмъ никогда не создаетъ новыхъ формъ, а неизмѣнно обреченъ пользоваться уже возникшими, и менѣе всего способенъ вызвать искусство — производство, искусство создающее. „Всякая идеалистическая эстетика отъ Платона до нашихъ дней смотритъ на искусство съ познавательной точки зрѣнія. Ей нужно лишь разсуждающее искусство, т. е. тотъ сократизмъ, какой Пинше справедливо представлялъ, какъ полный упадокъ художества. Высшее выявленіе идеализма въ искусствѣ—диалогъ Платона, и самое низкое его паденіе романъ, поэма или драма, соблюдающія поэтическую справедливость.”¹⁾

Смѣшивая термины идеализмъ, какъ принципъ творчества, и реализмъ, какъ теорію, и забывая, что всякая теорія—идеализмъ или реализмъ безразлично—бессильна въ творчествѣ, онъ, опять-таки подобно проф. Павлуцкому, превозноситъ реализмъ какъ принципъ творчества, который порываетъ съ живокисностью романтическихъ далей и съ поклоненіемъ сѣдой старости, опрокидываетъ идеалистическую эстетику (теорію?) съ ея презрѣніемъ къ будничности и неизменной дѣйствительности и смѣло вводитъ всю живую, трепещущую кругомъ жизнь въ кругъ своихъ вдохновеній, не заботясь о томъ, насколько это принято. „Флоберъ даетъ формулу этому реализму, когда говоритъ, что каждый атомъ бытія содержитъ въ себѣ зародышъ красоты. Какъ міросозерцаніе, реализмъ не хочетъ болѣе ограничивать себя категоріями и принципами; онъ преодолеваетъ пессим-

1) Id. 73—74.

мизмъ познанія; его влекутъ естественныя науки, съ ихъ точнымъ наблюдениемъ и опытомъ" 1).

Это, по словамъ г. Аничкова, реализмъ воинствующій или практическій. Но есть еще реализмъ отрицательный или догматическій, который говоритъ: не надо метафизики, не надо интуиціи, не надо вѣрить; не надо даже интересоваться міромъ сверхъ-естественнаго и, по мнѣнію котораго, искусство должно только изображать, ничего болѣе: не надо ничего, кромѣ опыта и наблюденія 2).

Соотвѣтственно этому, „предтечами новыхъ вѣяній“ и современниками возникновенія реализма онъ считаетъ Бодлера, Эдгара По, Мэдоксъ-Брауна, Россетти, Ибсена, Рескина, Рихарда Вагнера, отличительную черту которыхъ составляетъ то, что они не относятся отрицательно къ романтизму, даже бросаютъ косые взоры на первыхъ реалистовъ и вовсе не увлечены ими, но въ то же время въ творествѣ которыхъ нельзя отрицать и реалистическихъ струй. „Принципъ правды, широкій интересъ къ дѣйствительности, современныя научныя открытія все это знакомо и свойственно и этимъ орламъ той поры (50-хъ гг.). Если они не порываютъ съ романтизмомъ и даже сами себя зовутъ романтиками, причина этому въ томъ, что они не хотятъ признать именно *отрицаній* реализма“ 3).

Локализуя такимъ образомъ реализмъ во второй половинѣ XIX-го вѣка, связывая его расплѣтъ съ развитіемъ естествознанія, хотятъ какъ бы подчеркнуть его новѣйшій характеръ, зависящій отъ всѣхъ условій современной дѣйствительности. При этомъ совершенно упускаютъ изъ виду, что, говоря о реализмѣ, всегда необходимо прежде всего опредѣлить, о какого рода реализ-

1) Id. 75.

2) Id. 76.

3) Id. 78—79.

мѣ идетъ рѣчь: реализмѣ *объективномѣ*, т. е. для воспринимателя, или о реализмѣ *субъективномѣ*, т. е. какъ онъ представляется самому художнику. Вѣдь это совсѣмъ не одно и то же.

Если въ этомъ случаѣ разумѣется реализмъ *со стороны творчества*, то такая локализациа не имѣетъ никакого значенія, ибо въ этомъ смыслѣ *всякое* творчество реалистично, поскольку всякій художникъ *хочетъ* произвести иллюзію дѣйствительности и потому стремится представить свои образы наиболѣе „реалистичными” *съ его точки зрѣнія*.

Если Ивановъ и Полѣновъ проводятъ годы въ Палестинѣ, Золя подолгу живетъ въ деревнѣ, въ Лурдѣ, Римѣ и записываетъ всякія мелочи¹⁾; если, подобно Флоберу и Гонкурамъ, каждому роману Вальтеръ-Скотта предшествовало внимательное изученіе мѣстности вплоть до облаковъ и подробностей флоры,—то это лишь *ихъ* способъ казаться „реалистичными”, а вовсе не общепринятый способъ достиженія „реализма”.

Если Вальтеръ Скоттъ достигаетъ того, что и мало вѣроятныя сцены становятся вѣроятными, то совсѣмъ не научной точностью, распространенной на самые мелкіе аксессуары²⁾, ибо, какъ справедливо замѣтилъ Гюйо, нѣкоторые большіе художники умѣютъ вызвать въ насъ образы настолько сильные, что они убѣждаютъ насъ и кажутся реальными, несмотря на полное несходство съ дѣйствительными образами, пзвѣстными намъ до сихъ поръ³⁾.

„Научная точность” тутъ совершенно не при чемъ и, если она имѣетъ какое-либо значеніе, то лишь *субъективно*, для самого художника. Это—*его* факон, *его* способъ

¹⁾ *Интеллиджеръ*, op. cit. 129.

²⁾ *В. Пандеръ*, op. cit. 248.

³⁾ Искусство съ социолог. точки зрѣнія, стр.

силонвнушенія, но отнюдь не внушенія. У другихъ художниковъ для той же цѣли существуютъ другія средства.

Если Золя, слѣдуя Клоду Бернару, выяснившему значеніе опыта для экспериментальной медицины, провозгласилъ прерогативой реалистическаго романа — умственное экспериментированіе надъ человѣческими характерами, то такая прерогатива есть не болѣе, какъ фикція. „А что такое Антигона, Лиръ, Онѣгигъ и т. д., какъ не умственные эксперименты надъ тѣмъ или другимъ типомъ или характеромъ?“¹⁾

То, что ученые называютъ *типомъ*, въ дѣйствительности есть *известный способъ видѣть и мыслить*, — говоритъ проф. Павлуцкій. „Если античeskій скульпторъ VI в. изображаетъ выгуклые глаза, имѣющіе миндалевидную форму и иногда поставленныя нѣсколько по китайски губы, переданныя въ общемъ, безъ деталей, при чемъ углы рта подняты вверхъ, что придаетъ лицу улыбающійся видъ, выдающійся скулы, завитки бороды и волосъ, съ черзуръ искусственной правильностью и т. д., то это не болѣе, какъ *наивный способъ видѣть и воспроизводить природу*. Однако скульпторъ *вѣритъ*, что природа *именно* такова, какою онъ ее изображаетъ (какъ въ XVI или XVII в. великіе мастера пейзажа вѣрили въ то, что они получали на своихъ картинахъ солнце посредствомъ контраста между свѣтомъ и тѣнью, а на самомъ дѣлѣ не давали ни его блеска, ни его теплоты). Вѣрятъ въ это и его современники и, можетъ быть, менѣе талантливые товарищи, потому что человѣчeskій глазъ такъ же, какъ и умъ, имѣетъ свои привычки; онъ привыкаетъ видѣть природу такою, какъ она изображается обыкновенно на картинахъ или въ статуяхъ. Но вотъ является скульпторъ болѣе самостоятельный въ своихъ воззрѣніяхъ, открываетъ въ природѣ особенности еще не замѣ-

¹⁾ Энгельмейеръ, op. cit. I с.

ченныи его предшественникомъ и дѣлаетъ шагъ дальше въ развитіи формы" ¹⁾).

Точно также, если средневѣковый художникъ допускалъ въ своемъ искусствѣ различные анахронизмы, въ родѣ современнаго костюма, очковъ и проч., то это до известной степени было—*для него* такимъ же „реализмомъ”, какъ для Золя его „человѣческіе документы”, и находитъ объясненіе въ наивности и искренности благочестиваго чувства. „Тогда анахронизмъ господствовалъ въ самой исторіи, т. е. въ баснословныхъ хроникахъ и легендахъ. Тогда набожный живописецъ въ окружающей его дѣйствительности видѣлъ нѣчто для него непонятное и странное, потому что прозрѣвалъ въ ней невидимое присутствіе высшихъ, неземныхъ силъ, всегда чаялъ чудеснаго явленія, и потому незамѣтно сливалъ дѣйствительность съ идеальной областью, изъ которой постоянно бралъ сюжеты для своихъ произведеній. Если онъ отъ всего сердца вѣровалъ, что самъ Спаситель удостоилъ принять на себя подобіе нѣкотораго нищаго и, какъ ему рассказывали, недавно подходилъ къ воротамъ такого-то монастыря просить милостыни; если въ легендѣ ему повѣствовали, что и Мадонна, взявъ на себя видъ одной скрывшейся монахини, нѣсколько лѣтъ исправляла за нее монастырское послушаніе, то почему же было не изображать и Спасителя, и Мадонну въ *современныхъ художнику* одеждахъ, почему было не окружить ихъ всею дѣйствительною обстановкой, въ которой вращался самъ художникъ?” ²⁾).

Наконецъ, если въ новое время „Назарейская школа” живописи, во главѣ съ Овербеккомъ и Корнелиусомъ, подражала пре-рафаэлитамъ, какъ высшему образцу ис-

¹⁾ Г. Павлуцкій, *op. cit.* 22—23.

²⁾ Зайчикъ, *op. cit.* 221.

³⁾ Н. Буслевъ. Задачи эстетической критики. „Мои досуги”. Москва 1886; ч. I, 352—353.

кѣства, то опять-таки лишь потому, что именно этотъ образецъ считала наиболѣе отвѣчающимъ дѣйствительности, какъ она ее понимала. „Назарейцы, говоритъ Мутеръ, изъ принципа не писали съ натуры. Они боялись отступить отъ идеальнаго представленія о томъ предметѣ, который хотѣли изображать... Одинъ только Корнелиусъ рѣшался писать женское тѣло съ натуры. Овербекъ же, изъ стыдливости, отказывался отъ этого. Дѣва Марія была для нихъ высокимъ идеаломъ женственности, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, чисто женское въ ней отталкивало ихъ. Чѣмъ блѣднѣе и духовитѣе образъ, тѣмъ болѣе онъ уподоблялся въ ихъ глазахъ агнцу Божьему: они часто позировали другъ другу для платья, а затѣмъ писали свои картины, — „чтобы не стать натуралистами“, — по памяти, въ тиши своихъ келій”.

Но и эта боязнь „не стать натуралистами“, какъ это имъ можетъ показаться страннымъ, есть своего рода „реализмъ“ — такой же, какимъ для современнаго „декадента“ — импрессиониста являются его золотыя шестья, небывалыя животныя, деревья безъ корней и проч. „Все это зовутъ условностями. Но все это освобожденіе рисунка и красокъ, освобожденіе воображенія отъ прежней условности. Все это — *свобода творчества*”¹⁾.

Въ своей рецензій на книгу г. Боборыкина „Европейскій романъ въ XIX столѣтіи“ акад. А. Н. Веселовскій прекрасно разрѣшилъ вопросъ о „реализмѣ“ съ этой точки зрѣнія. „Что такое реализмъ, — читаемъ мы здѣсь, — какъ не субъективная категорія, опредѣляющая зрительный уголъ меньшинства? Авторъ противопоставляетъ его разнымъ условностямъ, хотя бы классической теоріи поэзій, мѣшавшей художественной правдѣ, стилистическимъ традиціямъ и пріемамъ, отъ которыхъ не освобождались даже гениальные люди, тогда какъ о ли-

¹⁾ Е. Анничковъ, *op. cit.* 30. Ср. Г. Моксеръ, Импрессионизмъ, его исторія, его эстетика, его мастера, стр. 19—23.

цахъ Бальзака говорится, что они „удалились отъ всѣхъ прежнихъ условныхъ символовъ, чтобы зажечь сложной и полной жизнью”. Дѣло идетъ, стало быть, объ условностяхъ въ пониманіи жизненной и художественной правды, условностяхъ, побѣжденныхъ реализмомъ. Но я не вижу здѣсь противорѣчій. Жизнь стала сложнѣе, общественная роль писателя открыла ему болѣе широкіе районы наблюденій, но для французскаго классика XVII вѣка жизнь съ ея идейнымъ содержаніемъ, ограниченнымъ кругозоромъ сословія и двора, была такимъ же предметомъ наблюденій и воспріятій, такой же жизненной правдой; такъ для Бальзака матеріалъ его человѣческой комедіи; документовъ по человѣческой природѣ было меньше, но интересъ къ нимъ не менѣе интенсивенъ. Что касается правды художественной, то она всегда условна, адекватна реальности, жизненной правдѣ настолько, насколько она для извѣстной литературной эпохи, для ея „меньшинства”, суггестивна, дозволяетъ досказывать недосказанное до полноты реального впечатлѣнія или вызываемаго реальностью чувства. Когда живопись изображала близкое и далекое на одной плоскости, зритель несомнѣнно видѣлъ въ ней несуществующую даль; мы требуемъ перспективы. Это „теперешній нашъ аршинъ, какъ выразился авторъ о Жоржъ Зандѣ, говоря, что на нашъ вкусъ она претворяетъ жизнь недостаточно объективно; такъ и стиль Бальзака не высоко стоитъ „на теперешній вкусъ”. Въ этомъ смыслѣ Дантовскій символизмъ также условенъ—и вмѣстѣ реаленъ, какъ описанія *hic-et-nunc* реалистическаго романа. Символизмъ и реализмъ, въ отношеніи къ художественной правдѣ, лишь различныя выраженія одной и той же условности; не направленія, а приемы, видимыя противорѣчія которыхъ ощущаются лишь въ переходныя поры, въ смѣнѣ литературныхъ школъ, пока они не сгладятся, и что ощущалось, какъ реализмъ, не войдетъ въ ряды условностей и символовъ. Можно сказать, что задача искусства и со-

стоитъ въ созданіи такихъ условностей, какъ нашъ поэтический языкъ, какъ нѣкоторые типы, емкость которыхъ, отвѣчающая на спросы поколѣній, можетъ быть одно изъ главныхъ условій того, что мы называемъ красотою. Донъ Кихоть для насъ символъ, и то, что мы подсказываемъ ему, несомнѣнно шире и глубже содержания, которое раскрывалось въ немъ Сервантесу”¹⁾.

Такимъ образомъ, Чернышевскій былъ совершенно правъ, когда, признавъ, что первое и общезначимѣе всѣхъ произведеній искусства есть воспроизведеніе интересныхъ для человѣка явленій дѣйствительной жизни, подъ „дѣйствительной жизнью” предлагалъ понимать не только отношенія человѣка къ предметамъ и существамъ объективнаго міра, но и внутреннюю жизнь человѣка. „Иногда, говорилъ онъ, человѣкъ живетъ мечтами—тогда мечты имѣютъ для него (до извѣстной степени и на нѣкоторое время) значеніе чего-то объективнаго; еще чаще человѣкъ живетъ въ мірѣ своего чувства; эти состоянія, если достигаютъ интересности, также воспроизводятся искусствомъ”. Такимъ опредѣленіемъ, по его словамъ, обнимается и фантастическое содержаніе искусства²⁾, и это совершенно справедливо, поскольку рѣчь идетъ о художникѣ.

Въ рассказѣ Чехова „Черный монахъ” эта мысль выражена въ образной формѣ:

— „Но вѣдь ты миражъ,—проговорила Ковригинъ.— Зачѣмъ же ты здѣсь и сидишь на одномъ мѣстѣ? Это не вяжется съ легендой.

— Это все равно,—отвѣтилъ монахъ не сразу, тихимъ голосомъ обращаясь къ нему лицомъ.— Легенда, миражъ и я—все это продуктъ твоего возбужденнаго воображенія. Я—призракъ.

¹⁾ Отд. оттискъ изъ „Извѣстій” отд. русск. яз. и слов. Имп. Ак. наукъ; т. V (1900), кн. 3, стр. 9—10.

²⁾ Эстетическія отношенія искусства къ дѣйствительности, 99.

— Знаешь, ты не существуешь? — спросилъ Ковринъ. —

— Думаи, какъ хочешь, — сказалъ монахъ и слабо улыбнулся. — *Я существую въ твоёмъ воображеніи, а воображеніе твоё есть часть природы, значитъ, я существую и въ природѣ*" ¹⁾.

И поскольку опять-таки дѣло касается лишь самого художника, Ланге, конечно, не имѣлъ никакого основанія противопоставлять художественное произведеніе и дѣйствительность другъ другу, какъ вещи совершенно различныя. Такое противопоставленіе, съ указанной точки зрѣнія, нелогично, ибо и произведеніе искусства есть дѣйствительность, и Ланге подмѣняетъ здѣсь разницу между *изображенной* и *неизображенной дѣйствительностью* разницею между чѣмъ-либо дѣйствительнымъ и недѣйствительнымъ, — что, естественно, двѣ совершенно различныя вещи ²⁾.

Итакъ, *со стороны творчества*, т. е. для самого художника, всякое искусство — реально ³⁾.

Иное дѣло реализмъ *со стороны воспріятія*. Въ этомъ случаѣ называть, подобно Мейману, дѣйствительностью „какъ само произведеніе, такъ и впечатлѣніе, которое оно производитъ" ⁴⁾ — едва ли правильно. Напротивъ, противопоставленіе Ланге, въ этомъ смыслѣ, приобретаетъ дѣйствительное значеніе.

Если часто указываютъ какъ на неопровержимый доводъ, что всякое произведеніе искусства есть прежде всего *предметъ дѣйствительности*, то здѣсь лишь тонкая игра словъ, которую нетрудно раскрыть: это своего рода *quaternio terminorum*.

¹⁾ Полное собраніе сочиненій, изд. Маркса; IX, 184.

²⁾ Мейманъ. Введеніе въ современную эстетику, 83.

³⁾ Ср. М. Нордау. Вырожденіе, 356; „Можно сказать, что всякое художественное произведеніе содержитъ въ себѣ реальную правду, такъ какъ оно отражаетъ, если не ви́шній міръ, то душевную жизнь самого художника”.

⁴⁾ Мейманъ, *op. cit.* I. с.

Въ самомъ дѣлѣ, когда мы говоримъ: *произведение искусства*, мы разумѣемъ нѣчто *не изъ міра дѣйствительности*, нѣчто такое, что наше *сознаніе* дѣлаетъ таковымъ, т. е. произведеніемъ искусства. *Само по себѣ, какъ предметъ реального міра, оно не есть произведение искусства*: это—краски, полотно, звуки, мраморъ, слова. Произведеніемъ же искусства оно становится только съ того момента, какъ перестаетъ быть предметомъ дѣйствительности, и только потому, что перестаетъ имъ быть.

Вотъ почему едва ли можно согласиться съ А. Н. Веселовскимъ, когда онъ свое пониманіе реализма, совершенно правильное въ отношеніи самого художника, распространяетъ на воспринимающихъ его творчество, отождествляя, какъ мы видѣли, оба вида реализма: субъективный и объективный. Поэтическія формулы прошлаго и настоящаго — это, по его мнѣнію, кадры, въ которыхъ привыкла работать мысль и безъ которыхъ она обойтись не можетъ. „Эти кадры вѣшаютъ; ихъ живучесть зависитъ отъ нашей способности подсказать имъ новое содержаніе и отъ ихъ вмѣстимости. Когда-то греческіе храмы и средневѣковые соборы блестяли яркими красками и цвѣтовой эффектъ входилъ въ составъ впечатлѣнія, которое они производили; для насъ они полиняли, зато мы вжились въ красоту ихъ линій, они стали для насъ суггестивны иной стороною и намъ приходится насильно вживаться въ впечатлѣніе росписной греческой статуи. Удастся ли такое вживаніе — вотъ вопросъ, надъ которымъ стоитъ задуматься не однимъ лишь историкамъ литературы. Мы твердимъ о банальности, о формализмѣ средневѣковой поэзіи любви, но это *наша* опѣнка: что до насъ дошло формулой, ничего не говорящей воображенію, было когда-то свѣжо и вызывало ряды страстныхъ ассоціацій”¹⁾.

¹⁾ Изъ исторіи эпитета. „Журн. Мин. Нар. Просв.“ 1895 № 12, ч. 302, стр. 199

„Поэтический языкъ, повторяетъ онъ впоследствии, состоитъ изъ формулъ, которыя въ теченіе известнаго времени вызывали известные группы образныхъ ассоціаций положительныхъ и ассоціаций по противорѣчію, и мы приучаемся соединять съ словомъ вообще рядъ известныхъ представленій объ объектѣ. Это дѣло вѣкового преданія, безсознательно сложившейся *условности*... Поэтическія формулы—это нервныя узлы, прикосновеніе къ которымъ будитъ въ насъ ряды опредѣленныхъ образовъ, въ одномъ болѣе, въ другомъ менѣе, но мѣрѣ нашего развитія, опыта и способности, умножать и сочетать вызванныя образомъ ассоціаци“¹⁾.

Однако, развѣ всѣ эти условія „реализма“ со стороны воспріятія: и развитіе, и опытъ, и способность умножать и сочетать вызванныя образомъ ассоціаци—являются чѣмъ-то „локальнымъ“?... Развѣ не всегда въ отдѣльныхъ людяхъ они были представлены въ различной степени? — Я хочу сказать, что впечатлѣніе „реализма“ въ наше время не болѣе капризно, чѣмъ было всегда, что реализмъ или — что то же—суггестивность художественныхъ образовъ имѣетъ, такъ сказать, не только динамику, но и статику.

На это указываетъ отчасти и самъ Веселовскій. Говоря о такъ называемыхъ синкретическихъ эпитетахъ, онъ пишетъ: Чѣмъ подробнѣе и раздѣльнѣе становится наше знаніе природы и жизни, тѣмъ шире игра психическихъ соотвѣтствій и разнообразная суггестивность эпитета. Если въ творчествѣ миѳовъ челоѣкъ проектировалъ себя въ природу, оживляя ее собою, то съ нарождающимся обособленіемъ личности, она стала искать элементовъ самоанализа въ природѣ, очищенной отъ антропоморфизма, перенося ее внутрь себя, и это исканіе отра-

¹⁾ Три главы. „Ж. М. Н. П.“ 1899 № 5, ч. 323, стр. 68.

зилось въ новой вереницѣ эпитетовъ. „Въ томъ и другомъ отношеніи поэты-символисты идутъ въ колеѣ, давно проторенной поэзіей; все дѣло въ мѣрѣ и признаціи: если порой символистовъ не понять, то въ этомъ отчасти ихъ вина. „Мысли пурпурныя, мысли лазурныя“ одного изъ современныхъ русскихъ представителей символизма поражаютъ насъ, хотя въ основѣ лежитъ тотъ же психологическій актъ, который позволяетъ намъ говорить о *jenyligc мыслилсз, düstere Gedanken* Гейне, хотя насъ смущаютъ и его *blaue Gedanken* (*Neuer Frühling* 18). Разница въ спеціальному характерѣ перенесенія впечатлѣній пурпура и лазури, яркихъ и горячихъ, либо мягкихъ и спокойныхъ на настроенія мысли. Такого рода личные настроенія могутъ выразиться въ эпитетѣ, выводѣ изъ цѣлаго ряда уравненій, взаимная зависимость которыхъ не всегда ясна, а ощущается какъ нѣчто искомое, неуловимое, настраивающее на извѣстный ладъ: *la chanson grise* символистовъ, *où l'Indécis au Précis se joint*. Сдѣлать такого рода личные эпитеты общеупотребительными можетъ энергія сильнаго таланта (личная школа) и тактъ художника. Примѣромъ можетъ послужить характеристика Бориса и Пьера въ „Войнѣ и Мирѣ“: разговариваетъ Наташа съ матерью. „И очень миль, очень, очень миль!“— говоритъ Наташа о Борисѣ; только не совсѣмъ въ моемъ вкусѣ,—онъ *узкій* такой, какъ часы столовые... Вы не понимаете?... *узкій*, знаете, *сврый*, *свѣтлый*...—Что ты врешь? сказала графиня. — Наташа продолжала: Неужели вы не понимаете? Николенька бы понялъ... Безухій—тотъ *синій*, *телесный* съ красными, и онъ *четвероугольный*” (т. II, ч. 3, гл. 13). Голубыя мысли, мечты Гейне не поражаютъ, а нравятся потому, что обставлены цѣлымъ рядомъ образовъ, наводящихъ на нихъ соответствующую окраску: *blaue Augen, ein Meer von blauen Gedanken*. Такъ и Гонкуровъ (*Journal*): *ainsi que les nuages, ainsi que ce lointain se renvolent lentement au ciel l'horizon de la jeu*

nesse, les espoirs, *tout le bleu de l'âme*. Вырванные из голубой атмосферы, эти эпитеты рѣжутъ ухо”¹⁾).

Думается, что слишкомъ много значенія придаетъ Веселовскій (въ этомъ случаѣ) сильному таланту и такту художника и слишкомъ мало-субъективному моменту въ воспріятіи. Вѣдь если абсолютнаго реализма нѣтъ вообще, такъ что, всякій реализмъ условенъ и времененъ, т. е. есть лишь реализмъ *для своего времени*, то его нѣтъ и для своего времени, ибо что суггестивно для одного, ничего не говоритъ другому. Здѣсь опять-таки смѣшивается суггестивность субъективная съ суггестивностью объективной, творческая съ воспринимающей.

Что данный образъ суггестивенъ, „реаленъ” для самого творца,—это вполнѣ естественно: вѣдь это *его* образъ!... Но изъ этого вовсе не слѣдуетъ, чтобы этотъ образъ былъ суггестивенъ, „реаленъ” *для себя*, кто его воспринимаетъ. Поэтому, если порой символистамъ не понять, это вина не только ихъ, но и тѣхъ, кто ихъ не понимаетъ: вѣдь для *нихъ-то ихъ* образы суггестивны, „реальны”.

И если *chanson grise* или „пурпурныя мыли” символистамъ кажутся кому-либо изъ насъ образами менѣе „тактичными”, чѣмъ „сѣрый” Борисъ Друбецкой или „темносиній съ краснымъ” Безухій—Льва Толстого; если голубые образы Гейне и Гонкуровъ въ „голубой атмосферѣ” нравятся, а вырванные изъ нея рѣжутъ ухо, то это только лишній разъ доказываетъ, какъ сильно зависитъ художественное впечатлѣніе не только отъ „такта” художника и его таланта, но и отъ субъективнаго момента воспріятія, т. е. отъ развитія, опыта и способности умножать и сочетать вызванныя образомъ ассоціаціи. Конечно, эпитеты холодѣютъ, какъ давно похолодѣ-

¹⁾ Изъ ист. эпитета. „Ж. М. Н. П.” 1895 № 12, ч. 302, стр. 197—198.

ли гиперболы¹⁾, но и, еще не похолодѣвъ, они уже „холодны“ для многих²⁾.

Когда мы говоримъ: „черная неблагодарность“, „розовые надежды“, „зеленая молодежь“ и т. п., то мы, по мнѣнію Н. К. Михайловскаго, будто бы *всѣ* понимаемъ другъ друга, хотя бы и не получали при этомъ впечатлѣнія чернаго, розоваго и зеленаго цвѣта: „эти эпитеты издавна срослись въ общемъ сознаниіи съ опредѣляемыми ими предметами, такъ что никому и въ голову не приходитъ спросить себя: почему собственно неблагодарность—черная, а надежда—розовая?“ Объясняя эти эпитеты ассоціаціями идей, часто даже „совершенно случайнаго, и, такъ сказать, индивидуальнаго характера“ (какъ будто есть *общаго*, обязательнаго!), онъ допускаетъ возможность существованія и „зеленой опасности“ для даннаго лица.

Ему понятны и выраженія Шекспира: „мохнатое сердце“ и „ревность—чудовище съ зелеными глазами“. Онъ объясняетъ *генезисъ* ихъ, замѣчая, что, мы справедливо видимъ въ первомъ выраженіи отблескъ шекспировскаго генія, метафорически перенесшаго звѣриную шкуру на сердце жестокаго человѣка, а второе, по всей вѣроятности, есть результатъ случайной, индивидуальной ассоціаціи идей, который мы принимаемъ, такъ сказать, въ кредитъ, на вѣру къ генію Шекспира: „скажи это не Шекспиръ, а Метерлиникъ или Рембо, „чудовище съ зе-

1) Id. 199.

2) Ср. *Фолькельтъ*, op. cit. 215: „Чтобы представить себѣ, до какой степени различно видятъ люди, надо не забывать, что зрѣніе находится въ зависимости отъ *вниманія*, которое въ высшей степени измѣнчиво.. Другимъ въ высшей степени измѣнчивымъ и сильно воздѣйствующимъ на зрѣніе факторомъ являются наши *чувствованія* и *страванія*. Видимое нами всегда разлагается на двѣ части, на *дѣйствительно* видимое, что противополитъ всѣмъ нашимъ критическимъ размысленіямъ, и на то, что намъ *кажется*“.

леньими глазами" навѣрное не вошло бы въ нашу разговоръ" ¹⁾).

Нечего говорить, что всѣ эти разсужденія не имѣютъ никакого серьезнаго *raison d'être*, ибо въ основу ихъ положена все та же общая ошибка: смѣшеніе „реализма" творчества съ „реализмомъ" воспріятія.

Одинъ англійскій путешественникъ разсказываетъ, что онъ показывалъ дикарямъ Австраліи большой раскрашенный рисунокъ, изображающій туземца Новой Голландіи. И что же?—Одинъ объявилъ, что это корабль; другой поправилъ, что это кенгуру; изъ дюжины не нашлось ни одного, кто бы хоть занозорѣлъ, что этотъ рисунокъ представляетъ ихъ же собрата... „Чтобы находить нѣчто реальное въ созданіяхъ, фикціяхъ искусствъ, замѣчаетъ по этому поводу Шербюлье,—нужна предварительная умственная работа, нужно свыкнуться съ извѣстными общепринятыми условіями, а это уже признакъ цивилизованныхъ людей; это, такъ сказать, семейная тайна, которой не знаютъ ни дикари, ни собаки" ²⁾).

Нашъ выводъ таковъ: со стороны творчества всякое искусство—реалистично; со стороны воспріятія есть искусство реалистическое и есть искусство идеалистическое. И если нельзя локализовать „реализмъ" въ первомъ смыслѣ, потому что для художника въ его искусствѣ все—реализмъ, то точно также нельзя локализовать и „реализмъ" во второмъ смыслѣ, потому что въ этомъ смыслѣ идеалисты и реалисты были всегда и во всѣхъ искусствахъ ³⁾).

Въ послѣднемъ случаѣ подъ реализмомъ разумѣется изображеніе жизни во всей ея обыденности, подъ идеализмомъ, напротивъ, изображеніе жизни, переходя-

¹⁾ Н. К. Михайловскій, Литература и жизнь, „Русская Мысль", 1903 № 4, стр. 203—204.

²⁾ Шербюлье, Искусство и природа, 21—22.

³⁾ Фолькельтъ, *op. cit.* 105.

щей за предѣлы дѣйствительности, видимой и наблюдаемой нами.

Афродита (Venus) была символомъ красоты древняго міра. По сказанію Гесиода (*Θεογονία*, ст. 190—203, — *Kreuzers Symbolik* 2 ч. стр. 613), она родилась изъ пѣны моря: море было колыбелью живого органическаго міра—природы, которая олицетворяетъ красоту. По сказанію Гомера (*Kreuzer, ib.*), Афродита именуется дочерью Зевса и Діоны, супругою Гефеста, почему и называется Діонеей. Здѣсь, въ самомъ началѣ, говоритъ Шевыревъ, находимъ мы два противоположныя мнѣнія о происхожденіи красоты, которыя искони раздѣляли теорію искусства на двѣ противныя системы. По мнѣнію первыхъ, красота есть сама природа живая, органическая, рожденная изъ пѣны моря; по мнѣнію другихъ, она есть дочь творящей силы, Зевса, и супруга художника¹⁾.

Поэзія, которую олицетворяютъ Музы, есть дочь Зевса, способности творческой, и памяти, способности всевоспринимавшей, матеріальной. Въ этомъ мнѣіи, по мнѣнію Шевырева, мы находимъ самое полное опредѣленіе поэзіи, примиряющее двѣ противныя системы идеалистовъ и реалистовъ, которыхъ безконечную распрію представляетъ намъ исторія эстетики²⁾.

„Какъ и въ новѣйшее время, мы видимъ въ греческомъ искусствѣ совершенно ясно два теченія, два могущественныхъ фактора, обладающихъ способностью направлять творческую мысль художниковъ въ опредѣленномъ направленіи: во первыхъ, *реализмъ*, который стремится къ объективному воспроизведенію дѣйствительности, и, во вторыхъ, *идеализмъ*, изображающій внутренній, душевный міръ. Современный символизмъ или декадентство не есть какое-нибудь новое явленіе въ искус-

¹⁾ *Шевыревъ*. Теорія поэзіи въ истор. развитіи у древнихъ и новыхъ народовъ. 1887, стр. 3—4.

²⁾ *Id.* 6.

ствѣ. Оно находитъ свой первообразъ у грековъ. Грекъ болѣе, чѣмъ кто-либо, былъ воспримчивъ къ нѣжной прелести образовъ фантазіи”¹⁾. Но параллельно съ фантастическими образами у Гомера и др. художниковъ древности, въ греческомъ искусствѣ, съ первыхъ его шаговъ, идетъ другой рядъ памятниковъ, который изображаетъ *внѣшнюю* жизнь грековъ. „Художники стремятся передать окружающую дѣйствительность въ ея грубой наготѣ, или въ ея восхитительномъ изяществѣ, словомъ такъ, какъ она есть, безъ всякихъ прикрасъ и прибавленій”²⁾...

Окружающая дѣйствительность, по мнѣнію проф. Павлуцкаго, *всегда* возбуждала интересъ въ греческаихъ художникахъ, а не только въ эпоху Александра Великаго, и греки съ самаго начала дали жанровой живописи и пластикѣ почетное мѣсто рядомъ съ образами боговъ и героевъ. Онъ даже думаетъ, что греки въ своемъ жанрѣ—не больше, какъ тѣ же, въ буквальномъ смыслѣ слова, *натуралисты*, ибо они только списываютъ окружающее, берутъ простые общественные моменты и положенія, безъ всякой претензіи на мысль, на тенденцію, а ради одной любознательности и не имѣютъ понятія ни о повеллестическихъ прикрасахъ, ни объ анекдотѣ³⁾, занимаются жанромъ ради него самого, любятъ брать сюжеты изъ современности и исполняютъ свои произведенія ради эстетическаго и художественнаго наслажденія какимъ-нибудь мотивомъ, взятымъ изъ жизни⁴⁾.

Въ противность мнѣнію проф. Ф. Ф. Зѣлинскаго, утверждающаго, что до конца IV вѣка греки „не знали реализма въ полномъ смыслѣ слова”⁵⁾, другой изслѣдо-

¹⁾ Павлуцкіи, *op. cit.* IV.

²⁾ *Id.* VI.

³⁾ *Id.* 36.

⁴⁾ *Id.* 37.

⁵⁾ „Филол. Обзорѣніе” т. II, отд. I, 122.

патель древняго искусства, В. Аншельротъ, точно также думаетъ, что идея, которая, можетъ быть и безсознательно, руководила всѣми художниками древней Греціи, было стремленіе къ художественному воплощенію въ матеріи реальной дѣйствительности¹⁾.

„Уже въ V в., говоритъ онъ, искусство не только въ пластикѣ, но и въ живописи, донло, повидимому, до полнаго реализма, въ тѣсномъ смыслѣ этого слова; представителями этого направленія могутъ быть названы въ пластикѣ *Деметрій*, а въ живописи *Дιονисій* и дошедшій, какъ кажется, до карикатуры *Пассонъ*, названный у *Аристофана* *ἔ παρλόγγρος* (*Aristoph. Acharn. 854: οὐδ' αὖθις εἰς σε σιφῆσαι ἔ παρλόγγρος*): первый, по свидѣтельству Квинтиліана, болѣе гнался за сходствомъ (*similitudo*), нежели за красотой (*pulchritudo*)²⁾, а второй, по выразительному показанію Аристотеля³⁾, *ἐμοίως εἴκασεν*, т. е. также заботился о точномъ воспроизведеніи людей, намъ подобныхъ, нисколько не измѣняя дѣйствительности”⁴⁾.

¹⁾ В. Аншельротъ. Великіе греческіе ваятели IV в. до Р. X. I. Практиель, М. 1893, стр. 278.

²⁾ *Quintil.* Institutio oratoria XII, 10, 7—9; Similis in statu differētia. Nam duriora et Tuscanicis proxima Callon atque Hegesias, jam minus rigida calamis, *molliora* adhuc supra dictis Myron fecit. Diligentia ac decor in Polycleto supra ceteros, cui quanquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, desse pondus putant. Nam ut humanae formae decorem addiderit *supra verum*, ita non explevisse deorum auctoritatem videtur. Quin aetatem quoque graviorem dicitur refugisse nihil ausus ultra leves genas. At que Polycleto defuerunt, Phidiae atque Alcamoni dantur. Phydias tamen diis quam hominibus efficiendis melior artifex creditur, in ebore vero longe citra aemulum, vel si nihil nisi. Minervam Athenis aut Olympium in Elide Iovem fecisset, cuius pulchritudo adiecisse aliquid etiam receptae religioni videtur; adeo *maiestas* operis deum aequavit. *Ad veritatem* Lysippum ac Praxitelen accessisse optime affirmant. Nam Demetrius tanquam nimius in ea reprehenditur et *fuit similitudinis quam pulchritudinis amantior*.

То же самое *Плینی* говоритъ о Лисистратѣ, братѣ Лисиппа, въ Hist. Nat. XXXV, 153: Hic et similitudines reddere insuituit ante cum quam pulcherrimas facere studebant.

³⁾ *Aristot. Poët. II, 1448a* (*Christ*): Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Πάσων δὲ χειρότερους, Διονύσιος δὲ ἰσοίους εἴκασεν.

⁴⁾ Id. 281.

Въ картинахъ гончарнаго искусства V в. изслѣдователи видятъ памятники реалистическаго искусства, берущаго натуру и старающагося воспроизвести ее цѣликомъ. даже съ ея недостатками ¹⁾. „Насколько велико было стремленіе вазовыхъ живописцевъ къ реализму, показываютъ тѣ эпизоды будничной жизни, въ которыхъ живописцы выводятъ животныя инстинкты человѣческой природы... Подобныя состоянія даже голландскіе мастера исключали изъ круга своихъ сюжетовъ какъ явленія слишкомъ грубыя” ²⁾.

Иные утверждаютъ даже, что главное достоинство произведеній Мирона, этого родоначальника натурализма и отца рипарографіи, древніе видѣли въ ихъ жизненности, въ томъ качествѣ ихъ, которое такъ вѣрно выражено Проперціемъ въ названіи *vivida signa* ³⁾ и въ цѣломъ рядѣ греческихъ эниграммъ характеризуется прилагательнымъ ἔμπροσθ ⁴⁾. Болѣе того: что высшая похвала для нихъ, какъ и для всѣхъ другихъ произведеній искусства, въ устахъ древнихъ была та же, что и въ настоящее время: это лицо (на картинѣ или въ статуѣ)— какъ живое, говорили они, или: „эта вещь—совсѣмъ какъ настоящая”, т. е. *степень вѣрности природѣ въ художественномъ произведеніи опредѣляла и его достоинство* ⁵⁾.

Что касается такъ называемой „большой публики”, то это, конечно, справедливо. Вѣдь и въ наше время достоинство художественнаго произведенія опредѣляется въ этомъ кругу подобнымъ же „критеріемъ”. Гейневскій капралъ, при видѣ картины, размыпляягь совершенно

¹⁾ *Паллацийн*, op. cit. 25.

²⁾ Id. 27.

³⁾ *Propert.* III. 29 (31), 7:

Atque oram circum steterant armenta Myronis.

Quattuor artifices vivida signa, boves.

⁴⁾ *Overbeck.* Ant. Schriftquellen №№ 542a, 559, 569, 586, 588, 589 (similis, verae vacca) и др.

⁵⁾ *Антальротъ*, op. cit. 280.

такъ же, какъ эта „большая публика“ всѣхъ временъ и народовъ: „Экая ловкая штука—живонись! Какъ все вѣрно потрафлено! Вонъ мѣртвый-то, мертвый, что на землѣ лежитъ: право, словно-живой“. То же самое было и въ древней Греціи, гдѣ впервые сложился анекдотъ о Зевксисѣ, который будто бы нарисовалъ виноградъ такъ живо, что птицы слетались его клевать—анекдотъ, столько разъ повторенный и на столько ладовъ варіированный въ эпоху Возрожденія.

Однако, уже тогда были люди, которые понимали истинный смыслъ такъ наз. „реализма“, понимали задачи и сущность искусства и потому ясно представляли себѣ гранцу тѣхъ требованій, что должны предъявляться къ произведеніямъ художественнаго творчества.

Еще Гесиодъ въ своей поэмѣ опредѣлялъ поэзію, какъ пѣнчо „*живое, положенное на истину*“, назначение котораго—„славить *будущее и бывшее*“, о чемъ повѣдали ему богини, Музы Олимпійскія, дочери Зевса Эгіоха¹⁾. Въ прозаической формѣ Ксенофонтъ едва ли не первый высказалъ правильную мысль о различіи между искусствомъ и дѣйствительностью,—мысль, приписанную имъ Сократу: задача искусства—соединеніе и комбинированіе элементовъ прекраснаго, разбѣянныхъ въ природѣ, въ одинъ идеально-прекрасный образъ. Въ то же время онъ едва ли не первый употребилъ въ примѣненіи къ искусству терминъ „подражаніе“, сыгравшій столь печальную роль въ эстетикѣ.

Съ легкой руки Ксенофонта (или Сократа?) вся древность, отъ Платона до Сенеки, говорила объ искусствѣ, какъ подражаніи природѣ. По словамъ Меймана, это—старѣйшая и вмѣстѣ съ тѣмъ неудачнѣйшая теорія. „Она была введена въ эстетику Платономъ и Аристотелемъ и господствовала потомъ почти два тысячелѣтія.

¹⁾ Теогонія, 24 ст.

²⁾ *Memorab.* III, 10.

потому что даже въ настоящее время этотъ истинный лозунгъ еще не совсѣмъ уничтоженъ". Очевидно, замѣчаеь онъ, „тѣмъ фактомъ, который далъ поводъ къ невѣрному примѣненію понятія „подражанія" къ художественной дѣятельности, является то, что *продуктъ* художественной дѣятельности, художественное произведение, по своему эффеку можетъ *показаться* подражаніемъ дѣйствительности. Но изъ-за того, что совершенно нехудожественное пониманіе можетъ ошибочно считать эффеку художественной дѣятельности подражаніемъ дѣйствительности, сама дѣятельность художника не дѣлается еще подражаніемъ" ¹⁾.

Понятіемъ подражанія, по мнѣнію Меймана, затемняется *наибольше существенное* въ художественной дѣятельности: *творческій, преобразующій элементъ*, такъ что, „подражаніе" невѣрно понимаетъ, съ одной стороны, самый *характеръ* художественной дѣятельности вообще, которая именно представляетъ собою *изображеніе и созиданіе* какаго-нибудь *внутренне-созерцаемаго* произведенія, а съ другой стороны не понимаетъ *наибольше существенной* особенности этого процесса: его преобразующей, творческой, комбинирующей и оригинальной стороны".

Слѣдуя за Юліусомъ Вальтеромъ (*Geschichte der Aesthetik des Altertums*), онъ объясняетъ ошибку въ опредѣленіи искусства древнихъ философовъ тѣмъ, что имъ не доставало понятія *творческой фантазіи*, которое дѣлаетъ для насъ ясной какъ разъ неподажательную природу художественнаго творчества ²⁾, на что впервые указалъ лишь Флавій Филостратъ (старшій) въ началѣ III-го столѣтія по Р. X. ³⁾. „Конечно, добавляетъ онъ,

¹⁾ Проф. Мейманъ. Введеніе въ современную эстетику. М. 1909. стр. 117—118.

²⁾ Id. 119.

³⁾ Id. 153.

Платону и Аристотелю былъ извѣстенъ идеализирующій характеръ дѣятельности художника, но они не умѣли поставить ее въ правильное отношеніе къ „подражанію” ¹⁾).

Едвали, однако, можно согласиться съ такой оцѣнкой эстетическихъ воззрѣній Аристотеля. Конечно, онъ понималъ искусство какъ подражаніе (*mimesis*) ²⁾, способность къ которому врождена человѣку отъ природы и отличаетъ его отъ остальныхъ животныхъ, ибо самыя первыя познанія пріобрѣтаетъ онъ посредствомъ подражанія ³⁾, а источникомъ его считалъ удовольствіе; получаемое отъ подражанія, вслѣдствіе чего самыя ужасныя предметы въ искусствѣ становятся пріятными ⁴⁾.

¹⁾ Id. 119.

²⁾ Poët. I p. 1147a сл. (Christ).

³⁾ Гл. IV. Τὸ τε γὰρ μιμεῖσθαι σφόδρον τοῖς ἀνθρώποις ἐν παιδίῳ ἔστι (καὶ τὰς τὸ διαφέρειν τῶν ἄλλων ζῴων, διὰ μιμητικότητός ἐστι, καὶ ἐπὶ μαθήσει παύεται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας.

⁴⁾ Ἡ γὰρ αὐτὰ λοιπῶς, τόσων τὰς εἰκόνας τὰς μάστιγι ἠγριωσμένας χαίροντες θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορῆς τῶν αἰμιωτάτων, καὶ νεκρῶν. Отголосокъ этого послѣдняго положенія находимъ у Батте: „Le coeur doit être beaucoup moins content des objets agréables dans les Arts, que des désagréables” (Principes de la littérature, t. I, p. 65). Шеллгевъ назвалъ эту мысль „нездѣлной крайностью”, вызванной ложнымъ пониманіемъ Аристотеля (Op. cit. 117). И совсѣмъ напрасно: мысль—въ основѣ своей вѣрная, ибо онъ хотѣлъ только сказать ея, что истинная сущность и сила искусства ни въ чемъ не сказываются такъ сильно, какъ въ метаморфозѣ, которую претерпѣваетъ „непріятное”, будучи перенесено изъ жизни въ искусство.

Ср. *Boileau*: Il n'est pas de serpent ni de monstre odieux,
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux.

Брандесъ прекрасно понялъ, почему современные „пессимисты литературы”, вродѣ Гюйсманса, эти прямые потомки Батте, цѣнятъ и любятъ одно лишь только искусство и почему все то, что они презираютъ въ дѣйствительной жизни, они уважаютъ, когда встрѣчаютъ его въ искусствѣ: „Потому что—объясняетъ онъ—только тогда, когда произведеніе искусства изображаетъ исключительно то, что само по себѣ является вполне будничнымъ и некрасивымъ, можно чувствовать увѣренность, любуясь произведеніемъ искусства. Намъ нравится въ этомъ произведеніи лишь само искусство. Любитель искусства любитъ пользоваться какъ матеріаломъ для него, низменными и грязными явленіями, чтобы получить возможность наслаждаться тѣмъ искусствомъ, съ которымъ этотъ матеріалъ обрабатывается”. (О русскихъ писателяхъ VI, 181).

Но никто, какъ именно Аристотель, не представлялъ себѣ столь ясно все значеніе творческой фантазіи въ художественной дѣятельности. Самое творчество онъ считалъ *идеализаціей* дѣйствительности, указывая на то, что хорошіе живописцы, сохраняя сходство съ оригиналомъ, дѣлаютъ въ то же время портретъ лучшимъ, нежели его оригиналъ, т. е. идеализируютъ послѣдній, опуская нѣкоторыя случайныя черты иногда портяція и самое прекрасное лицо ¹⁾.

Отсюда ясно, что Аристотель строго различаетъ творца—художника отъ подражателя, ποιητής отъ μιμητής, употребляя терминъ ποιεῖν въ смыслѣ творить, создавать вымыселъ (τὰ τε πράγματα καὶ τὰ δυνάματα ποιεῖται). Онъ понималъ, что поэтъ даже въ тѣхъ случаяхъ, когда ему приходится изображать дѣйствительно случившееся, остается все-таки поэтомъ, ибо ничто не мѣшаетъ тому, чтобы изъ дѣйствительно случившихся событій нѣкоторыя были таковы, каковыми они могли бы случиться по вѣроятности или возможности: въ этомъ отношеніи онъ является ихъ творцомъ ²⁾.

Если, говорилъ онъ, поэта упрекаютъ въ томъ, что онъ невѣренъ дѣйствительности, то, можетъ быть, слѣдуетъ отвѣчать на это такъ, какъ сказалъ и Софокль, что самъ онъ изображаетъ людей, какими они должны быть, а Эврипидъ такими, каковы они есть ³⁾.

Не смотря на то, что Аристотели считаютъ создателемъ теоріи подражанія природѣ, онъ едва ли не пер-

¹⁾ Poet. 15, p. 1454 v., 8 сл. (Christ): Ἐπεὶ δὲ πολλοὶς ἔστιν ἡ τραγῳδία βελτιώτων (ἢ καθ' ἑμᾶς, μιμησάται τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους καὶ γὰρ ἐκείνοι ἀποδίδοντες τὴν βίαν μορφήν ὁμοίους ποιοῦντες καλλίως γράφουσιν

²⁾ καὶ ἄρα συμβῆναι γενόμενα ποιεῖν, οὐδὲν ἕτερον ποιητής ἐστι. τῶν γὰρ γενομένων ἔνα οὐδὲν κωλύει εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι (καὶ δυνατὰ γενέσθαι, καθ' ἃ ἐκείνους αὐτῶν ποιητής ἐστιν (1451 v.)

³⁾ εἰς ἐπιτιμᾶται: οὐ οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' ἵσως δέ—οἷον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν ὅπως δέει ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοι εἶναι—ταύτην λέγειν. (25. 1460 v.)

Слова, приписанныя Софоклу, были не разъ повторены впоследствии. Ихъ заимствовалъ у Аристотеля Плиній, приписавъ Лизиппу: (Лу-

вый эстетикъ, положительный рѣзкую грань между искусствомъ и дѣйствительностью, между фантазіей и существующимъ, между „какъ“ и „что“. Онъ такъ ясно и вмѣстѣ съ тѣмъ такъ глубоко разрѣшилъ этотъ основной вопросъ сущности поэзіи и искусства вообще, что и въ наше время его положенія могутъ считаться „классическими“: можно только желать, чтобы къ нимъ чаще обращались и болѣе ихъ понимали.

Слѣдуетъ предпочитать невозможное вѣроятное возможному, но мало вѣроятному, — писалъ этотъ глубокой эстетикъ древности.... Если поэтъ уже сложилъ подобную фабулу, и она кажется ему отъ этого болѣе вѣроятной, то можно допустить и бессмыслицу: ясно, что противныя смыслу части Одиссеи, напр. высадка героя на Итаку, были бы невыносимы, если бы ихъ сочинилъ плохой поэтъ: а теперь поэтъ прочими красотами скрасилъ бессмыслицу и сдѣлалъ ее незамѣтной¹⁾. Вообще,

sipras) volgoque dicebat ab aliis (veteribus) factos quales essent homines, a se quales viderentur esse (XXXIV, 65). Быть можетъ, нѣкоторое отношеніе къ нимъ имѣетъ и извѣстное признаніе Жоржъ Сандъ въ письмѣ къ Бальзаку: „Вы хотите и можете описывать человѣка такимъ, какимъ онъ показывается вашимъ взорамъ; я же чувствую себя призванной описывать его такимъ, какимъ я хотѣла бы его видѣть“.

Не лишено, между прочимъ, интереса слѣдующее характерное признаніе одного изъ историковъ греческой литературы: „Послѣ долголѣтняго изученія обоихъ поэтовъ, тщательнаго чтенія всѣхъ толкованій этихъ словъ и подтвержденій, приводимыхъ въ ихъ пользу критикой, я считаю долгомъ высказать мое положительное мнѣніе, что еслибы даже Софокль и хотѣлъ сказать эти слова, они были бы все-таки невѣрны. У него нѣтъ ни одного вида героизма, для котораго мы не нашли бы подходящей параллели у Эврипида; у Эврипида же нѣтъ такихъ человѣческихъ слабостей или низостей, которыхъ не нашлось бы въ скудныхъ остаткахъ поэзіи Софокла соответствующихъ чертъ, и (я въ этомъ твердо убѣжденъ) ихъ оказалось бы еще болѣе, если бы мы обладали большимъ матеріаломъ для сравненій“ (*Ματαίφθη*. Ист. класс. періода греч. литературы, I, 289).

¹⁾ *Διηγήματα*, 57: προαίρεσθαί τε δὲ ἀβόητα, εἰκότα, μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα... ἂν δὲ θεῶ, καὶ φαίνεται ἐβληκωτέρως ἐνδιχέσθαι καὶ ἄτοπον, ἐπαὶ καὶ τὴ ἐν Ὀδυσσεΐα ἀλογα τὰ περὶ τὴν ἵκθεσιν ὅς οὐκ ἂν ἦ ἀνεκτὰ δῆλον ἂν γένεσται, εἰ αὐτὰ φάβλος ποιητῆς ποιήσαι, γούν δὲ τοῖς ἄλλοις ἀγαθοῖς ὁ ποιητῆς ἀφανίζει ἰδόντων τὸ ἄτοπον (21. 1460b).

при сужденіи о невозможномъ въ поэзи, слѣдуетъ обращать вниманіе на идеализацію или обычное время; именно, въ поэтическомъ произведеніи предпочтительнѣе вѣроятное невозможное, чѣмъ невѣроятное, хотя и возможное. Хотя и невозможно, чтобы существовали люди, подобные тѣмъ, которыхъ рисовалъ Зевксисъ, но слѣдуетъ считать почетъ лучше это невозможное, такъ какъ должно превосходить образецъ ¹⁾.

Особенно замѣчательно мѣсто, гдѣ онъ говоритъ о „промахахъ“, допустимыхъ въ искусствѣ. Было бы недурно, если бы съ нимъ ознакомился Ринперъ, прежде чѣмъ писать свою книгу. „Неодинаковы законы политики и поэтики или другого (какого-нибудь) искусства и поэзи,—разсуждаетъ Аристотель. Въ самой же поэтикѣ бываетъ двоякаго рода погрѣшность: или касающаяся самой сущности искусства, или совершенно случайная. Именно, если бы (поэтъ) вознамѣрился воспроизвести невозможное (для поэзи), то это ошибка первого рода; если же онъ задумалъ (что-нибудь, само по себѣ) неправильное, напр., лошадь, сразу подвѣшную обѣ правыя ноги, или (сдѣлалъ) ошибку, касающуюся особеннаго искусства, напр. врачебнаго или другого, или если онъ сочинилъ что бы то ни было невозможное, то это ошибка, не касающаяся самого искусства поэзи. Слѣдовательно, порицанія въ задачахъ (поэзи) должно разсматривать и разрѣшать съ этой точки зрѣнія, и прежде всего тѣ, которыя относятся къ самому искусству: если оно создаетъ невозможное, то погрѣшаетъ, но оно совершенно право, если достигаетъ своей цѣли, указанной

¹⁾ *Appellproth*, 63: ὅπως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν ποιήσιν ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ αναγεῖν πρὸς τε γὰρ τὴν ποιήσιν αἰρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατὸν X X (καὶ εἰ ἀδύνατον) ταυτώτους εἶναι, ὡς Ζεῦξις ἔγραφεν, ἀλλὰ βέλτιον. τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν (25. 1461b).

Ср. *Boileau*: *J'aimais au spectateur n'offrez rien d'incroyable*:

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

(нами) выше, т. е. если такимъ образомъ (поэтъ) дѣлаетъ или эту самую, или другую часть (своего произведенія) болѣе поразительной. Далѣе (надо смотрѣть), какого рода погрѣшность, касающаяся ли самой сущности искусства или случайная? Вѣдь незначительнѣе (ошибка), если (поэтъ) не знаетъ, что оленья самка не имѣетъ роговъ, чѣмъ если онъ не живо описалъ ее" 1).

Итакъ, слѣдуя за своимъ учителемъ Платономъ, который устами Сократа въ „Федонѣ“ высказалъ глубокую мысль, что „истинному поэту надобно не разговоры, а вымыслы излагать въ стихахъ“, Аристотель, какъ никто, понялъ все значеніе въ искусствѣ этого творческаго вымысла, рядомъ съ которымъ никакая „вѣрность дѣйствительности“ не имѣетъ цѣны. Какъ просто и ясно разъяснилъ онъ основную проблему художественнаго творчества! Искусство имѣетъ *свою* цѣль и ради этой цѣли оно въ правѣ преступить всѣ законы возможнаго. Никакого „реализма“ нельзя требовать отъ искусства, — отъ него можно требовать лишь того, что въ немъ есть, т. е. искусства.

Неудивительно, что всякій разъ, какъ теоретики искусства слѣдовали Аристотелю, они всегда попадали на вѣрную дорогу. Это подъ его, несомнѣнно, вліяніемъ Лонгинъ (III в. по Р. X.) назвалъ художника „соревнова-

1) *Αἰτιασιμότης*, 59: οὐχ ἡναντή ὁρθότης ἐστὶν τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς οὐδὲ ἄλλης τέχνης καὶ ποιητικῆς. αὐτῆς τῆς ποιητικῆς διὰ τὴν ἀμαρτίαν, ἣ μὲν γὰρ καθ'αυτὴν, ἣ δὲ κατὰ συμβεβηκός. εἰ μὲν γὰρ προέλειτο μιμησασθαι ἀδυναμίαν, αὐτῆς ἡ ἀμαρτία. εἰ δὲ τὸ προέλεισθαι μὴ ὁρθῶς ἀλλὰ τὸν ἵππον (ἄμ'), ἄμω τὰ δεξιὰ προβεβηκίκα ἢ το καθ'ἐκάστην τέχνην ἀμαρτήματα ὅσον τὸ κατ' ἐατρικὴν ἢ ἄλλην τέχνην (ἢ) ἀδύναται παποιήσθαι ἡποικνοῦν, οὐ καθ' ἐαυτῆν. ὥστε δεῖ τὰ ἐπιτηρήματα ἐν τοῖς προβλήμασιν ἐκ τούτων ἐπισκοποῦντα λύσειν.

πρῶτον μὲν τὰ πρὸς αὐτὴν τὴν τέχνην. (εἰ) ἀδύναται παποιήσθαι, ἡμάρτηται, ἀλλ' ὁρθῶς ἔχει, εἰ τουχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς. τὸ γὰρ τέλος εἴρηται, εἰ οὕτως ἐπιτηρητικώτερον ἢ αὐτὸ ἢ ἄλλο ποιεῖ μέρος...

εἰ καλύτερον, ἐστὶ τὸ ἀμαρτήματα, τῶν κατὰ τὴν τέχνην ἢ κατ' ἄλλο συμβεβηκός. ἔλαττον γάρ, εἰ μὴ ἦδει ὅτι ἕλατος θήλεια κέρατα οὐκ ἔχει, ἢ εἰ ἀμμήτως ἔγραψεν (25. 1460b.).

телемъ" природы, ея созданій (Περὶ ὕψους, гл. 35: θεατὰς τινὰς τῶν ὄλων αὐτῆς ἐσομένους καὶ φιλοτιμοτάτους ἀγωνιστάς)¹⁾, а Плотинъ (204—269) видѣлъ въ искусствѣ болѣе высокую красоту, чѣмъ та; которая свойственна природѣ, „ибо предметъ становится прекраснымъ благодаря формѣ, которую придаетъ ему художникъ". Это ему былъ обязанъ Шарль Баттѣ (1713—1780) своими здравыми эстетическими сужденіями, своєю теоріей раздраженія *прекрасной природѣ*, которую онъ формулировалъ еще до Зюльцера, Лессинга и Винкельмана и которую такъ извратили впоследствии.

Иди по стопамъ Аристотеля, онъ энергично настаивалъ на рѣзкой грани между искусствомъ и дѣйствительностью, разсматривая первое, какъ идеализацію послѣдней, какъ концентрацію или, если можно такъ выразиться, конденсаторъ элементовъ прекраснаго, разбросанныхъ въ природѣ. Назначеніе искусствъ—говорилъ онъ—„переносить черты, заключающіяся въ природѣ, въ такіе предметы, которымъ онѣ *не сродни по естеству*. Такъ рѣзецъ ваятеля показываетъ намъ героя въ кускѣ мрамора. Живописецъ красками выводитъ на холстѣ всѣ видимые предметы. Музыкантъ искусственными звуками заставляеть гремѣть бурю въ то время, когда все спокойно, и наконецъ поэтъ, посредствомъ вымысла и гармоніи стиховъ, наполняетъ нашъ умъ *образами притворными* (images feintes) и сердце наше *поддѣльными чувствами* (sentiments factices), *которыя часто бывають гораздо пріятнѣе, чѣмъ истинныя и естественныя*"²⁾.

¹⁾ *Dionisius Longinus de sublimitate ex recensione Zachariae Peircii. Animadversiones interpretum excepsit suas et novam versionem adiecit Sam. Fr. Nathan. Morus, Philos. Professor Lips.-Lipsiae 1768.*

²⁾ *Principes de la littérature. Tome premier contenant les Beaux-Arts réduits à un même principe. 1755.*

Ни Гете ¹⁾, ни Р. Циммерманъ ²⁾, ни Августъ Шлегель, ни нашъ теоретикъ поэзіи Шевыревъ—совершенно не поняли Баттё. Первый странною образомъ усмотрѣлъ въ немъ лишь сторонника теоріи подражанія природѣ, и это заблужденіе усвоилъ отъ него Циммерманъ. Шлегель изъ словъ Баттё вывелъ не менѣе странное заключеніе, что по его теоріи (2) восковая фигура превзойдетъ статую, діорама ландшафтъ Клода Лоррена. А послѣдній, цитируя умныя мысли Баттё объ этической поэзіи: „Героэе ne vit que de mensonges,—elle invente tout ce qu'elle raconte”, и о лирикѣ: „tout cela est feinte, artificiel, imité”,—дѣлаетъ поразительно неумное и недостойное его замѣчаніе: „сіи выраженія какъ-то даже оскорбительны для благороднаго искусства, которое имѣетъ въ виду одну красоту, сестру истины” ³⁾.

Несомнѣнно, если Шевыревъ говоритъ о красотѣ, какъ сестрѣ истины, а еще раньше его Дидро говорить, что она тождественна правдѣ и природѣ ⁴⁾, если основатель эстетики Баумгартенъ видѣлъ значеніе искусства въ подражаніи природѣ,—все это или отступленіе отъ поэтики Аристотеля, либо извращеніе ея. Не Баттё не понялъ его, а это они сами не поняли ни Аристотеля, ни его вѣрнаго ученика Баттё.

Вопросъ о томъ, представляетъ ли искусство простое подражаніе природѣ, вовсе не стоитъ того вниманія, которое ему всегда удѣляли и въ настоящее время очень немногое можно добавить къ тому, что уже было сказано Аристотелемъ болѣе двухъ тысячъ лѣтъ назадъ.

Въ самомъ дѣлѣ, „подражаніе” прежде всего не можетъ быть достигнуто по той простой причинѣ, что искусству не угнаться за природой: оно бессмысленно воспроизвести тѣ краски, которыя есть въ природѣ и, желая

¹⁾ Примѣч. къ „Плем. Рамо” Дидро.

²⁾ Иср. эстетики 1838, стр. 205 сл.

³⁾ Op. cit. 113.

⁴⁾ Статья о „Прекрасномъ” въ Энциклопедіи.

„сфотографировать” дѣйствительность, дать лишь ея блѣдную копію. Справедливо замѣтилъ Прудонъ, что художникъ, который хочет ограничиться простымъ подражаніемъ, копировкой, поддѣлкой природы, лучше поступить, если будетъ сидѣть сложа руки: по крайней мѣрѣ, онъ не выставитъ на позоръ свою ничтожность и не оскорбитъ тѣхъ предметовъ, которымъ намѣревался подражать.

Никто лучше Монассана не обнаружилъ жалкое безсиліе искусства въ стремленіи „воспроизвести” природу. Великій скептикъ и пессимистъ, презиравшій искусство, говоритъ о немъ такими грустными и желчными словами: „Живопись состоитъ въ воспроизведеніи красками однообразныхъ пейзажей, которые никогда не бываютъ похожи на природу, въ изображеніи людей, тщетно усиливаясь придать имъ видъ живыхъ. Люди безполезно цѣлые годы напрягаются, чтобы подражать тому, что есть, и едва лишь успѣваютъ этой неподвижной и нѣмой копіей съ актовъ жизни дать понять опытнымъ глазамъ, чего они пытались достигнуть. Къ чему эти усилія? Къ чему это тщетное подражаніе? Къ чему это пошлое воспроизведеніе вещей самихъ по себѣ столь печальныхъ? О, жалость! Поэты дѣлаютъ посредствомъ словъ то, что пытаются дѣлать живописцы красками. Къ чему опять?”¹⁾...

Но представимъ себѣ даже, что искусство было бы въ силахъ съ фотографической точностью воспроизводить дѣйствительность. Какую цѣль могло бы въ такомъ случаѣ преслѣдовать такое „подражаніе природѣ”?— „Если искусство станетъ *самымъ точнымъ образомъ* подражать внѣшнимъ предметамъ и воспроизводить міръ, какъ онъ есть,—сказалъ еще Уго Фосколо,—то оно перестанетъ быть искусствомъ, ибо представить нашимъ

¹⁾ Sur l'Eau, 56.

глазамъ все одну и ту же холодную, печальную, монотонную дѣйствительность. Зачѣмъ бы, въ самомъ дѣлѣ, намъ чггать описанія того, на что, волей—не волей, мы смотримъ изо дня въ день?— „Разъ природа уже намъ дана, становится непонятнымъ, зачѣмъ намъ мучиться и добиваться въ искусствѣ ея копш, которая не представляла бы для человѣческаго духа никакихъ преимуществъ, кромѣ, пожалуй, удобства наслажденія? Преимущество нарисованнаго дерева передъ настоящимъ заключалось бы, напримѣръ, только въ томъ, что на немъ не можетъ быть ни гусеницъ, ни другихъ какихъ-нибудь насѣкомыхъ, а пейзажная живопись служила бы лишь для того, чтобы имѣть около себя въ комнатахъ переносную природу”¹⁾.

По мнѣнiю Соважо, искусство, воспроизводящее природу, является почти что бессмыслицей; одно изъ двухъ: или оно равно природѣ, равносильно съ нею,—тогда оно сливается съ природою, подобно ей превосходитъ насъ и намъ требуется для его пониманiя посредникъ, или оно само этотъ посредникъ,—тогда оно не есть точное воспроизведенiе дѣйствительности, хотя и заявляетъ такое притязанiе”²⁾.

Искусство, какъ подражанiе природѣ, если бы оно было и возможно, теряетъ всякiй смыслъ и всякую цѣль. Поэтому, какъ справедливо замѣчено, нынѣ болѣе чѣмъ когда-либо смыслъ искусства—въ передачѣ субъективнаго настроенiя художника, хотя бы капризнаго. „Чего хотѣло бы оно? Красоты? Но—или красоты нѣтъ въ

¹⁾ *A. W. Schlegel. Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. I, 94 ff.*

„Если бы даже натурализмъ былъ правъ въ своемъ утвержденiи, что искусство должно какъ можно точнѣе воспроизводить природу, то явился бы все-таки роковой для теории подражанiя вопросъ: къ чему же тогда искусство?” (*Фолькельтъ, op. cit. 65*).

²⁾ *David Sauvageot. Le Réalisme et le Naturalisme dans la littérature et dans l'art. Paris 1890. Русск. пер. стр. 299.*

природѣ, и тогда въ точной передачѣ ее не найти, или она—въ самой природѣ, и тогда, чѣмъ корить надъ ея передачей, лучше довольствоваться дѣйствительностью”¹⁾).

При этомъ совершенно безразлично, какого рода искусство имѣется въ виду, ибо „реалистическое” искусство, въ качествѣ подражанія природѣ, столь же безцѣльно и бессмысленно, какъ и идеалистическое, если еще не болѣе. „Если реакція противъ идеализма, который, избирая для изложенія лишь прекрасныя и особо важныя части дѣйствительности, если эта реакція повела къ особому покровительству отвратительнаго и оставляемаго прежде въ пренебреженіи, какъ безразличное,—то и это очевидно не чисто объективный реализмъ, какимъ хотятъ его считать, а лишь перенесеніе центра тяжести интересовъ. Это лишь идеализмъ съ обратнымъ знакомъ, выборъ изъ дѣйствительности на основаніи другихъ критеріевъ, а вовсе не отказъ отъ выбора вообще. И здѣсь иначе не знали бы, какія же цѣли преслѣдуетъ эта вторичная дѣйствительность на полотнѣ или на сценѣ. Либо дѣйствительности самой по себѣ (an und für sich) приписывается значеніе, лежащее за предѣлами ея внѣшняго проявленія и приводящее къ повторенію этихъ интересовъ; либо копія (Abbild) должна путемъ какихъ-либо субъективныхъ добавленій вызывать другое, чѣмъ дѣйствительность, впечатлѣніе и какъ разъ этимъ и возбуждать интересъ; ибо если бы здѣсь получалась лишь точная копія ея, то это было бы столь же излишне, насколько она приближалась бы къ идеалу, потому что она давала бы намъ тогда лишь то, что мы уже знаемъ”²⁾).

„Художникъ, ищущій предметъ непосредственно съ натуры, такъ же, въ сущности, воспроизводитъ только

1) *Юрій Николаевъ*. Запросы Мысли. Изд. 2. Спб, 1908, стр. 108.

2) *Г. Зиммель*. Проблемы философіи исторіи, 100—101 прим.

свое личное представление о немъ, какъ и тотъ, который пишетъ „отъ себя“, т. е. по чистому представлению. Произведение искусства живописи не можетъ быть, поэтому, идеальнымъ зеркаломъ, только отражающимъ объектъ; иначе оно не было бы произведениемъ искусства и излишне было бы, какъ таковое, представляя изъ себя только подражаніе природѣ. Тогда изготовлялись бы вмѣсто картинъ идеально-чистыя зеркала и великолѣпныя фотографіи. Если взять за принципъ искусства „подражаніе природѣ“, то самыми лучшими пейзажами оказались бы тѣ, которые продаются у Сухаревки въ видѣ діораммъ, гдѣ настоящее зеркальное озеро съ плавающими гипсовыми лебедями, настоящій миниатюрный домикъ и настоящія крохотныя деревца,—однимъ словомъ, самое буквальное воспроизведеніе природы, только въ уменьшенномъ видѣ”¹⁾.

Принимая во вниманіе, что при художественномъ подражаніи дѣло идетъ не о возможно точномъ совпадении изображаемаго предмета съ картиной, но о совпадении вызываемыхъ ими въ насъ впечатлѣній²⁾, а эти впечатлѣнія зависятъ отъ самыхъ различныхъ, какихъ угодно причинъ, только не отъ степени приближенія художественнаго произведенія къ дѣйствительности,—необходимо придти къ выводу, что абсолютное подражаніе не только невозможно, но и ненужно. Больше того: подражаніе не только не нужно, но, чѣмъ оно совершеннѣе, тѣмъ для него хуже, ибо тѣмъ несовершеннѣе произведеніе творчества.

Коклянъ Старшій любилъ часто рассказывать слѣдующую маленькую исторію. Въ деревенскомъ кабачкѣ продуцируетъ себя съ большимъ успѣхомъ, среди плот-

¹⁾ А. Виссена. Художество. Опытъ анализа понятій, определяющихъ искусство живописи. М. 1908, стр. 9—10.

²⁾ Мильталеръ. Что такое красота? (Das Bâtsel des Schönen), 29.

ной толпы крестьянъ, имитаторъ звѣриныхъ голосовъ. Особенно удачно подражаетъ онъ голосу поросенка, такъ что благодарная публика безъ конца требуетъ повторенія этого помера. Утомленный артистъ, въ концѣ концовъ, схватилъ лежавшаго около него въ мѣшкѣ живого поросенка и началъ незамѣтно щипать его, пока тотъ не запищалъ. Крестьяне остались очень недовольны, и заявили, что это совсѣмъ не натуральный пискъ поросенка.... „Въ истинномъ созданіи искусства, добавляетъ отъ себя приводящій этотъ анекдотъ Гагеманъ, всегда больше правды, нежели въ дѣйствительной жизни” ¹⁾. Смысль его, конечно, не въ томъ, что настоящий пискъ поросенка *дѣйствительно* менѣе натураленъ, нежели его искусная имитация, но въ томъ, что, разсматриваемый какъ имитация, онъ настолько натураленъ, что *кажется* уже ненатуральнымъ.

Равнымъ образомъ это относится и къ продуктамъ художественнаго творчества. О художественномъ произведеніи можно сказать, не впадая въ парадоксъ: чѣмъ оно натуральнѣе, тѣмъ оно ненатуральнѣе, т. е. чѣмъ болѣе въ немъ правды *жизненной*, тѣмъ менѣе въ немъ правды *художественной, творческой*.

Этимъ объясняется то на первый взглядъ странное явленіе, что, вопреки распространенному мнѣнію, впечатлѣніе дѣйствительности вызываетъ въ насъ не то художественное произведеніе, которое „взято изъ жизни”, „отражаетъ жизнь какъ въ зеркалѣ”, но то, которое „сочинено” гениальнымъ художникомъ, т. е. не пережито имъ, а есть чистый продуктъ его воображенія. „Не разъ въ жизни, пишетъ Полонскій, встрѣчали мы людей, которые писали любовные стихи въ тотъ періодъ своей молодой жизни, когда они страстно были влюблены; встрѣчали мы и такихъ, которыхъ вдохновляло тяж-

¹⁾ Op. cit. 82.

кое горе, которое посѣтило ихъ. Смерть любимой женщины, изгнаніе, заточеніе, болѣзнь, потеря состоянія и т. п. Стихотворенія такихъ людей часто поражаютъ насъ своей теплотой и своей искренней задушевностью, но никогда не подскажутъ вамъ, что авторы ихъ призваны быть поэтами—это все изліянія души, но не творчество. Тургеневъ когда-то, по поводу присланныхъ ему одной дамой стихотвореній одного изъ несчастныхъ заключенныхъ говорилъ мнѣ: „вѣдь вотъ и заключенъ былъ, и на себѣ все это испыталъ, а отчего же поэты, которые ничего этого сами не испытали, выражали чувство заключеннаго сильнѣе и даже съ большей правдой?“ и при этомъ напомнилъ мнѣ стихотворенія Фета—„Узникъ“, Лермонтова—„Молча сижу подъ окошкомъ темницы“ и Пушкина—„Сижу за рѣшоткой въ темницѣ сырой“ или, наконецъ, Байрона—„Шильонскій узникъ“.... Поэты могутъ создавать чувство и страсть, которыхъ сами они никогда не испытывали въ дѣйствительности, но пережили ихъ въ своемъ воображеніи (зная людей, ихъ страсти, ихъ горе, ихъ радости и страданія). Если бы этого не было, то Шекспиръ долженъ былъ бы страшно ревновать, чтобъ написать Отелло, или самъ испытать чувства убійцы тирана, чтобъ написать Ричарда III, а Пушкинъ долженъ былъ непремѣнно сидѣть въ темницѣ, когда писалъ „Сижу за рѣшоткой въ темницѣ сырой“ ¹⁾....

Справедливо сказалъ Гете, что истинное въ искусствѣ совершенно отлично отъ истиннаго въ природѣ, и художникъ никакъ не долженъ стремиться къ тому, чтобы его произведеніе являлось произведеніемъ природы ²⁾.

¹⁾ Я. П. Полонскій. О законахъ творчества. „Рус. В.“ 1892 № 5 стр. 39.

²⁾ Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke, т. 38, стр. 143.

Поэтому художнику слѣдуетъ избѣгать того абсолютнаго подражанія, которое отнимаетъ у искусства его ресурсы и его магическій цвѣтъ ¹⁾. Если бы это было не такъ, то самыми значительными и совершенными произведеніями считались бы тѣ, которыя самымъ точнымъ образомъ передаютъ природу такую, какова она есть.... „Фотографіи не хватаютъ лучшаго свойства художественнаго произведенія: индивидуальнаго воспріятія и субъективнаго отношенія художника... Подражаніе не есть искусство. Художникъ отделяется отъ природы не бессознательно, а съ предвзятымъ и опредѣленнымъ намѣреніемъ” ²⁾.

„Если бы было справедливо, говорить Тэнъ, что точное подражаніе составляетъ высшую цѣль искусства, то знаете ли что было бы лучшею трагедіей, лучшею комедіей, лучшею драмой? — Степнографированные процессы въ уголовной палатѣ—тамъ вѣдь воспроизведены всѣ рѣшительно слова... Другое болѣе сильное доказательство тому, что точное подражаніе не есть цѣль искусства, заключается въ соображеніи, что нѣкоторыя изъ искусствъ не точны даже съ умысломъ. Прежде всего—скульптура. Обыкновенно, статуи бываютъ одного цвѣта, бронзоваго или мраморнаго; кромѣ того глаза у нихъ безъ зрачковъ. И это именно однообразіе цвѣта, это смягченіе внутренняго душевнаго выраженія завершаютъ ихъ красоту. Между тѣмъ, взгляните на соотвѣтственныя произведенія, въ которыхъ подражаніе доведено до послѣдней крайности. Въ церквахъ Неаполя и Испаніи есть раскрашенныя и одѣтыя статуи, изваянія святыхъ, въ настоящемъ монашескомъ платьѣ, съ желтоватымъ землянистымъ цвѣтомъ кожи, какъ оно и слѣдуетъ у людей, проводившихъ аскетическую жизнь, съ

¹⁾ *Mercier. Essai sur la poésie dramatique, 141.*

²⁾ *Д-ръ Отто Крамм. Эстетика и критика. Спб. 1908, стр. 7—8.*

окровавленными руками и прободеннымъ бедромъ, какъ подобаеть мученикамъ... Такимъ избыткомъ черезчуръ ужь точнаго подражанія художникъ вселяетъ не удовольствіе, но какое-то отталкивающее чувство, часто обращеніе, а иногда прямо ужасъ”¹⁾.

„Восковыя фигуры въ человѣкѣ со вкусомъ возбуждаютъ крайне неприятное чувство, подтверждаетъ современный эстетикъ, потому что, не смотря на самыя хитрыя уловки, обманъ не удастся. Въмѣсто живой природы мы видимъ мертвую матерію, прикрытую маской и румянами жизни; получается впечатлѣніе труповъ, охватывающее насъ ужасомъ... Мы не можемъ отдѣлаться отъ безпокойнаго ощущенія рѣзкаго противорѣчія: съ виду столь близкіе къ жизни образы на самомъ дѣлѣ только наряженные куклы, только трупы, накрашенные и обвѣшанные лоскутками матеріи. Мы чувствуемъ себя во власти тонкаго и дерзкаго обмана; видимость жизни постоянно разрушается торчащей наружу холодной, мертвой матеріей. Напротивъ, если бы воспроизведеніе природы было задачей искусства, то мы едва замѣчали бы столь незначительныя по сравненію съ созданіями изобразительныхъ искусствъ отклоненія отъ дѣйствительности, а произведенія ваянія должны бы были намъ казаться жалкими, неудачными потугами”²⁾.

Въ связи съ этимъ Фолькельтъ замѣчаетъ, что раскраска статуй, поскольку она имѣетъ цѣлью вѣрность природѣ, даетъ обратный результатъ. „Чѣмъ болѣе художникъ старается раскраскою приблизиться къ природѣ, тѣмъ сильнѣе мы чувствуемъ, что онъ стремится насъ обмануть. Въ противовѣсъ этому стремленію вырастаетъ убѣжденіе, что передъ нами, не смотря на все

¹⁾ Чтенія объ искусствѣ. Спб, 1904, стр. 18—19.

²⁾ *Фолькельтъ*. Совр. вопросы эстетики, 56—57.

искусство художника, все-таки раскрашенная мертвая матерія, а не живая фигура" ¹⁾.

Исходя изъ этихъ неоспоримыхъ данныхъ, нѣмецкій эстетикъ приходитъ къ выводу, что искусство должно производить *впечатлѣніе дѣйствительности*, но это впечатлѣніе зависитъ не отъ того, что искусство воспроизводитъ дѣйствительность; образы искусства должны только *казаться дѣйствительными*.

Теорія подражанія природѣ, по его мнѣнію, смѣшиваетъ понятія, полагая, что искусство только тогда можетъ казаться дѣйствительностью, когда оно является точнымъ ея воспроизведеніемъ. „Напротивъ, впечатлѣніе дѣйствительности совершенно не зависитъ отъ того, изображаетъ ли искусство нѣчто на самомъ дѣлѣ существующее, или же витаетъ въ области чистой фантазіи. Впечатлѣніе дѣйствительности состоитъ въ *кажущейся* жизненности изображаемыхъ художникомъ образовъ, въ *увѣренности*, что они могутъ существовать на самомъ дѣлѣ" ²⁾.

Поэтому смыслъ искусства надо искать въ чемъ-то другомъ, а не въ подражаніи природѣ. „Искусство, по самому существу своему, *пересоздаетъ природу*. Въ этомъ пересозданіи и кроется истинный его смыслъ, дѣйствительная задача и незамѣнимое преимущество. Искусство превращаетъ дѣйствительность въ нѣчто совершенно иное; оно создаетъ новый, волшебный, очаровательный міръ" ³⁾.

Къ сожалѣнію, эта простая и прозрачно-ясная истина до сихъ поръ еще однимъ невнятна; для другихъ неубѣдительна. Время отъ времени, забывъ обо всемъ, чему насъ учитъ эстетика и исторія искусствъ, критики и даже ученые изслѣдователи готовы, кажется, возвести

¹⁾ Id. 57.

²⁾ Id. 58.

³⁾ Id. 54.

въ идеаль художества тѣ отвислые животы и груди, которые воспроизводилъ еще въ древности чрезвычайно натурально Деметрій, но которые для людей того времени, которыхъ природа не обдѣлила художественнымъ чувствомъ, были, вѣроятно, не менѣ отвратительны, чѣмъ для насъ.

Они готовы провозгласить chef-d'oeuvre'ами искусства статуи съ „натуральной“ окраской тѣла, ссылаясь при этомъ на примѣръ древнихъ, но охотно забывая, что у послѣднихъ окраска совсѣмъ не носила того реального характера, который ей старались придать въ позднѣйшее время: свѣтло-голубая или свѣтло-розовая, всегда въ блѣдныхъ, воздушныхъ тонахъ, она ничего общаго не имѣла съ тѣлесной окраской и условность ея бросалась въ глаза съ перваго взгляда.

Для изображенія юнаго тѣла, говоритъ Анпельротъ, любимымъ матеріаломъ Праксителя былъ мраморъ, особенно близко подходящій по цвѣту къ человѣческому тѣлу и потому позволяющій воспроизвести полную иллюзію ¹⁾. Онъ ни мало не сомнѣвается и въ томъ, что Пракситель подвергалъ свои статуи окраскѣ именно для приданія имъ большей иллюзіи, для достиженія въ нихъ большей *veritas* ²⁾. Онъ даже приходитъ въ особенный восторгъ при мысли, что Пракситель окрасилъ даже волосы на Гермесѣ Олимпійскомъ ³⁾, стремясь этой окраской „придать статуѣ полную реальность“ ⁴⁾.

По его словамъ, окраска, все въ тѣхъ же цѣляхъ, дѣлалась даже на *бронзѣ* ⁵⁾, а стремленіе къ полному реализму въ изображенія повело къ соединенію въ одномъ произведеніи двухъ матеріаловъ—мрамора и брон-

¹⁾ Op. cit. 298.

²⁾ Id. 297.

³⁾ Id. 298.

⁴⁾ Id. 299: *Theodor Alt*. Die Grenzen der Kunst, 55.

⁵⁾ Id. 298: *Th. Alt*, 81 ff.

зы¹⁾. Г. Апсельрота радуется, что „волосы, глаза, можетъ быть, губы и щеки и т. п. подвергались окраскѣ для приданія изваянію вида живого существа”, и онъ дѣлаетъ предположеніе, что „подъ яркимъ солнцемъ юга, эти раскрашенные фигуры должны были производить сильное впечатлѣніе, о которомъ мы, жители холоднаго сѣвера, не имѣемъ никакого понятія!”²⁾. Зачѣмъ, однако, строить предположенія и скромно прятаться въ удобное *asylum ignorantiae*?—Г. Апсельротъ очень легко могъ бы составить себѣ понятіе объ этомъ „сильномъ впечатлѣніи” по восковымъ Христамъ и святымъ, которыхъ каждый можетъ видѣть въ католическихъ церквяхъ Италіи.

Впрочемъ, мнимый натурализмъ древне-греческаго искусства, который его такъ прельщаетъ, существуетъ, повидному, только въ его воображеніи. Онъ готовъ видѣть его даже тамъ, гдѣ его никто, конечно, не усмотритъ. Стремленіе къ полному реализму, къ обману зрѣнія онъ усматриваетъ, напримѣръ, въ извѣстной статуѣ Силаніона, представляющей умирающую Іокасту: „чтобы ближе подойти къ дѣйствительности и произвести полную иллюзію, художникъ прибавилъ серебра къ бронзѣ, употребленной имъ на лицо статуи, и тѣмъ отѣнилъ его предсмертную блѣдность”³⁾. Не лучше ли характеризуетъ древнее искусство другой примѣръ, приведенный имъ же,—примѣръ Апеллеса, который, рисуя портретъ кривого Антигона, „представилъ его съ другой стороны, скрывъ такимъ образомъ тотъ физическій недостатокъ, который могъ обезобразить картину”⁴⁾?!

Если грубый натурализмъ восхваляетъ какой-нибудь

¹⁾ Id. 299—300.

²⁾ Id. 299.

³⁾ Id. 285.

⁴⁾ Id. 285—286: Apelles tamen imaginem Antigoni latere tantum altero ostendit, ut amissi oculi deformitas lateret (*Quintil. Instit. orator. II, 13, 12.*

медикъ, ему можно это простить: нельзя же требовать отъ него пониманія искусства и его законовъ!. Paul Richer приходитъ въ восторгъ отъ ужасной и отвратительной картины Valdés Léal'я „Finis gloriarum Mundi” въ Hospital de la caridad въ Севильѣ, изображающей разложившійся трунъ архіепископа въ митрѣ съ лицомъ, покрытымъ червями (воспроизведена на стр. 537). „C'est bien d'après nature... le peintre a peint ses putréfiés,—восклицаетъ восхищенный медикъ. Il n'a rien imaginé, rien inventé, pas même les petites bêtes qui courent sur les membres décharnés. Nous venons de voir jusqu'où l'amour de l'exacritude a entraîné certains artistes, et comment le désir de réaliser de grandes et impressionnantes oeuvres les a conduits bien loin des formes de l'idéale beauté, jusqu'aux extrêmes confins du laid et de l'horrible” 1).

Если этотъ любитель разложившихся труновъ съ наивной простотой разрѣшаетъ самыя глубокіе проблемы эстетики, если онъ думаетъ, что задача искусства, которое „обширно, какъ міръ”, давать намъ вѣрное изображеніе жизни 2),—зато онъ и не хочетъ (и хорошо дѣлаетъ!) входить въ эстетическіе споры, съ его точки зрѣнія, болѣе или менѣе безполезные (sans entrer dans les discussions plus ou moins vaines de l'esthétique) 3).

Гораздо болѣе странно, когда такіе взгляды держатся и культивируются въ ученыхъ и художественныхъ кругахъ. Признаюсь, меня несколько не удивляетъ, что Людовикъ XIV' попросилъ убрать отъ него жанровыя картины фламандцевъ, воскликнувъ: „Qu'onôte ces magôts—Ià!”... Я лично никогда не могъ понять красоты этихъ „подлыхъ кабацкихъ сценъ съ огненнымъ

1) L'art et la médecine, 538. Прошу извиненія, что на этотъ разъ привожу цитату безъ перевода: очень ужъ великолѣпенъ этотъ наивный восторгъ!

2) Id. 540: „Il est vaste comme le monde... Son rôle est de nous donner, dans ses oeuvres une fidèle image de la vie”, etc.

освященіемъ”, какъ мѣтко окрестили ихъ старые авторы исторіи искусствъ.

Пусть объяснитъ мнѣ кто-нибудь, какой художественный смыслъ, какую художественную цѣль могутъ имѣть картины, вроде Луврской „Voeuf écorché” Рембрандта, изображающей висящую (въ мясной лавкѣ?) отвратительную кровавую туню, или даже картина Шардена (Chardin 1699—1779) въ томъ же музеѣ подъ заглавіемъ „Nature morte” (№ 117), гдѣ воспроизводится мясо, положенное на кухонномъ столѣ?!.. Или картина François Snyders (1579—1657) въ Брюссельскомъ музеѣ изящныхъ искусствъ (Palais des Beaux-Arts), подъ № 78, гдѣ точно также изображается столь излюбленная фламандскими мастерами „мертвая природа”—съ рыбами, раками и неизмѣннымъ кровавымъ мясомъ?..

Странное дѣло: эти художники такъ любили подобныя сцены, что не стѣснялись воспроизводить ихъ даже на картинахъ съ сюжетами изъ священной исторіи! Вотъ картина Joachim Beuckelaer (1550—1573) „Jesus chez Marthe et Marie” (№ 782, тамъ же), — и здѣсь живописецъ умудрился всюду разложить окровавленное мясо, мертвую птицу и проч., какъ будто этотъ сюжетъ требовалъ подобныхъ „украшеній”. Можно, право, подумать, что фламандскіе мастера скорѣе мясники, чѣмъ художники, и о нихъ можно смѣло сказать то же, что нѣкогда сказалъ о себѣ живописецъ Эвфраноръ—сикіонецъ, противопоставивъ себя другому художнику, іонійцу Паррасію: „Его Тезей выросъ на розахъ, а мой—на говядицѣ”.—Ихъ герои также выросли на говядицѣ!..

Съ другой стороны, не менѣе непріятное впечатлѣніе, кажется мнѣ, производятъ и тѣ картины, гдѣ художникъ слишкомъ точно хотѣлъ передать реальную окраску человѣческаго тѣла—особенно мертвого. Въ Луврѣ есть нѣсколько такихъ картинъ, изображающихъ мертвого Спасителя: „Tête de Christ” (Ecole espagnole XVII s.) № 1742, „Le Christ au Tombeau” (attribué à

Ribera) № 4725 и особенно—картина Риберы того же названія № 1722, на которой желто-зеленый цвѣтъ мертвого тѣла Христа производитъ отталкивающее впечатлѣніе.

Удивительно, что и въ новѣйшее время художники не хотятъ проникнуться этой истинной и съ непонятнымъ упорствомъ испытываютъ наше терпѣніе и искушаютъ наше художественное чувство. Я видѣлъ въ Берлинской Национальной Галлерей (Nationalgalerie) скульптуру, представляющую, повидимому, попытку повѣйнаго псевдо-реализма въ области пластики: это—женскій бюстъ Готлиба Эльстера ¹⁾ (Gottlieb Elster—„Weibliche Büste“, № 133), гдѣ все воспроизведено съ величайшей точностью—цвѣтъ тѣла, глаза, губы, и все въ совокупности вызываетъ одно омерзение.

Нельзя признать удачной и попытку въ этомъ же родѣ Макса Клингера. Я имѣю въ виду его окрашенную статую Amphitrite” (тамъ же № 134). Видно по всему, художникъ боялся произвести впечатлѣніе „натурализма” и окраску статуи далъ въ очень блѣдныхъ, несмѣлыхъ тонахъ. Но и въ этомъ видѣ она производитъ непріятное впечатлѣніе, которое еще усиливается и какъ бы подчеркивается тутъ же рядомъ находящейся его же ирреалистической живописью ²⁾. Какой контрастъ пред-

¹⁾ Род. въ 1867 г.

²⁾ Въ старину это понимали: „L'artista che imitasse la natura tale qual'è, mancherebbe interamente il suo scopo. Non vale tanta pena rappresentare quello che si ha di continuo sotto gli occhi. Il vero pregio dell'arte è di esporre quello che non si vede mai riunito in un soggetto. Perciò coloro che si danno a copiare la mera natura, sono soprannominati *naturalisti*, e per quanta manifattura possano mettere in queste loro copie, non meritano certo applauso grande. Talvolta sarebbero biasimevoli, e tanto maggiormente quanto più esatte riuscissero certe loro imitazioni... Dunque gli occhi dipinti al naturale o di smalto, o d'argento, come tal volta usavano gli Antichi nelle statue, fanno assai male. Peggio il colorire tutta la scultura: una bella stampa vale più d'una statua colorita. E falso dunque che le belle arti del Disegno abbiano fra gli altri loro scopi quello della *illusione*, cioè d'ingannarci coi farci creder vero quanto ci presentano”... (Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno etc. Venezia 1781, p. 37—39).

ставляютъ съ этой „поддѣлкой подѣ дѣйствительность“ его сказочные центавры, тритоны и паяды!..

Нищѣ думалъ, что даже „этюды съ натуры“—дурной знакъ для искусства, ибо это поверганье нищѣ передъ пустяками недостойно истиннаго художника¹⁾. Но если нельзя согласиться съ такимъ ригоризмомъ, еще менѣе можно согласиться съ мнѣніемъ Джоберти, по которому представленіе неизящнаго, какъ въ физическомъ, такъ и въ нравственномъ смыслѣ, не только позволительно въ разумныхъ предѣлахъ, но даже необходимо и много способствуетъ дѣйствию искусства. „Что за поэзія въ грязи!—воскликаетъ художникъ у Гаршина... По моему, вся эта мужичья полоса въ искусствѣ—чистое уродство. Кому нужны эти пресловутые Рѣшнскіе „Бурлаки“? Написаны они прекрасно, нѣтъ спора; но вѣдь и только. Гдѣ здѣсь красота, гармонія, изящное? А не для воспроизведенія ли изящнаго въ природѣ и существуетъ искусство?... Странное дѣло! Вѣдь вотъ въ музыкѣ не допускаются рѣжущія ухо, непріятныя созвучія; отчего-жь у насъ въ живописи можно воспроизводить положительно безобразныя, отталкивающіе образы?“²⁾...

Даже Чернышевскій сознавалъ, что „не все превосходное въ своемъ родѣ—прекрасно: кротъ можетъ быть превосходнымъ экземпляромъ породы кротовъ, но никогда не покажется онъ „прекраснымъ“; точно то же надобно сказать о большей части амфибій, многихъ породахъ рыбъ, даже многихъ птицахъ: чѣмъ лучше для естествоиспытателя животное такой породы, т. е. чѣмъ полнѣе выражается въ немъ его идея, тѣмъ оно красивѣе съ эстетической точки зрѣнія. Чѣмъ лучше въ своемъ родѣ болото, тѣмъ хуже оно въ эстетическомъ отношеніи“³⁾.

1) Götzendämmerung. Leipzig 1888, s. 75 ff.

2) „Художники“. Дѣдовъ, стр. 168.

3) Op. cit. 4.

Теперь, однако, охотно забываютъ старый афоризмъ Каро, что „искусство вѣтъ не снопы изъ сѣна, а вѣнки изъ вѣтвонъ“, и въ погонѣ за лже-правдой хотять перенести на сцену и въ область искусства вообще всю дѣйствительность, во *всѣхъ* ея проявленіяхъ, не смущаясь ничѣмъ. Но „вѣдь есть правда и правда. Много такой правды, которая никому не нужна, про нее всѣ знаютъ. Пищевареніе желудка есть несомнѣнная правда, но какое оно имѣеть отношеніе къ художественной литературѣ?“ 1).

„Больной внушаетъ состраданіе только въ жизни, говоритъ кн. С. Волконскій, а если мы увидимъ истинно больного на сценѣ, то намъ будетъ противно — не онъ противенъ, а мы сами себѣ; противно, что мы сидимъ и смотримъ на него, въ то время, какъ онъ страдаетъ. Актеръ, который позволитъ своему „я“ заразиться страстью своего героя, рискуетъ вытолкнуть зрителя изъ художественнаго настроенія, — совершенно какъ если бы манишникъ, изображающій пожаръ на сценѣ, допустилъ бы, чтобы декорации дѣйствительно загорѣлись“ 2).

Можно признать отраднымъ фактомъ, что глубокое различіе между искусствомъ и дѣйствительностью начинаютъ постигать даже тѣ, кто въ иныхъ случаяхъ высказываетъ объ этомъ предметѣ сужденія, по меньшей мѣрѣ, странныя, вродѣ того, напримѣръ, что для творчества въ искусствѣ, какъ и для пониманія искусства, никакого особаго дара не требуется и не существуетъ 3). „Впечатленія отъ жизни могутъ получаться и легко и трудно, — пишетъ авторъ одного изъ новѣйшихъ излѣдованій по вопросамъ художественнаго творчества, — но вне-

1) И. Морозовъ. Объ искусствѣ вообще и поэзіи въ частности. Спб. 1910, стр. 148.

2) Художественное наслажденіе и худож. творчество. Спб. 1892, стр. 43.

3) И. Морозовъ, *op. cit.* 24.

чатлѣннѣй отъ искусства должно требовать только въ легкой и удобной формѣ, даже безъ всякаго намека на возможность страданія нашихъ органовъ" ¹⁾).

Называя эстетическимъ — всякое максимальное возбужденіе при минимальномъ утомленіи ²⁾, онъ формулируетъ требованія, которыя мы въ правѣ предъявлять къ произведеніямъ искусства, слѣдующимъ образомъ. „Взвнчиваніе впечатлѣннѣй иногда бываетъ сопряжено съ болѣзненными измѣненіями нашихъ тканей, что находится какъ разъ въ обратной сторонѣ отъ цѣлей искусства. Истинному искусству нѣтъ надобности прибѣгать къ этимъ „сильно дѣйствующимъ средствамъ“; оно ограничивается, какъ и наука, только уясненіемъ жизни; оно пробуждаетъ мысль и заставляетъ ее работать въ опредѣленномъ направленіи. Въ этомъ заключается и преимущество искусства передъ дѣйствительностью и недостатокъ его. Преимущество въ томъ, что искусство можетъ дать намъ преднамѣренно, съ выборомъ то, что дѣйствительность даетъ случайно, разрозненно безъ выбора и плана. Но искусство не можетъ удовлетворить насъ въ той же мѣрѣ, какъ дѣйствительность, не можетъ возбудить въ насъ, сколько бы мы объ этомъ ни старались, одинаковыхъ съ дѣйствительностью ощущеній, желаній, стремленій, настроеній. Преступленіе на счетъ насъ не можетъ потрясти, мы не можемъ пожелать съѣсть нарисованнаго яблока, невозможно жениться на красавицѣ, изображенной на холстѣ. Средства искусства таковы, что они не могутъ быть достаточны для живого представленія зрительныхъ, слуховыхъ и другихъ ощущеній. И мы всѣ по опыту считаемъ тѣ художественныя произведенія плохими, которыя въ дѣлѣ непосредственнаго впечатлѣннѣя смятятся сравняться съ дѣйствительностью. Достоинство драматическаго произведенія значи-

¹⁾ Id. 80.

²⁾ Id. 79.

тельно уменьшится, если оно заставит зрителя плакать. За эти потоки слезъ французская мелодрама окончательно изгнана со сцены. Плачь есть страданіе, а всякое страданіе намъ неприятно, потому что связано съ разрушеніемъ тканей въ организмъ. Цѣль водевилей, какъ извѣстно, заключается въ томъ, чтобы посредствомъ очевидныхъ несообразностей мнимо-трагическаго характера заставить зрителя смѣяться,—и изъ-за этого искусственнаго, какъ щекотка, смѣха водевилей отживаетъ свои послѣдніе дни. Художественнымъ произведеніемъ, конечно, можно повліять на нервы зрителя или слушателя, но это, опять-таки, будетъ внесеніемъ въ искусство посторонняго элемента и при томъ самаго худшаго—патологическаго. Лучшія произведенія поэтому стараются избѣгать такого внесенія”¹⁾.

Еще Гоголь указалъ на ту роковую черту, которая отдѣляетъ міръ творчества отъ міра дѣйствительности и которой художникъ не долженъ переходить, если хочетъ остаться вѣрнымъ своему призванію. — „Что это? — думалъ самъ про себя художникъ Чертковъ, размышляя о странныхъ глазахъ старика на купленномъ имъ портретѣ: искусство или сверхъестественное какое волшебство, выглянувшее мимо законовъ природы? Какая странная, какая неостижимая задача! Или для человѣка есть такая черта, до которой доходитъ высшее познаніе искусства и черезъ которую шагнувъ, онъ уже похищаетъ несоздаваемое трудомъ человѣка, онъ вырываетъ что-то живое изъ жизни, одушевляющей оригиналь. Отчего же этотъ переходъ за черту, положенную границею для воображенія, такъ ужасенъ? Или за воображеніемъ, за порывомъ слѣдуетъ, наконецъ, дѣйствительность, та ужасная дѣйствительность, которая представляется жаждущему ее тогда, когда онъ, желая постигнуть прекраснаго че-

1) Id. 74—76.

ловѣка, вооружается анатомическимъ ножомъ, раскрываетъ его внутренность и видитъ отыратительнаго человѣка?"

У Гоголя было глубокое, хотя и инстинктивное, чутье возможнаго въ искусствѣ. Теперь эстетика уже достаточно выяснила какъ дѣйствительную наличность той черты, о которой размышлялъ Чертковъ, такъ и тѣ психологическія причины, вслѣдствіе которыхъ переходъ этой черты возможнаго грозитъ намъ извращеніемъ эстетическаго чувства и нарушеніемъ художественной иллюзіи.

Искусство, конечно, ложь, этой ложью мы живемъ, и кто отымастъ эту ложь у средняго человѣка, отымастъ у него одновременно и весь свѣтъ его жизни¹⁾. Но это ложь—сознаваемая нами, это—обманъ сознательный, самообманъ. „Театръ есть совершенно иной міръ, отдѣленный отъ нашего такъ, какъ сцена отдѣлена отъ партера. Между театромъ и дѣйствительностью лежатъ оркестръ, музыка и огни рамы“²⁾, и кто не забываетъ этого, тотъ лишь и можетъ испытать дѣйствительно эстетическое наслажденіе. Кто же забываетъ это, дѣлается похожъ на ребенка, не умѣщаго еще отличить образы фантазіи отъ воспріятій, получаемыхъ отъ объектовъ дѣйствительности.

Когда Байронъ былъ еще ребенкомъ, няня однажды взяла его въ театръ, на „Укрощеніе строптивой“ Шекспира. Донесли до того мѣста, когда Петруччо утверждаетъ, что это лунный свѣтъ, а Катарина, сказавшая, что это солнечный свѣтъ, вынуждена отказаться отъ этого мнѣнія. Когда затѣмъ Петруччо, чтобы еще лучше укротить ее, начинаетъ ее бить, маленькій Джорджи, послѣ реплики: „Какъ ты лжешь! Вѣдь это—Вожье солнышко!“—приведенный въ негодованіе неправдой, вскочилъ

¹⁾ *Ибсенъ. Дикая утка.*

²⁾ *Г. Гейне.*

и закричалъ актеру: „А я вамъ, говорю, сэръ, что это луна! 1).“

Есть взрослые люди, которые въ этомъ отношеши похожи на дѣтей, но ихъ способъ воспринимать объекты творческаго вымысла нельзя, конечно, признать нормальнымъ, а вызываемую ими въ этомъ случаѣ эмоцію — эстетической. Въ свою очередь и художественное произведение, чтобы доставлять эстетическое наслаждение, не должно обманывать созерцателя поддѣлкою подъ дѣйствительность 2). „Такой обманъ никогда не удастся, а когда онъ обнаруженъ, то разочарованный зритель подъ личиной дѣйствительности видитъ лишь отталкивающую безжизненность. Истинно-художественныя произведения ограничиваются намекомъ на жизнь, разжигающимъ нашу фантазію, которая подъ вліяніемъ художественнаго импульса представляетъ себѣ жизнь и не только такую, какова она на самомъ дѣлѣ есть, но еще лучшую, идеальную” 3).

Вся суть дѣятельности драматурга, по мнѣнію Готье, заключается только въ томъ, чтобы сообщить впечатлѣніе о жизни, а не самую жизнь, ибо сама жизнь—слишкомъ безобразна 4). Предметъ искусства—не „изображенная жизнь”, но „изображеніе жизни” 5). Разница между жизнью и сценой—это разница между *быть* и *казаться*, т. е. разница между натурой и искусствомъ. Поступки людей по ту сторону рамы не натуральны, а только *кажутся* натуральными... Если бы это было иначе,—убійства въ „Ричардѣ III” или въ „Юліи Цезарѣ” не

1) *Брандесъ*. Натурализмъ въ Англіи, VI, 48-49.

2) *Souriau*. La suggestion dans l'art. 1893, p. 102.

3) *J. Саккетти*. Эстетика въ общедоступномъ изложеніи. Т. I. Спб. 1905, стр. 318. *Лазарусъ*. Das Leben der Seele. 2 Aufl. Berlin 1882. III, s. 216—225.

4) *Брандесъ*. Романтизмъ во Франціи. IX, 82.

5) *С. Волконскій*. Опр. сит. 32.

оставляли бы насъ, до извѣстной степени, равнодушными¹⁾.

Истинная поэзія обладаетъ двойственнымъ качествомъ: она одновременно волнуетъ и успокаиваетъ, пробуждаетъ и примиряетъ. Если поэтическое искусство желаетъ войны, то только ради мира; оно заставляетъ силы бороться другъ съ другомъ только для того, чтобы придать больше полноты, глубины и возвыщенности конечной гармоніи²⁾. „Впечатлѣніе, производимое сценическимъ искусствомъ, основывается, какъ извѣстно, на иллюзіи, а иллюзія является общимъ спутникомъ у многихъ искусствъ. Такъ же точно, какъ и театральное представленіе, насъ вводятъ въ обманъ статуя и картина; производимая ими иллюзія обуславливается тѣмъ, что мы на мгновеніе принимаемъ камень за человѣка и раскрашенное полотно за дѣйствительность, подобно тому, какъ, увлекаясь ролью, мы забываемъ актера. Между тѣмъ эта иллюзія является полною только на мигъ. Незвѣжественный человѣкъ можетъ поддаться всецѣло обману.... По у образованныхъ людей иллюзія возникаетъ только на мгновеніе, затѣмъ опять пробуждается и т. д. Она приходитъ и уходитъ: приходитъ въ ту минуту, когда трагедія вызываетъ у васъ на глаза слезы, и исчезаетъ въ тотъ мигъ, когда вы вынимаете носовой платокъ и рассматриваете сосѣда. Въ этомъ обманѣ чувствъ дѣйствіе впечатлѣнія сосредоточивается, точно на тончайшемъ остріѣ. Иллюзія представляетъ отраженіе художественнаго произведенія въ умѣ зрителя. Иллюзія—обманъ чувствъ, игра воображенія, помощью которой то, что на самомъ дѣлѣ не реально, обращается въ дѣйствительность, принимается за реальный фактъ зрителемъ”³⁾.

¹⁾ *Гюгманъ*, Ор. сіт. 75.

²⁾ *Брандесъ*. Скандинавская литература I, 29—30.

³⁾ *Брандесъ*. IV, 124—125.

Словомъ, мы требуемъ отъ искусства того, что можно назвать *перележающею иллюзіей*. Нужно, чтобы мы то забывались, то опять приходили въ себя; чтобы мы поддаваясь обаянію искусства, могли въ то же время давать себѣ отчетъ въ его чарахъ¹⁾. „Отъ этой эстетической иллюзіи, въ которой мы играя обманываемъ самихъ себя, надо строго отличать дѣйствительный обманъ чувствъ, когда мы *на самомъ дѣлѣ* введены въ заблужденіе: первая активна и добровольна, второй пассивенъ и недоброжеленъ. Важнѣйшій видъ обмана, на которомъ необходимо остановиться, выражается въ томъ, что мы въ дѣйствительности (а не играя) принимаемъ художественное произведеніе за тотъ реальный прообразъ, которому художникъ подражалъ „до иллюзіи“. Несомнѣнно, что вездѣ, гдѣ такого рода обманъ входилъ въ виды художника и удался ему, тамъ истинная цѣль искусства не будетъ достигнута. Ибо отъ художественнаго произведенія мы прежде всего ожидаемъ среды истинно-эстетическаго созерцанія, а эстетическое созерцаніе всегда связано съ сосредоточеніемъ на определенныхъ свойствахъ явленія и вслѣдствіе этого по необходимости должно отвлекаться отъ прочихъ свойствъ чувственнаго матеріала”²⁾.

Поэтому, мало того, что художникъ, доводящій передачу природы до обмана, производитъ на свѣтъ ненужный „дубликатъ“ природы,—доведенное до обмана подражаніе природѣ въ большинствѣ случаевъ окажется дѣлительностью, противною цѣлямъ эстетики³⁾. Въ этомъ случаѣ настоящую причину живого чувства неодобренія нужно искать въ *потрясеніи*, испытываемомъ нами въ тотъ моментъ, когда мы *открываемъ* обманъ: впечатлѣніе открытаго обмана всегда вызываетъ полное разрушеніе

¹⁾ Шербюль. Искусство и природа, 24.

²⁾ Гросс. Введеніе въ эстетику, 145.

³⁾ Id. 146.

эстетическаго наслажденія и поэтому связано съ живѣйшимъ чувствомъ неудовольствія¹⁾. Вотъ почему, когда, напр., въ музыкальномъ произведеніи мы слышимъ раздраженіе гѣнію цѣтуха, хлопанью бича ямщика, реву льва, желѣзнодорожному свистку, — всегда страшно коробить слухъ и, какъ фальшивая проба на металлѣ, сразу обнаруживаетъ поддѣлку²⁾.

Отсюда ясно, что всѣ ссылки на то, что такъ бываетъ въ жизни и *слѣдовательно* такъ должно быть и въ искусствѣ, или что такъ въ жизни не бываетъ, а *слѣдовательно* и въ искусствѣ этого быть не должно, — всѣ такіе доводы не имѣютъ никакого смысла, разъ мы признали границу между искусствомъ и дѣйствительностью, которая должна рѣзко раздѣлять эти двѣ области, пренатствуя въ интересахъ перваго, вторженіе въ него, въ какой бы то ни было формѣ, элементовъ послѣдней.

Какъ давно и какъ упорно держится, на примѣръ, старая ересь о томъ, что будто въ искусствѣ должны быть смѣшаны трагическій и комическій элементы, слезы и смѣхъ, *потому что* такое смѣшеніе мы наблюдаемъ вокругъ насъ, въ жизни. Какъ много смѣялись и смѣются надъ „неестественной“ „причудой“ древнихъ и ихъ вѣрныхъ учениковъ — французскихъ классиковъ XVII вѣка, тщательно избѣгавшихъ такого смѣшенія, строго раздѣлявшихъ комическое отъ трагическаго. По праву, они были умнѣ насъ и болѣе понимали сущность искусства, о которомъ прежде всего и думали.

Въ противность имъ, Лопе де Вега, считавшій задачей поэзии — „обманывать поддѣлкой истины“ (*engañar con la verdad*), для котораго природа, *la naturaleza*, была угольнымъ камнемъ эстетики³⁾, „принимаетъ смѣшеніе

1) Id. 147.

2) *Васнецовъ*, Op. cit. 16.

3) *Д. К. Петровъ*. Забѣтки по исторіи старо-исп. комедіи, 513.

комической и трагической стихии, слияніе въ одномъ произведеніи Теренція и Сенеки, какъ нѣчто законное, подсказанное самой *природой*" ¹⁾). Разнообразіе важнаго и смѣшного, по его мнѣнію, много доставляетъ наслажденія, — добрый примѣръ подаетъ намъ сама природа, которая такимъ разнообразіемъ достигаетъ красоты:

Buen exemplo nos da naturaleza,
Que par tal variedad tiene belleza ²⁾).

Поль Эрвье слишкомъ мудренымъ образомъ хочетъ доказать неосновательность этого принципа: законъ атавизма, — хорошо извѣстный въ физиологіи, — но которому послѣ нѣлаго ряда самыхъ крайнихъ скрещиваній, существа возвращаются къ первоначальному типу рода, — этотъ законъ, по его мнѣнію, можетъ также существовать и въ области театра, такъ что, какъ бы ни старались драматическіе писатели смѣшивать комическое съ трагическимъ, естественный законъ, думаетъ онъ, все-таки возвращаетъ всѣ виды къ ихъ первоначальной простотѣ ³⁾).

Не потому также невѣренъ принципъ испанскаго поэта, что великій капельмейстеръ міра, обладая, какъ и мы, эстетическимъ чувствомъ, не исполняетъ безъ разбора всѣхъ желаній публики, вслѣдствіе чего какъ въ нашихъ обыкновенныхъ концертахъ, такъ и въ концертахъ всеобщей жизни, мы ни на одной программѣ не найдемъ никогда сопоставленіе *Прекрасной Елены* и *Героической симфоніи* Бетховена ⁴⁾). Именно на „великаго капельмейстера міра“ — природу и на „концерты всеобщей жизни“ и ссылаются Лопе де Вега и всѣ солидарно съ нимъ мыслящіе. *Изъ* оружіемъ эстетикъ съ ними бороться нельзя, да и не пристало.

¹⁾ Id. 507.

²⁾ „Arte nuevo“, ст. 179—180.

³⁾ Пессимизмъ и соврем. театръ, 12—13.

⁴⁾ Г. Стржев. Искусство и позитивизмъ, 361.

Все дѣло въ томъ, что ссылка на смѣшеніе *въ жизни* указанныхъ элементовъ, каковое будто бы должно быть образцомъ и для искусства,—странное и глупое недоразумѣніе. Развѣ искусство—жизнь? Искусство потому и искусство, что оно не жизнь, и жизнь ему не указъ!.. Только и всего,—никакихъ другихъ доказательствъ не требуется.

Въ связи съ этимъ стремленіемъ къ рабскому копированію дѣйствительности стоитъ и та новая причуда натуралистическаго направленія—устраненіе монологовъ, которую Фолькельтъ справедливо называетъ дѣтской. „Художникъ этого направленія говоритъ себѣ, что въ дѣйствительности люди, оставаясь наединѣ, рѣдко выражаютъ вслухъ свои мысли и чувства,—пишетъ онъ. Но по моему нелѣпо поэту изъ-за такого слабаго соображенія лишать себя неоцѣненной выгоды, чтобы его дѣйствующія лица въ монологахъ могли высказывать со сцены свои истинныя затаенныя мысли и чувства... При томъ же, изгоняя монологи, натурализмъ противорѣчить самъ себѣ, ибо въ дѣйствительности каждый подолгу остается наединѣ, а поэтъ натуралистическаго направленія лишаетъ себя возможности включить эти моменты въ ходъ драмы”¹⁾.

„Монологъ теперь уже изгнанъ нашими реалистами, какъ неправдоподобный,—замѣчаетъ по этому же поводу Августъ Стриндбергъ,—но стоитъ мнѣ обосновать его, и онъ станетъ правдоподобенъ и, стало быть, можетъ быть употребленъ съ пользой. Вѣдь правдоподобно, что ораторъ ходитъ одинъ по комнатѣ и громко прочитываетъ свою рѣчь,—правдоподобно, что актеръ проходитъ вслухъ свою роль, что дѣвушка болтаетъ со своею комкой, мать лепечетъ съ ребенкомъ, старая дѣва трещитъ со своимъ попугаемъ, а спящій разговариваетъ во снѣ”²⁾.

¹⁾ Op. cit. 154—155.

²⁾ О современной драмѣ и современномъ театрѣ. Сочиненія, изд. Саблана М. 1910, I, 42.

Когда сторонники „реализма” и „естественности” въ драматическомъ искусствѣ требовали возведенія на театральныхъ сценахъ „настоящихъ” стѣнъ вмѣсто кулисъ, Фридрихъ Шлегель, съ своей стороны, предложилъ довести „естественность” до конца и снабдить сцену не тремя стѣнами, но и четвертой, отдѣляющей ее отъ зрителей, какъ это бываетъ въ жизни.

Современные послѣдователи „натурализма” въ своей изобрѣтательности переходятъ всѣ границы здраваго смысла и въ погонѣ за всякими пустячками забываютъ самое важное—само искусство. „Я отлично помню,—рассказываетъ г. Щегловъ,—какъ даже интеллигентная публика Александринскаго театра, во время представленія мейнингенцами *Юлія Цезаря*, гораздо внимательнѣе слѣдила въ первомъ актѣ за искусными „облаками”, чѣмъ за рѣчами Кассія и Брута”¹⁾. „Драматическія произведенія должны быть рассчитаны на сценическое исполненіе, которое обставлено многими условіями, частью техническими, частью психологическими... Все происходящее на сценѣ должно надлежащимъ образомъ быть видно и слышно зрителямъ и производить желаемое вoadѣйствіе на ихъ настроеніе и воображеніе. Эти условія часто совершенно противорѣчатъ точному воспроизведенію дѣйствительности, но намъ они не кажутся уклоненіемъ отъ нея.... На сценѣ ночь передается сумерками, потому что иначе ничего не было бы видно; многотысячное войско изображаютъ 40—50 статистовъ солдатъ. Умирая на сценѣ, никто не оставляетъ глазъ раскрытыми и, поражая себя ударомъ кинжала, не разливаетъ красной жидкости, которую легко было бы приготовить въ скрытомъ подъ платьемъ пузырькѣ”²⁾.

Все громче и громче раздаются голоса противъ чу-

¹⁾ О народномъ театрѣ, 81.

²⁾ *Фольксгайт*, Op. cit. 214—215.

довнищной эстетики, старающейся сдѣлать людей несчастными, желающей превратить театр въ политическій манежъ, въ воскресную школу, въ моленную ¹⁾), противъ фотографій, снимающей все до пылинки на стеклѣ своей камеры включительно, противъ реализма, какъ метода работы, возведеннаго въ видъ искусства, того „маленькаго искусства“, что за деревьями не видитъ лѣса. „Это— дурно понятый натурализмъ, полагавшій, что искусство состоитъ исключительно въ томъ, чтобы изобразить отрывокъ природы въ натуральномъ видѣ, а не тотъ *великій натурализмъ*, который отыскиваетъ точки, гдѣ совершается великое, который любитъ зрѣлица, какихъ нельзя видѣть каждый день, который радуется борьбѣ природныхъ силъ, возбуждаютъ ли эти силы любовь или ненависть, инстинкты ли разлада или же единенія, который одинаково воспринимаетъ и прекрасное и уродливое, лишь бы оно было величаво” ²⁾). „Жизнь [проходить, собственно, отнюдь не столь закономѣрно, какъ построенная драма, и сознательнымъ интригамъ въ столь крайне рѣдкихъ случаяхъ удается выполнить свои планы въ мелочахъ, что мы утратили вѣру въ этихъ лукавыхъ крючкотворцевъ, которые безпрепятственно управляютъ человеческой судьбой, и театральнѣйшій фокусникъ этой своей сознательной ложью только вызываетъ въ насъ улыбку, какъ всякій лжець” ³⁾).

Все болѣе и болѣе начинаютъ понимать, что задача искусства, въ томъ числѣ и сценическаго, отнюдь не въ воспроизведеніи *всѣхъ* реальныхъ подробностей, что самаго его уклоненія отъ дѣйствительности есть лишь необходимое средство вызвать въ насъ впечатлѣніе реальности, что всѣ эти ограниченія реальной истины не толь-

¹⁾ *Стриндберги*. О совр. драмѣ и совр. театрѣ. Сочиненія 2 изд. Саблина М. 1910. I, 25.

²⁾ *Id.* I, 10—11.

³⁾ *Id.* I, 19—20.

ко не ослабляютъ, но даже усиливаютъ дѣйствіе искусства¹⁾.

Даже самъ Золя высказывался противъ стѣсненій искусства опредѣленными правилами „реализма“. „Чѣмъ дальше я иду, признавался онъ, тѣмъ больше я убѣждаюсь въ одномъ: въ театрѣ, какъ, впрочемъ, и во всѣхъ другихъ искусствахъ, не существуетъ истинныхъ правилъ внѣ естественныхъ законовъ, опредѣляющихъ это искусство. Извѣстно, напримѣръ, относительно художника, что изображаемая имъ фигуры должны обязательно имѣть одинъ носъ, одинъ ротъ и два глаза, но, что касается выраженія лицъ и самой жизни, то это уже неотъемлемая принадлежность художника. Такъ и въ театрѣ,—необходимо, чтобы дѣйствующія лица входили, разговаривали и выходили. Но за исключеніемъ всего этого, авторъ остается абсолютнымъ властелиномъ своего творенія”²⁾.

У Точно также Н. К. Михайловскій, высмѣивавшій самого Золя съ его „натурализмомъ” и дѣтальностью протоколизма, доходящей, напр., въ *Нана*, до описанія кончика рубашки, высунувшейся изъ панталонъ героини. указывалъ на то, что угнаться за всѣми мелочами не только нѣтъ надобности, но и возможности: картина художника, говорилъ онъ, не фотографія, она не предоставляетъ вниманію зрителя расплываться по всѣмъ подробностямъ, а сосредоточиваетъ его на выдающихся, характерныхъ моментахъ, предоставляя воображенію зрителя дополнить остальное. „Символисты несомнѣнно правы въ той своей исходной точкѣ, что извѣстная доля работы собственнаго воображенія зрителя, слушателя, читателя составляетъ одно изъ условій эстетическаго наслажденія... Два-три штриха великаго художника могутъ

¹⁾ *Шю-Ферриери*. Лекціи по теоріи искусства вообще и поэзіи въ частности, 71.

²⁾ Натурализмъ въ театрѣ. Полное собр. соч. К. 1903, XLV, 46—47.

оживить передъ читателемъ цѣлую картину и возбудить въ немъ соответственное настроеніе... Въ этомъ смыслѣ все искусство символично, и чѣмъ крупнѣе художникъ, тѣмъ больше его способность символизировать событія или лица, т. е. въ немногихъ сравнительно чертахъ улавливать ихъ истинный, глубокий смыслъ” 1).

Теперь уже идутъ дальше въ этомъ направленіи и ставятъ „ребромъ” вопросъ о соотношеніи между „реализмомъ” искусства и реальностью впечатлѣнія, имъ вызываемаго. Художникъ, по мнѣнію Гагемана, даетъ намъ картину природы, но не самое природу. Картина, данная имъ на сценѣ, *правдоподобна, но не правдива*. Поэтому, и задача его—не въ томъ, чтобы создать фотографически вѣрное изображеніе бывшихъ въ то время условій, а только въ умѣніи произвести на зрителей впечатлѣніе исторически вѣрнаго изображенія, пробудить въ нихъ иллюзію, что эта или другая комната, та или иная мѣстность, тотъ или иной костюмъ были въ то время таковыми. Декораціи, костюмы и реквизитъ, какъ отсюда слѣдуетъ, отнюдь не должны быть натуральными, а только казаться таковыми. Актеръ *долженъ* говорить на сценѣ иначе, чѣмъ въ дѣйствительной жизни, чтобы пробудить въ насъ иллюзію этой жизни 2). Все это потому, что „каждое искусство идеалистично” и „*должно быть стилизно—стильно по природѣ*” 3), такъ что „играть на сценѣ—значитъ изображать людей, но не людей абсолютной дѣйствительности, а художественныя созданія, *стилизованныя* людей” 4).

Въ искусствѣ, говоритъ Гюйо, есть и всегда будетъ условное, къ которому нужно умѣть примѣниться 5). Ху-

1) Литература и жизнь. „Русская Мысль” 1903 № 4, стр. 190.

2) Режиссеръ. Этюды по драм. искусству. 1909, стр. 31—33.

3) Id. 78.

4) Id. 75.

5) Искусство съ соціологической точки зрѣнія, 127.

дожникъ-драматургъ, съ цѣлью вызвать иллюзію реальнаго, принужденъ всегда преувеличивать нѣкоторыя черты, онъ изображаетъ жизнь намѣренно не вѣрно ¹⁾. „Часто мы наблюдаемъ больше дѣйствія и рѣшительныхъ мыслей въ драмѣ, которая продолжается 24 часа и развертывается въ комнаткѣ, имѣющей 10 квадратныхъ аршинъ, чѣмъ въ цѣлой человѣческой жизни. Такимъ образомъ, искусство есть какъ бы сгущеніе реальности; оно показываетъ намъ всегда человѣческую машину подъ болѣе сильнымъ давленіемъ. Оно стремится изобразить намъ еще болѣе интенсивную жизнь, чѣмъ та, которая прожита нами. Искусство—это концентрированная жизнь, которая подчиняется въ этой концентрации различію характера различныхъ геніевъ. Міръ искусства всегда окрашенъ въ болѣе яркія краски, чѣмъ міръ жизни: золото и пурпуръ преобладаютъ въ немъ наряду съ картинами ужаса или, наоборотъ, нѣжными и необыкновенно кроткими. Представьте себѣ вселенную, построенную бабочками: она будетъ населена только существами яркихъ цвѣтовъ, будетъ освѣщена только оранжевыми или красными лучами; точно также поступаютъ и поэты” ²⁾.

Художественное произведеніе, повторяютъ ту же мысль другой современный эстетикъ, сравнительно съ дѣйствительностью всегда будетъ заключать въ себѣ нѣчто концентрированное и изолированное ³⁾. „Въ этомъ и состоитъ болѣе чистое вліяніе искусства и его превосходство надъ природой, что оно избавляетъ насъ отъ отвлеченія, требующаго извѣстнаго напряженія, и вслѣдствіе этого направляетъ всю нашу, ничѣмъ не связанную, душевную дѣятельность на выдѣленіе формы. Природа производитъ болѣе полное, искусство болѣе чистое

¹⁾ Id. 92.

²⁾ Id. 100.

³⁾ К. Гроув. Введеніе въ эстетику, 46

воздѣйствіе. Тамъ, гдѣ искусство соперничаетъ съ безконечнымъ богатствомъ природы, оно терпитъ пораженіе; тамъ же, гдѣ оно, благоразумно ограничиваясь менѣе сложнымъ содержаніемъ, старается произвести менѣе разностороннее, но болѣе чистое и болѣе цѣльное воздѣйствіе, оно оказывается выше природы. Въ этомъ ограниченіи заключается существенная часть того, что называется идеальной стороной искусства" ¹⁾.

Когда-то искусство было бѣдно реалистическими красками, зато люди были богаты фантазіей и не требовательны. Теперь, напротивъ, недостатокъ воображенія думаютъ восполнить воспроизведеніемъ всякихъ реальныхъ мелочей и Kunstwerk хотять превратить въ Kunststück. Мы привыкли, говоритъ Вундербандъ, матеріалистически ограничивать понятіе воззрительности (Anschauung) психическимъ восприниманіемъ чувственно-даннаго и забываемъ, что для духовнаго взора также возможна воззрительная наглядность, т. е. индивидуальная жизненность идеально даннаго. „Этотъ матеріалистическій взглядъ въ настоящее время широко распространенъ и не лишенъ опасности. Чѣмъ болѣе люди приучаются основывать всё свои представленія на оцупываніи и осматриваніи, тѣмъ болѣе усиливается опасность упадка спонтанной силы возрѣнія, находясь безъ употребленія благодаря избытку рецептивного возрѣнія; послѣ этого еще удивляются, что чувственная фантазія становится лѣнливой и не энергичной, какъ только ей нечего физически осязать и видѣть. Это относится какъ къ педагогикѣ, такъ и къ искусству, въ особенности драматическому, которое въ настоящее время настолько старается занять глаза, что для внутренняго созерцанія художественныхъ образовъ не остается уже мѣста" ²⁾.

¹⁾ Id. 50.

²⁾ Исторія и естествознаніе, op. cit. 324—325.

Нужно ли удивляться чѣмъ протестамъ, что раздаются все громче и громче—протигъ „реалистическаго” театра, и призывамъ назадъ, къ старому, простому искусству Средневѣковья и Возрожденія?—„Долой эти ломотья и бревна,—воскликаетъ идеальнѣйшій актеръ еще у Арнима; развѣ эта гнусная и жалкая ложь поможетъ мнѣ изобразить правду? Я прежде всего то, чѣмъ являюсь и воссоздаваемый мною герой,—я человѣкъ”.

„Какое намъ дѣло до бѣдности обстановки,—высказываетъ эту же наболѣвшую мысль современности Франсуа Сарсе,—разъ поэтъ силою своего стиха производитъ иллюзію сильнѣйшую, чѣмъ самыя роскошныя декорациа и костюмы! Ахъ, какъ было бы, въ самомъ дѣлѣ, хорошо, если бы мы могли вернуться къ завидной простотѣ стариннаго театра!”... Иронія судьбы было угодно, чтобы идеаломъ *современности* въ драматическомъ искусствѣ сдѣлался театръ *Шекспира*, въ которомъ главнымъ машинистомъ было изображеніе зрителей, о чемъ самъ поэтъ повѣствуетъ намъ въ прологѣ къ хроникѣ „Генрихъ V” такимъ образомъ:

Простите жъ всѣ, собравшіеся здѣсь,
 Тому, кто вывелъ дерзко на подмосткахъ
 Предметъ такой высокой: посудите,
 Возможно ли вмѣстѣ въ такой курятникъ
 Равнины Франціи или сгромоздить
 Въ ничтожномъ этомъ „О” хоть только племя,
 Пугавшіе окрестность Ашикура?
 Простите жъ насъ! Вѣдь рядъ ничтожныхъ цифръ
 Даетъ подчасъ понятіе о миллионахъ:
 Такъ почему жъ нельзя рѣшиться намъ,
 Нулямъ такого счета, вамъ представить,
 Что мы задумали? Вообразите,
 Что здѣсь, въ стѣнахъ, вмѣстѣяся равнины
 Двухъ королевствъ, которыхъ берега,
 Склонившіеся близко такъ другъ къ другу,
 Разъединяють узкій, но опасный,

Могучій океанъ. Пусть вама дополнитъ,
Чего недостаетъ, воображенье:
Пусть каждый человѣкъ у васъ въ глазахъ
Раздѣлится на сотни; создавайте
Войска воображеньемъ; если рѣчь
Зайдетъ о лошадяхъ—воображайте,
Что вы ужъ увидали, какъ онѣ
Взрываютъ грозно землю. Ваши мысли
Должны теперь помочь намъ восхвалить
Великихъ королей, и вмѣстѣ съ нами
Должны вы перескакивать свободно
Чрезъ время и пространство, сокращая
Въ ничтожный мигъ, что дѣлалось годами!...

Думается, однако, что намъ незначѣмъ искать такъ далеко идеала для нашего драматическаго искусства. Такой идеалъ мы имѣемъ передъ глазами, нужно умѣть только приспособить къ нему современную драму. Я разумѣю оперу, тотъ видъ драматическаго искусства новаго времени, который до сихъ поръ все еще подвергается насмѣшкамъ, какъ произвольное и при томъ сознательное, намѣренное извращеніе дѣйствительности, лишенное даже подобія правды.

Безъ сомнѣнія, такая оцѣнка опернаго искусства—не грѣшитъ противъ истины. Что можно представить себѣ менѣе реалистическаго, чѣмъ современная опера? Какой изъ видовъ искусства нашего времени столь же мало правдоподобенъ и столь же далекъ отъ дѣйствительной жизни, какъ этотъ?

Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, будучи вполне справедливой, эта оцѣнка есть подлинное *testimonium paupertatis* такъ называемой „реалистической эстетики“. Вѣдь именно этотъ „ирреализмъ“ опернаго искусства онъ-то и является главнѣйшей причиной громаднаго успѣха и всеобщей симпатіи, которыми оно неизмѣнно пользуется среди публики. Эта отрѣшонность отъ жизни, эта оторванность

отъ ея мелочныхъ дризгъ и заботъ, этотъ феерическій міръ волшебной сказки, гдѣ, по истинѣ, все поетъ и играетъ, который создаетъ опера,—все это дѣлаетъ изъ нея какое-то искусство *par excellence*.

Сущность художественнаго *изображенія*, говоритъ Липпсъ, одинъ изъ видныхъ современныхъ эстетиковъ-психологовъ, заключается въ томъ, что художникъ *освобождается* отъ міра дѣйствительности и переносится въ абсолютно-чуждую дѣйствительности сферу чистаго эстетическаго созерцанія, — что относится, конечно, и къ художественному воспріятію. „Задача всякаго искусства, вторитъ ему русскій ученый,—пробуждать отъ повседневности. Этимъ между прочимъ объясняется огромный прогрессъ и популярность музыки, этого антипода дѣйствительности, этого воплощеннаго въ гармонию и мелодію протеста противъ повседневности и всѣхъ ринновъ ея”¹⁾.

Если это такъ, то оперное искусство, соединяя въ себѣ и музыку, и пѣніе, и балетъ, и драматическое дѣйствіе въ его наиболѣе разрѣженной формѣ,—являетъ собою то царство, построенное бабочками и населенное лишь существами яркихъ цвѣтовъ, о которомъ говорилъ Гюйо. Если искусство это—игра, то нигдѣ она не совершается такъ полно и свободно, нигдѣ она не обнаруживаетъ всю пропасть между міромъ фантазій и міромъ дѣйствительности, какъ именно здѣсь, въ области опернаго искусства.

Опера—это, можно сказать, вѣчное *memento mori* реалистическому искусству съ его безплодными потугами поддѣлаться подъ дѣйствительность. Это демаркаціонная линія, отдѣляющая искусство отъ жизни рѣзкимъ, безповоротнымъ движеніемъ. Опера—это крайнее про-

¹⁾ *Овсяжико-Куликовскій*. Объ основахъ худ. творчества. „Вопросы теоріи и психологіи творчества”. I, 75.

явленіе свободы вымысла въ искусствѣ и вмѣстѣ съ тѣмъ верхъ издѣвательства надъ правдой дѣйствительности и „здравымъ смысломъ“.

Это прекрасно понялъ Левъ Толстой, и потому-то, отрицая искусство вообще, онъ съ особенной язвительностью всегда отзывается объ оперѣ, которая въ его глазахъ какъ бы воплотила въ себѣ всѣ несообразности и всю ненужность искусства.

То, что въ формѣ оперы-народнѣ въ исполненіи театра „Кривое зеркало“ представилъ позже авторъ забавной „Вампуки“ со всѣми ея смѣшными нелѣпостями, есть, въ сущности, ничто иное, какъ драматизація юмористическаго описанія опернаго представленія изъ „Войны и мира“, въ которомъ можно видѣть зародышъ эстетическихъ взглядовъ Льва Толстого, впоследствии выраженныхъ имъ въ окончательномъ видѣ въ статьѣ: „Что такое искусство?“.

Вотъ это описаніе, помѣщенное въ IX и X главахъ 5-ой части II-го тома романа:

„На сценѣ были ровныя доски по серединѣ, съ боковъ стояли крашенныя картины, изображавшія деревья, позади было протянуто полотно на доскахъ. Въ серединѣ сцены сидѣли дѣвицы въ красныхъ корсажахъ и бѣлыхъ юбкахъ. Одна, очень толстая, въ шелковомъ бѣломъ платьѣ, сидѣла особо на низкой скамеечкѣ, къ которой былъ приклеенъ сзади зеленый картонъ. Всѣ онѣ пѣли что-то. Когда онѣ кончили свою пѣсню, дѣвица въ бѣломъ подошла къ будочкѣ сѹфлера и къ ней подошелъ мужчина въ шелковыхъ, въ обтяжку, панталонахъ на толстыхъ ногахъ, съ перомъ и кинжаломъ, и сталъ пѣть и разводить руками. Мужчина въ обтянутыхъ панталонахъ пропѣлъ одинъ, потомъ пропѣла она. Потомъ оба замолчали, заиграла музыка, и мужчина сталъ перебирать пальцами руку дѣвицы въ бѣломъ платьѣ, очевидно, выжидая опять такта, чтобы начать свою партію вмѣстѣ съ нею. Они пропѣли вдвоемъ, и

всѣ въ театрѣ стали хлопать и кричать, а мужчина и женщина на сценѣ, которые изображали влюбленныхъ, стали, улыбаясь и разводя руками, кланяться.

Послѣ деревни и въ томъ серьезномъ настроеніи, въ которомъ находилась Наташа, все это было дико и удивительно ей. Она не могла слѣдить за ходомъ оперы, не могла даже слышать музыку: она видѣла только крапленые картоны и странно наряженныхъ мужчинъ и женщинъ при яркомъ свѣтѣ странно двигавшихся, говорившихъ и пѣвшихъ; она знала, что все это должно было представлять, но все это было такъ вычурно—фальшиво и ненатурально, что ей становилось то совѣстно за актеровъ, то смѣшно по нимъ. Она оглядывалась вокругъ себя на лица зрителей, отыскивая въ нихъ то же чувство насмѣшки и недоумѣнія, которое было въ ней: но всѣ лица были внимательны къ тому, что происходило на сценѣ и выражали притворное, какъ казалось Наташѣ, восхищеніе. „Должно быть это такъ надобно!“ думала Наташа.... Наташа мало по малу начинала приходить въ давно неслытанное ея состояніе опьяненія. Она не помнила, что она, и гдѣ она, и что передъ ней дѣлается. Она смотрѣла и думала, и самыя странныя мысли неожиданно, безъ связи мелькали въ ея головѣ. То ей приходила мысль вскочить на рампу и пропѣть ту арію, которую пѣла актриса, то ей хотѣлось зацѣпиться вѣеромъ недалеко отъ нея сидѣвшаго старичка, то перегнуться къ Эленъ и зацекотать ее....

Во второмъ актѣ были картины, изображавшія монументы, и была дыра въ полотно, изображавшая луну, и абажуры на рампѣ подняли, и стали играть въ басу трубы и контрабасы, и справа и слѣва вышло много людей въ черныхъ мантияхъ. Люди стали махать руками, и въ рукахъ у нихъ было что-то въ родѣ кинжаловъ, потомъ прибѣжали еще какіе-то люди и стали тащить прочь ту дѣвицу, которая была прежде въ бѣломъ, а теперь въ голубомъ платьѣ. Они не утащили ее сразу,

а долго съ ней пѣли, а потомъ ужъ ее утащили, и за кулисами ударили три раза въ что-то металлическое, и всѣ стали на колѣна и запѣли молитву. Нѣсколько разъ всѣ эти дѣйствія прерывались восторженными криками зрителей....

Въ третьемъ актѣ былъ на сценѣ представленъ дворецъ, въ которомъ горѣло много свѣчей и повѣшены были картины, изображавшія рыцарей съ бородами. Въ серединѣ стояли, вѣроятно, царь и царица. Царь замахалъ правою рукой и, видимо робѣя, дурно пропѣлъ что-то и сѣлъ на малиновый тронъ. Дѣвица, бывшая сначала въ бѣломъ, потомъ въ голубомъ, теперь была одѣта въ одной рубашкѣ съ распущенными волосами и стояла около трона. Она о чемъ-то горестно пѣла, обращаясь къ царицѣ; но царь строго махнулъ рукой, и съ боковъ вышли мужчины съ голыми ногами и женщины съ голыми ногами, и стали танцовать всѣ вмѣстѣ. Потомъ скрипки заиграли очень тонко и весело, одна изъ дѣвицъ съ голыми ногами и худыми руками, отдѣлывшись отъ другихъ, отошла за кулисы, поправила корсажъ, вышла на середину, и стала прыгать и скоро бить одной ногой о другую. Всѣ въ партерѣ захолопали руками и закричали браво. Потомъ одинъ мужчина всталъ въ уголъ. Въ оркестрѣ заиграли громче въ цимбалы и трубы, и одинъ этотъ мужчина съ голыми ногами сталъ прыгать очень высоко и сѣменить ногами. (Мужчина этотъ былъ Дюморъ, получавшій 60 тысячъ въ годъ за это искусство). Всѣ въ партерѣ, въ ложахъ и райкѣ стали хлопать и кричать изо всѣхъ силъ, и мужчина остановился и сталъ улыбаться и кланяться на всѣ стороны. Потомъ танцовали еще другіе съ голыми ногами мужчины и женщины, потомъ опять одинъ изъ царей закричалъ что-то подъ музыку, и всѣ стали пѣть. Но вдругъ сдѣлалась буря, въ оркестрѣ слышались хроматическіе гаммы и аккорды уменьшенной септимы, и всѣ побѣжали и потащили опять одного изъ присутству-

ющихъ за кулисы, и занавѣсъ опустился. Опять между зрителями поднялся страшный шумъ и трескъ, и всѣ съ восторженными лицами стали кричать:—Дюпора! Дюпора! Дюпора! Наташа уже не находила этого страннымъ. Она съ удовольствіемъ, радостно улыбаясь, смотрѣла вокругъ себя....

Въ четвертомъ актѣ былъ какой-то чортъ, который пѣлъ, махая рукою до тѣхъ поръ, пока не выдвинули подъ нимъ доски, и онъ не опустился туда" ¹⁾....

Говорятъ: правда глаза колетъ. Но есть два вида правды: одна компрометируетъ тотъ объектъ, о которомъ она говорится, — такая правда, дѣйствительно, колетъ глаза. Есть еще другого рода „правда“: въ наивной простотѣ она хочетъ поразить врага, но приводитъ къ совершенно обратному результату и служитъ скорѣе рекомендаціей тому, противъ чего или противъ кого направлена. Чѣмъ справедливѣе такая правда, тѣмъ для нея же хуже, ибо тѣмъ яснѣе тѣ достоинства, которыя она хочетъ выдать за недостатки. Такого рода правду говоритъ и Левъ Толстой объ оперномъ искусствѣ. Онъ какъ будто не хочетъ понять, что именно то, въ чемъ онъ видитъ неопровержимое доказательство ненужности и несообразности этого вида искусства, это-то какъ разъ и составляетъ его силу, значеніе и тайну его власти надъ людьми.

Нѣкогда подобнымъ же образомъ попалъ въ просакъ Вольтеръ, направившій стрѣлы своего остроумія противъ Корнеля ²⁾, такъ что за бѣднаго классика долженъ былъ вступить даже Лессингъ. „Конечно, Корнель имѣлъ полное право пользоваться историческими событіями по

¹⁾ Ср. изложеніе содержанія „Кольца Нибелунговъ“ въ приложеніи къ книгѣ: „Что такое искусство?“ 2 изд. „Посредника“. М. 1909. Прибавленіе II, стр. 215—219.

²⁾ L'ingénu, histoire véritable. XLIV, 394 — 396, ch. XII, (изд. Бомарше).

своему усмотрѣнію, — писалъ по этому поводу нѣмецкій критикъ. Онъ могъ сдѣлать Родогюну молодой или старой; Вольтеръ, по моему, неправъ, высчитывая и въ этомъ случаѣ по историческимъ даннымъ, что Родогюна не могла быть такъ молода, какою описываетъ ее авторъ: она вышла за Деметрія, когда оба принца, которымъ въ трагедіи должно же быть, по крайней мѣрѣ, лѣтъ 20, были еще дѣтьми. Но что до этого поэту? Его Родогюна даже не выходила замужъ за Деметрія; она была очень молода, когда отецъ хотѣлъ на ней жениться, и немногимъ старше въ то время, когда въ нее влюбились сыновья. Вольтеръ нестерпимъ съ своимъ историческимъ контролемъ. Онъ гораздо бы лучше сдѣлалъ, если бы провѣрялъ цифры своей всеобщей исторіи!"¹⁾

Точно также Quatremere de Quincy принужденъ былъ оправдывать автора Лаокоона отъ нападокъ тѣхъ, кто, соотвѣтственно требованіямъ „реализма“, хотѣлъ бы видѣть его въ одеждѣ. Скульпторъ Лаокоона сдѣлалъ его нагимъ потому, что онъ не былъ ни лѣтописцемъ, ни историографомъ Троянской войны; онъ сдѣлалъ его нагимъ потому, что предпочиталъ быть историкомъ природы и впечатлѣній, чтобы быть въ состояніи воспроизвести сцену, столь трагическую, Лаокоонъ—нагъ потому, что, безъ наготы, художникъ могъ бы лишь слабо изобразить то ужасное и трогательное зрѣлище, которое

¹⁾ Allerdings durfte Corneille mit dem historischen Umständen nach Gutdünken verfahren. Er durfte z. E. Rodogunen so jung annehmen, als er wollte; und Voltaire hat sehr Unrecht, wenn er auch hier wiederum aus der Geschichte nachrechnet, dass Rodogune so jung nicht könne gewesen sein; sie habe den Demetrius geheirathet, als die beiden Prinzen, die jetzt doch wenigstens zwanzig Jahre haben müssten, noch in ihrer Kindheit gewesen wären. Was geht das den Dichter an? Seine Rodogune hat den Demetrius gar nicht geheirathet; sie war sehr jung, als sie der Vater heirathen wollte, und nicht viel älter, als sich die Söhne in sie verliebten. Voltaire ist mit seiner historischen Controle ganz unleidlich. Wenn er doch lieber die Data in seiner allgemeinen Weltgeschichte dafür verificiren wollte! (Lessings Werke in sechs Bänden, Leipzig, Reclam. Vierter Band „Hamburgische Dramaturgie“. Einunddreissigstes Stück. Den 14 August 1767. s. 100).

возбуждасть сжиманіе всѣхъ частей тѣла; потому, что на одѣтомъ тѣлѣ сплетенія и укусы змѣй имѣли бы менѣе захвата и произвели бы менѣе сильное дѣйствіе на зрителя; наконецъ, Лаокоонъ—нагъ потому, что художникъ гораздо менѣе имѣлъ въ виду увѣковѣчить память о трагической смерти великаго жреца Троянцевъ, считая ее истинной, чѣмъ показать могущество подражанія и побѣду искусства безъ выраженія наиболѣе жестокихъ мукъ души и тѣла¹⁾.

Трудно понять, чего, собственно, хотять всѣ судьи искусства, подобныя критикамъ Лаокоона, Вольтеру или Льву Толстому. Чтобы искусство стало жизнью? — Но, вѣдь, тогда оно уже не будетъ искусствомъ!... „И къ чему скрывать отъ себя эту роковую разобщенность искусства и жизни? Развѣ жизнь дѣйствій и поступковъ не властвуетъ надъ человѣкомъ своею собственной, притягательной силой? Неужели же, дѣйствительно, нужно замѣнять ее порывами искусства? Неужели можно предпочесть затверженное и подневольное стремленіе къ жизни, которое было бы подогрѣто и возбуждено искусствомъ, настоящему стремленію и настоящей любви къ этой страшной и заманчивой игрѣ, игрѣ борьбы и на-

¹⁾ Le sculpteur du Laocoon l'a fait nu, parcequ' il n'étoit ni annaliste, ni historiographe de la guerre de Troie; il l'a fait nu parcequ' il a mieux aimé être l'historien de la nature et des impressions qu'une scène aussi tragique pouvoit produire. Laocoon est nu parceque, sans nudité, l'artiste n'auroit pu représenter que foiblement, ce spectacle de terreur et de pitié, qu'excite la contraction de toutes les parties d'un corps en proie à toutes les douleurs; parceque les noeuds et les morsures des serpents auroient eu moins de prise, et produit moins d'effet pour le spectateur, sur un corps habillé. Laocoon enfin est nu, parceque l'artiste eut beaucoup moins en vue de perpétuer le souvenir de la mort tragique, supposée véritable du grand prêtre des Troyens, que de montrer la puissance de l'imitation et le triomphe de l'art sans l'expression des plus cruelles angoisses de l'âme et du corps. (Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts. Paris 1823, p. 413).

Книга *Quatremere de Quincy* — обстоятельная и хорошая, старая, но не устарѣвшая.

денія, торжества и восторга, горя и наслажденія, которая зовется жизнью?"¹⁾).

Итакъ, для жизни этого не нужно, но еще меньше это нужно для самого искусства. Искусство, говоритъ Оскаръ Уайльдъ, живетъ, какъ и мысль, самостоятельную жизнью и въ своемъ развитіи подчиняется только собственнымъ цѣлямъ... Несовершенство искусства вызывается возвращеніемъ къ жизни и природѣ и возведеніемъ ихъ въ идеаль. Жизнь и природа, правда, могутъ приносить пользу искусству, какъ сырой матерьялъ, но прежде, чѣмъ оно можетъ ими воспользоваться, онѣ должны быть превращены въ художественные символы. Какъ только искусство отказывается отъ посредничества фантазіи, оно все утрачиваетъ. Какъ методъ, реализмъ приводитъ къ полной неудачѣ, и всякому художнику слѣдовало бы избѣгать двухъ вещей: современности сюжета и современности формы. Для насъ, живущихъ въ XIX столѣтіи, каждое столѣтіе можетъ служить сюжетомъ художественнаго произведенія, за исключеніемъ нашего собственнаго. Единственно прекрасно только то, до чего намъ нѣтъ дѣла... Именно потому, что Гекуба намъ ничто, ея страданія составляютъ такой пригодный сюжетъ для трагедіи".

Уже сама природа позаботилась о томъ, чтобы сдѣлать насъ способными къ эстетическому воспріятію. ✓ „Хорошо еще, что нашъ глазъ не микроскопъ, и простое зрѣніе уже идеализируетъ предметы; иначе грязь и диффузоріи въ чистѣйшей водѣ, нечистоты на нѣжнѣйшей кожѣ разрушали бы для насъ всякую красоту... Мы видимъ только при извѣстной степени отдаленія. А отдаленность идеализируетъ уже сама по себѣ. Она не только скрываетъ нечистоту поверхности, но и вообще сла-

¹⁾ Е. Анисковъ. Литературные образы и мѣтны. Спб. 1904, стр. 60 (Эстетика правды-справедливости).

живаєть подробности состава тѣлѣ, приковывающія ихъ къ землѣ, отнимаєть пошлую ясность, точность, считающую песчинки, ставящія „каждое слово въ строку“. Такъ уже самый процессъ зрѣнія беретъ на себя часть труда возведенія предмета къ чистой формѣ. Отдаленность во времени дѣйствуетъ такъ же, какъ отдаленность въ пространствѣ: исторія и воспоминаніе передають намъ не всѣ мелкія подробности о великомъ человѣкѣ или великомъ событіи; они умалчивають о мелкіхъ второстепенныхъ мотивахъ великаго явленія, о его слабыхъ сторонахъ; они умалчивають о томъ, сколько времени въ жизни великихъ людей было потрачено на одѣваніе и раздѣваніе, ѣду, питье, насморкъ и т. п.”¹⁾

„Можно сказать, повторяєть эту мысль стараго эстетика Фолькельгъ, что нашъ глазъ приспособленъ для искусства, что онъ удовлетворяєть требованіямъ художественнаго созерцанія. Если бы для нашего глаза всѣ предметы были насквозь прозрачны, эстетическому созерцанію пришлось бы плохо. Какъ непріятно было бы, если бы нашъ взоръ проникалъ внутрь человѣческаго тѣла! Если бы вообще нашъ глазъ видѣлъ внутренность вещей, едва ли отрѣшеніе отъ вещественности было бы возможно... Напротивъ, при теперешнихъ свойствахъ нашего зрѣнія, намъ приходится отрѣшаться только отъ представленій, которыя болѣе или менѣе тѣсно ассоціированы съ дѣйствительно видимымъ нами... Такимъ образомъ, нашъ глазъ въ высшей степени благопріятенъ для развитія эстетическаго созерцанія”²⁾.

Но какъ ни помогаетъ намъ природа, дѣлая насъ „ирреалистами“ отъ рожденія, по самому устройству органа зрѣнія, намъ приходится продолжать дѣло природы въ этомъ направленіи далѣе, призывая на помощь

¹⁾ Fischer. Aesthetik, II Theil, s. 209 ff.

²⁾ Op. cit. 217.

самое искусство. Въ идеалѣ, оно должно быть тою силой, которая отрѣшала бы насъ отъ вещественной дѣйствительности, освобождала бы насъ отъ самихъ себя и окрыляла бы нашу фантазію. А для этой цѣли даже существующія средства искусства часто слишкомъ грубы, слишкомъ реальны, слишкомъ вещественны.

Мысль художника бьется въ тискахъ грубой матеріи, въ которой онъ долженъ воплотить ее,—и это зовется муками творчества. Но въ такихъ же тискахъ бьется и мысль того, кто воспринимаетъ творческую концепцію художника, ибо если трудно перейти отъ образа фантазіи къ мертвой матеріи, то не менѣе труденъ и обратный переходъ—отъ мертвой матеріи къ образу фантазіи.

Вотъ почему у Макса Клингера могла зародиться глубокая мысль объ эстетическомъ преимуществѣ рисунка передъ живописью. Ни одинъ человекъ, говоритъ онъ, не въ состояніи, конечно, освободиться отъ цѣльнаго впечатлѣнія, производимаго природой, и къ которому неразрывно принадлежитъ ея красочная виѣшность. И если Дюреръ, въ противоположность большинству художниковъ, для которыхъ рисунокъ, какъ способъ изображенія, былъ лишь средствомъ къ другой цѣли, не кажется передающимъ цвѣтотыя впечатлѣнія во имя ихъ самихъ, то это отнюдь не потому, чтобъ онъ врѣзалъ въ металлъ свою работу безъ цвѣтового представленія. „Напротивъ, Дюреръ былъ своею чуткостью введенъ въ міръ болѣе красочный, быть можетъ, чѣмъ реальный, окружающій насъ. Но краски этого міра имѣютъ такой непостоянный, такой невещественный характеръ, что, хотя бы онъ и видѣлъ ихъ внутреннимъ взоромъ, виѣшнія средства были недостаточны, чтобъ закрѣпить ихъ. Для него осязательны только форма, дѣйствіе, настроеніе. Потому что краски, которыми онъ могъ бы располагать, вновь свели бы его фантазію на дѣйствительный міръ. Но именно его онъ преодолевалъ. Только рисунокъ

въ состояніи закрѣпить эти впечатлѣнія нетронутыми нашими будничными чувствами. Этотъ Дюреровскій листъ представляетъ тотъ рисунокъ, который создаетъ самостоятельное искусство и для котораго нуженъ художникъ, чтобы владѣть имъ. Такой художникъ не хочетъ другихъ средствъ изображенія, чѣмъ свѣтлое и темное. Онъ часто хочетъ напомнить о краскѣ, но не перевести ее. Онъ знаетъ, что дѣйствительный цвѣтъ разрушилъ бы именно тотъ духовный міръ, который изъ всѣхъ искусствъ лишь рисованіе раздѣляетъ съ поэзіей”¹⁾.

Въ чемъ же его художественное преимущество передъ живописью? — „Ощущать то, что онъ видитъ, давать то, что онъ ощущаетъ, въ этомъ состоитъ жизнь художника. Развѣ должны оставаться въ немъ безмолвными мощныя впечатлѣнія, формы и краски, связанныя съ красотой, которая перекачивается черезъ него темная сторона жизни и отъ которыхъ и онъ ищетъ помощи? Въ чудовищныхъ контрастахъ между некоей, видѣнной, ощущенной красотой и ужасомъ дѣйствительности, которая, крича, идетъ къ нему часто навстрѣчу, должны создаваться образы, какіе рождаются у поэта, у музыканта изъ живого ощущенія. Чтобъ эти образы не были утеряны, должно существовать пополняющее живопись и скульптуру искусство, въ которомъ между этими образами и зрителемъ пластическое спокойствіе выступало бы не въ такой мѣрѣ препятствующимъ, какъ въ первыхъ двухъ. Этимъ искусствомъ является рисунокъ.... Одновременное занятіе нашей фантазіи другимъ при воспріятіи самого по себѣ отталкивающаго, устраненіе его исключительнаго вліянія и есть существенный моментъ для того, чтобы сдѣлать его годнымъ для художественнаго изображенія. Такими моментами обладаетъ рисунокъ, когда онъ отказывается отъ краски, одной изъ самыхъ неотъемлемыхъ частей общаго впечатлѣнія, про-

1) Живопись и рисунокъ, 12—13.

изводимого на насъ природой. Мы вынуждены возсоздать одноцвѣтному впечатлѣнію недостающую краску, какъ мы возсоздаемъ прочтенному слову тонъ и ритмъ”¹⁾.

Рисунокъ, по мнѣнію Клингера, находится въ болѣе свободномъ отношеніи къ изображаемому міру въ силу слѣдующихъ причинъ: 1) онъ оставляетъ фантазіи широкій просторъ красочно пополнить изображенное; 2) формы, не принадлежація непосредственно къ самой сути и даже ее самое онъ можетъ трактовать съ такой свободой, что и здѣсь фантазія должна пополнять; 3) предметъ своего изображенія онъ можетъ изолировать такъ, что фантазія сама должна создать пространство; и 4) она можетъ примѣнить эти средства отдѣльно или одновременно безъ того, чтобы такъ исполненный рисунокъ сколько-нибудь потерпѣлъ въ художественной цѣнности или законченности. „Идея служить возмѣщеніемъ отброшенной тѣлесности. Дѣло идетъ тогда о такомъ образѣ, какимъ онъ вытекаетъ изъ противоположныхъ вліяній реального міра и нашей способности изображенія. Для выраженія такой идеи существенно удержать связь съ широкимъ міромъ. Чтобы достигнуть этой цѣли, рисунку нужны нѣкоторыя средства, чѣмъ тѣ, которыми располагаетъ живописецъ. Живописецъ представляетъ каждое тѣло именно только, какъ таковое, какъ позитивный индивидуумъ, который существуетъ самъ по себѣ, какъ округленное, законченное цѣлое безъ отношенія къ вѣншему. Живописецъ всюду занимаютъ вещественныя стороны матеріи: воздухъ—легкій, свѣтящійся; море—влажное, блестящее; тѣло—мягкое, шелковистое. Въ рисунокѣ всѣ эти матеріи могутъ принять особенности, которыя менѣе дѣйствуютъ на глазъ, нежели на поэтическое воспріятіе и на комбинацію. Съ воздухомъ скорѣе связывается понятіе свободы, съ моремъ—понятіе могущества, и человѣкъ является не столько замкнутой своими индивиду-

1) Id. 26—28.

альными формами личностью, сколько существомъ, находящимся въ отношеніи и зависимости отъ всѣхъ этихъ вышнихъ силъ; онъ прежде всего представитель своего вида. Возможность такъ свободно-поэтически трактовать видимый тѣлесный міръ дается тѣми раньше упомянутыми свободами, которыя позволяютъ всему изображенному дѣйствовать скорѣе, какъ явленію, а не тѣлу" ¹⁾).

Итакъ, ближайшей задачей современнаго искусства не можетъ быть „такъ смѣшно-претенціозная и все же пустая историческая и археологическая правдивость" ²⁾; та *vicissitudinalité*, которой требуютъ отъ него профаны во имя ложно понятого „реализма", не вѣдая, что творить. Напротивъ, этой задачей должно быть стремленіе къ все болышему выявленію основной сущности творчества, т. е. къ окончательному его раскрытію отъ оковъ вещественной дѣйствительности во всѣхъ ея формахъ и проявленіяхъ. Это и будетъ истинная „свобода искусства"—свобода искусства отъ жизни!.

Какіе же выводы могутъ быть сдѣланы изъ всего сказаннаго о такъ наз. реализмѣ?—Вопреки распространенному мнѣнію, вопреки увѣреніямъ самихъ художниковъ-натуралистовъ, будто искусство стремится стать второй натурой (*Holtz: Die Kunst hat die Tendenz wieder Natur zu sein*), а художникъ—это „протоколистъ наблюдающій надъ людьми и ихъ страстями" (*Zola*), абсолютнаго реализма, какъ точнаго воспроизведенія того, что есть въ природѣ, нѣтъ и быть не можетъ. *Non res. sed similitudines rerum*—воспроизводитъ искусство, говоря словами Цицерона ³⁾. Художникъ—не подражатель, но другой богъ, созидающій міры. Не правду жизни, а правду своей души творитъ онъ.

¹⁾ Id. 28—30.

²⁾ Id. 50.

³⁾ *De nat. deor.* l. I, § 27.

„Пяну одну природу и жизнь, какъ онъ есть!—говорятъ они (реалисты). Но вѣдь стремленіе къ идеаламъ, фантазіи—это тоже органическія свойства человѣческой природы. Вѣдь правда въ природѣ дается художнику только путемъ фантазіи. Ученый ничего не создаетъ, а открываетъ готовую и скрытую въ природѣ правду, а художникъ создаетъ подобія правды, т. е. наблюдаемая имъ правда отражается въ его фантазіи, и онъ переноситъ эти отраженія въ свое произведеніе. Это и есть художественная правда. Слѣдовательно, художественная правда и правда дѣйствительности—не одно и то же. Явленіе, перенесенное цѣликомъ изъ жизни въ произведеніе искусства, теряетъ истинность дѣйствительности и не станетъ художественной правдой. Поставьте рядомъ два-три факта изъ жизни, какъ они случились, выйдетъ невѣрно, даже неправдоподобно. Отчего это? Именно оттого, что художникъ пишетъ не прямо съ природы и съ жизни, а создаетъ правдоподобія ихъ. Въ этомъ и заключается процессъ творчества. Вѣдь это все азбука эстетики, но передѣлать этой азбуки, какъ и самого искусства, нельзя”¹⁾.

Если не можетъ быть рѣчи объ искусствѣ, какъ *точномъ* подражаніи природѣ, т. е. о реализмѣ *абсолютномъ*, то, значить, *всякое* искусство, уже какъ таковое, есть отступленіе отъ природы, извращеніе дѣйствительности и вопросъ можетъ быть лишь о большей или меньшей степени этого уклоненія отъ реальной правды, наличность котораго *всегда* несомнѣнна. Меньшая степень его, *минимум* извращенія этой правды обычно и именуется „реализмомъ”. Но это есть, конечно, реализмъ условный, кажущійся, въ дѣйствительности, не существующій.

Какъ бы ни старались сблизить искусство съ жизнью, но всегда останется истиной, что „хорошо подобранные

¹⁾ Гончаровъ. Лучше поздно, чѣмъ никогда. I, 80—81.

цвѣты въ бутоньскѣ — единственная связь между искусствомъ и природою" (О. Уайльдъ), а цѣлью искусства всегда будетъ—*stilisieren, idealisieren, simbolisieren* ¹⁾. „Искусство есть чистая форма. Разсматривая предметъ съ художественной точки зрѣнія, мы созерцаемъ его, какъ чистую форму. Образцы искусства выгаютъ въ совершенно иной средѣ, чѣмъ воспріятія дѣйствительности,— въ сферѣ чистыхъ формъ... „Форма" здѣсь противопоставляется „веществу". Въ художественномъ созерцаніи мы не обращаемъ вниманія на вещественную сторону предметовъ.... Искусство состоитъ въ *развеществленіи* изображаемаго, оно воспроизводитъ въ своихъ образахъ только внѣшность предметовъ, только то, что непосредственно видимо, непосредственно нами ощущается. Все, лежащее за внѣшней поверхностью, выходитъ за предѣлы искусства. Последнее охватываетъ только внѣшнюю оболочку предметовъ, доступную нашимъ чувствамъ, только ихъ форму.... Искусство есть міръ чистой формы; отсюда прямо слѣдуетъ выводъ, что искусство есть міръ призрачный. Образы искусства ведутъ существованіе, которое съ точки зрѣнія дѣйствительности является нелѣпностью... Образы искусства существуютъ и могутъ существовать только какъ призраки нашего воображенія.... Искусство оказывается міромъ призрачнымъ, происходящимъ изъ *дѣйствительности путемъ коренного ея преобразованія*, которое можно назвать *формальнымъ*... Остается ли художникъ вѣренъ природѣ, насколько это возможно, или же значительно отъ нея уклоняется, онъ всегда дѣйствительность преобразуетъ формально, и эта пропасть между природою и искусствомъ по самому существу дѣла не можетъ быть уничтожена" ²⁾.

Такъ мы возвращаемся къ поставленному выше во-

1) *Fechner. Vorschule der Aesthetik* II, 57.

2) *Фолькельмъ, Op. cit.* 68 ст.

просу о роли „формы” въ эволюціи поэтическаго творчества.

* Если всякое творчество есть формальное преобразование дѣйствительности, то вся исторія поэзіи, какъ и искусства вообще, должна сводиться, въ сущности, къ исторіи формъ, ибо только формальная обработка даннаго матеріала, сообщеніе ему извѣстныхъ художественныхъ формъ, можетъ превратить этотъ матеріалъ, самъ по себѣ безразличный, въ произведеніе искусства или поэзіи. Процессъ творчества, взятый съ его объективной стороны, есть ничто иное, какъ переходъ отъ матеріи (содержанія) къ формѣ,—переходъ, въ результатъ котораго преобразованная формально матерія, теряя свою прежнюю силу и значеніе, пріобрѣтаетъ нѣчто новое: переставая быть *что*, она становится *какъ*.

И даже въ томъ случаѣ, когда, совершая такое формальное преобразование матеріи, художникъ, въ силу тѣхъ или иныхъ побужденій, хочетъ сохранить за послѣдней ея первичное значеніе,—даже и въ этомъ случаѣ центръ тяжести неизбѣжно перемѣщается отъ матеріи къ формѣ, отъ *что* къ *какъ*, ибо самый тотъ фактъ, что художнику для чего-то понадобилась такая переработка, уже достаточно объ этомъ свидѣтельствуетъ. Самое творчество, какъ таковое, есть уже покушеніе на *что* ради *какъ*, и сколько бы мы ни старались въ процессѣ его снасти это *что*, такая попытка ни къ какому существенному результату привести не можетъ, кромѣ какъ къ жалкому компромиссу.

Это неизбѣжно потому, что, повторяю, самый процессъ творчества и есть превращеніе *что* въ *какъ*, „реализма” въ „ирреализмъ” или, если угодно, „идеализмъ”. Значитъ, одно изъ двухъ: либо переходъ этотъ *совершился*, т. е. передъ нами *уже* нѣтъ *что*, а есть одно лишь *какъ*, нѣтъ важной самой по себѣ матеріи, а есть только индифферентная форма,—тогда это и есть произведеніе поэзіи или искусства, т. е. максимумъ извращенія дѣйствительности и минимумъ такъ наз. „реализма”; либо такой

переходъ *не* совершился, т. е. передъ нами *еще* нѣтъ *какъ*, а есть, по прежнему, одно лишь *что*, вѣтъ безразличной формы, а есть только матерія, важная сама по себѣ, какъ таковая,—въ этомъ случаѣ произведенія поэзіи или искусства нѣтъ, какъ во всякой поддѣлкѣ подъ дѣйствительность, т. е. при мінімумѣ ея извращенія и максимумѣ такъ наз. „реализма“.

Если же такой переходъ совершился *не вполне*, то это и будетъ компромиссомъ, который можетъ, конечно, имѣть различныя степени, приближаясь по результату или къ первому или ко второму типу перехода, и потому, не представляя собою какого-либо иного, третьяго, типа, кромѣ разсмотрѣнныхъ двухъ, какъ сказано, существеннаго значенія не имѣеть.

И если теперь мы поставимъ вопросъ: что же представляетъ собою исторія поэзіи—исторію „формъ“ или исторію „идей“, исторію *какъ*, или исторію *что*, то на это можетъ быть лишь одинъ отвѣтъ, и при томъ сомнѣній рѣшительный: поэзія, какъ и искусство вообще, ищетъ только прекрасное, вселяющее на поверхности вещей (Тегнеръ), и потому самыя вещи для нея безразличны.

Совершенно напрасно хотятъ иногда представить дѣло такъ; какъ будто такого вопроса и существовать не можетъ, т. е. какъ будто въ искусствѣ и поэзіи *какъ* и *что* равноцѣнны и никакого противорѣчія между „формой“ и „идеями“ нѣтъ. „Существованіе или, что то же, всеобщая жизнь, говоритъ проф. Струве—представляетъ намъ на каждомъ шагѣ гармонически сочетаніе внутреннихъ и вѣшнихъ началъ духа и матеріальной формы. Мы только въ нашемъ отвлеченномъ умѣ разрываемъ тѣ два начала, которые въ дѣйствительности составляютъ одно органическое цѣлое. Никто еще не видѣлъ отвлеченнаго духа безъ вѣшной, видимой формы; точно также и никто еще не видѣлъ матеріи, лишенной разумнаго начала, мысли, закона, порядка; словомъ, лишенной внутренняго духа, соединяющаго весь матеріальный міръ

въ гармоническое цѣлое. Съ этой точки зрѣнія, и искусство, какъ непосредственное проявленіе жизни, заключаетъ въ себѣ оба эти начала: духовное и матеріальное, внутреннее и внѣшнее" ¹⁾).

Цѣло вовсе не въ этомъ, не въ самихъ „началахъ“; но въ ихъ взаимоотношеніи, въ центрѣ тяжести, который единственно и является опредѣляющимъ моментомъ въ эволюціи творчества. „Эстетическое совершенно иначе связано съ своею формою, нежели какъ это мы видимъ на тѣхъ высшихъ ступеняхъ чувства (т. е. нравственнаго, религіознаго, интеллектуальнаго); для послѣднихъ форма есть только средство для выраженія; первое, можно сказать, тождественно съ своею формою. Поэтому ошибаются тѣ, которые называютъ какой-нибудь предметъ природы или искусства выраженіемъ и символомъ извѣстнаго: *самый предметъ и есть извѣстное*. Напротивъ, религіозное, нравственное, интеллектуальное никогда не бываетъ тождественно съ предметомъ, который служитъ для него выраженіемъ" ²⁾).

Крестьянинъ, полагающій, что живопись ни къ чему не пригодна, стоитъ ближе къ истинѣ, чѣмъ суровый пуританинъ, требующій отъ искусства служенія нравственнымъ цѣлямъ, или чѣмъ философъ, требующій отъ него откровенія какихъ-то метафизическихъ сущностей, ибо въ искусствѣ замыселъ не значитъ ничего, а исполненіе все ³⁾).

Для рѣшенія поставленнаго вопроса вовсе нѣтъ необходимости вновь возвращаться къ старому спору между эстетикой *идеалистической* (Inhaltsästhetik)—Шеллинга, Гегеля и др. и эстетикой *формалистической*, ведущей начало отъ Канта. Пусть идеалистическая эстетика утверждаетъ, что источникомъ эстетическаго удовольствія является содержаніе художественнаго произведенія. Но,

¹⁾ Г. Сперуев. Искусство и позитивизмъ, 36б.

²⁾ В. Вундтъ. Душа человека и животныхъ II, 71.

³⁾ Шербилюве, Op. cit. 5.

если искусство есть „чувственное выражение идеи“, если цель искусства есть представить взору и воображению тождество идеи съ формой, есть проявление вѣчнаго, безсмертнаго, истинно отрѣшеннаго, въ истинной наружности и (формѣ¹⁾), а сущность идеи изящнаго состоитъ въ томъ, чтобы она, какъ созданіе искусства, проявлялась во вѣщности, прямо открывалась чувствамъ и воображенію, если изящное истинно заслуживаетъ своего имени и имени идеала, только овецществляясь, только являясь во вѣщномъ²⁾),—то уже изъ этого достаточно ясно, какое значеніе, даже при такомъ пониманіи, имѣетъ „форма“.

Подобно тому, какъ при возникновеніи перваго впечатлѣнія отъ человѣка главную роль играетъ отноше- ние его „содержаніе“, а именно „форма“, отъ которой часто зависитъ то, захотимъ ли мы еще ознакомиться съ „содержаніемъ“ этого человѣка или нѣтъ,—такъ и въ области объективъ художественнаго творчества, если даже признать какое-либо значеніе за ихъ содержаніемъ, послѣднее можетъ приобрести это значеніе не иначе, какъ черезъ посредство формы.

Именно здѣсь примѣнимъ тотъ законъ послѣдовательности, который Гартманнъ формулируетъ для процесса развитія прекраснаго: отъ *das Sinnlich-Angenehme* —къ *Inhaltlich-Schönes*, отъ пріятнаго вѣщнымъ чувствомъ къ прекрасному по содержанію. „Содержаніе правится постольку, поскольку оно обнаруживается. Если же оно обнаружилось, то правится его форма, его проявленіе. Это достоинство содержанія, потому что оно должно быть названо такъ, а не красотой; увеличиваетъ цѣнность послѣдней, понимаемой, какъ одна форма,

¹⁾ Гегель. Курсъ эстетики или наука изящнаго. Пер. Вас. Модестова М. 1860. 3 кн. I, 172.

²⁾ Id. Введеніе г кн. 6. Это опредѣленіе замѣтвовалъ у Гегеля Пю Ферриери: „искусство есть выраженіе идеи прекраснаго въ соотвѣтственной формѣ, имѣющее целью достанить эстетическое удовольствіе“ (Лекція, 13).

а слѣдовательно и цѣнность цѣлаго, которое уже является не только прекраснымъ, но и многосодержательнымъ. Но отъ этого не увеличивается сама красота, потому что иначе бронзовая статуя, наполненная золотомъ, должна быть прекраснѣе полой, тогда какъ на самомъ дѣлѣ первая лишь цѣннѣе”¹⁾.

Содержаніе, обнаруживаясь въ формѣ, является съ своей стороны частью того сложнаго цѣлаго, которое называется формой художественнаго произведенія, и должно съ нею гармонировать²⁾. „Единство внѣшняго образа и внутренняго (содержанія) въ произведеніяхъ живописи до того слито, что отдѣлить одно отъ другого не представляется возможнымъ, такъ какъ одно обуславливаетъ другое. Внѣшній образъ можно сравнить съ сосудомъ и внутренній—съ содержимой въ немъ жидкостью: разбился сосудъ—разлилась влага. Распалось великое существо частицъ, образующихъ человека—улетѣлъ духъ, сковывавшій эти частицы для жизни; также и въ живописи: только въ выраженныхъ формахъ заключается одухотворенность художественнаго произведенія”³⁾.

Сами художники всегда указывали на форму, какъ на нѣчто такое, что создастъ ихъ искусство и дѣластъ его самимъ собою, безъ чего оно потеряло бы право на отдѣльное существованіе и самостоятельное значеніе. „Въ искусствѣ—все дѣло заключается въ исполненіи”,—говорилъ Гете. „Содержаніе, сюжетъ въ искусствѣ не имѣетъ значенія самъ по себѣ, но пріобрѣтаетъ его благодаря труду художника”,—повторилъ Кардуччи.

Неоднократно можно слышать отъ нихъ жалобы на бессиліе языка передать иные оттѣнки мысли и чувства въ такой формѣ, которая вполне исчерпывала бы то, что имъ *нужно* выразить. Въ частности въ поэзии, такъ на-

¹⁾ R. Zimmermann. Geschichte der Aesthetik. Wien 1858, s. 177.

²⁾ Оккеттн. Эстетика 323.

³⁾ Васнецовъ. Художество 27.

зываемыя, муки слова есть ничто иное, какъ страданіе художника отъ несовершенствъ одного изъ элементовъ формы—языка. „Кому—пишетъ Флоберъ въ „Мадамъ Бовари“—не случилось чувствовать, что языкъ похожъ на лопнувшій котелъ, по которому мы выстукиваемъ мелодіи, звучація такъ, какъ будто онѣ предназначены для танцевъ медвѣдя, между тѣмъ какъ мы желали бы тронуть ими звѣзды?“...

Если стиль есть ничто иное, какъ чувственное выраженіе настроенія, средство, помощью котораго авторъ заставляетъ читателя видѣть все такъ, какъ онъ его видитъ самъ, если стиль создаетъ различіе между художественнымъ, „вѣрнымъ дѣйствительности“ изложеніемъ и удачной фотографіей¹⁾,—тогда легко понять, почему, въ сущности, не можетъ существовать никакого „перевода“ художественнаго произведенія, *какъ таковаго*.

Когда Крамской увидѣлъ въ Дрезденѣ „Сикстинскую Мадонну“, онъ писалъ женѣ, что раньше зналъ ее по копіямъ, фотографическимъ гравюрамъ, но теперь „видалъ ее въ первый разъ, т. е. въ первый разъ въ томъ смыслѣ, что ни въ одной изъ копій нѣтъ ничего того, что есть въ подлинникѣ“. И неудивительно: вѣдь, по словамъ того же Крамского, „искусство до такой степени заключается въ формѣ, что только отъ этой формы зависятъ и идея“.

Но *копія* въ живописи— это совершенно то же, что *переводъ* въ поэзи. Вотъ почему жаловался Гуно на *художественную* невѣрность переводовъ оперъ. Превосходная каватина Фауста: *Salut, demeure chaste et pure*, переведенная на итальянскій языкъ, звучитъ: *Salve, dimora casta e pura*. Гуно замѣчаетъ, что, благодаря этой итальянской звучности, исчезаетъ глубокая мягкость его музыки: эти немного глухія и скрытыя гласныя французскаго стиха:

¹⁾ Брандесъ XII, 87.

Salut, demeure chaste et pure, которыя выражаютъ въ одно и то же время и тайну ночи, и тайну любви, уступаютъ мѣсто блестящимъ гласнымъ, открытымъ *a*, округлымъ *o* и *ou*, и слова гремятъ, какъ звуки трубы: *Salve, dimora casta e pura*. Тамъ, гдѣ французскій пѣвецъ можетъ вложить всю задушевленную выразительность, итальянскій пѣвецъ принужденъ почти декламировать: *поэтическое* уступаетъ мѣсто *ораторскому* ¹⁾.

„Для произведенія, которое должно вліять на насъ въ смыслѣ красоты, особенно для стихотворнаго,—писать по этому же поводу Брандесъ,—внѣшняя форма языка представляетъ то же, что эмаль для зубовъ; она придаетъ ему одновременно прочность и блескъ. Но произведенія скандинавскихъ поэтовъ не появляются за границей въ первичномъ своемъ видѣ (какъ статуи или картины); они предлагаются публикѣ въ переводахъ, т. е. лишенными своей оболочки” ²⁾. Они, по словамъ критика, лишены нервной жизни стили, его тонкости, прозрачности или гибкости, а такъ какъ художественная форма есть та именно сила, которая доставляетъ прочность поэтическому произведенію, предохраняетъ его отъ вліянія и обезпечиваетъ ему продолжительное дѣйствіе на читающій міръ ³⁾,—то отсюда можно видѣть, сколь мало общаго имѣютъ всѣ такіе „переводы”, совершенно независимо отъ ихъ качествъ, какъ переводовъ, съ подлинными *художественными* оригиналами.

Одинъ изъ наиболѣе глубокихъ современныхъ эстетиковъ Б. Кроче усиленно настаиваетъ именно на „невозможности” переводовъ, поскольку они имѣютъ притязаніе „перелить” одинъ художественный образъ въ другой, какъ жидкость изъ одного сосуда въ другой совершенно иной формы. Мы можемъ—говоритъ онъ—не-

¹⁾ М. Губо. Искусство съ соц. точки зрѣнія, 384—385.

²⁾ Скандинавскіе писатели. II, 5.

³⁾ Id. II, 143.

переработать *логически* то, что уже раньше *переработали* лишь въ эстетической формѣ, но не превратить то, что уже имѣло *свою* эстетическую форму, въ другую форму, также эстетическую. Всякій переводъ, въ дѣйствительности, или умаляетъ и портитъ, или же творитъ новый художественный образъ, отиравая первый въ плавильникъ и смѣшивая его съ другими, *собственными* впечатлѣніями переводчика ¹⁾.

Насколько важна въ искусствѣ форма, даже въ ея отѣнкахъ, объ этомъ можно судить по слѣдующему разсказу Григоровича. Однажды, въ началѣ своей литературной дѣятельности, онъ читалъ Достоевскому только что написанный имъ разсказъ *Шарманциска*. Дошли до фразы: когда шарманка перестаетъ играть, чиновникъ изъ окна бросаетъ пятакъ, который падаетъ къ ногамъ шарманщика. — „Не то, не то—раздраженно заговорилъ вдругъ Достоевскій.—совсѣмъ не то! У тебя выходитъ слишкомъ сухо: пятакъ упалъ къ ногамъ... Пало было сказать: пятакъ упалъ на мостовую, *звеня и подпрыгивая*“. Замѣчаніе это—помню очень хорошо—было для меня пѣльмъ откровеніемъ, признается Григоровичъ. Да, дѣйствительно, *звеня и подпрыгивая* выходитъ гораздо живописнѣе, дорисовываетъ движеніе. Художественное чувство было въ моей натурѣ; выраженіе: пятакъ упалъ не просто, а *звеня и подпрыгивая*,—этихъ двухъ словъ было для меня довольно, чтобы понять разницу между

¹⁾ ... l'impossibilità delle traduzioni in quanto abbiano la pretesa di effettuare il travasamento di un'espressione in un'altra, come di un liquido da un vaso in un altro di diversa forma. Possiamo elaborare logicamente ciò che prima abbiamo elaborato solo in forma estetica; ma non ridurre ciò, che ha avuto già la sua forma estetica, ad altra forma, anche estetica. Ogni traduzione, infatti, o sminuisce e guasta, ovvero crea una nuova espressione rimettendo la prima nel crogiuolo e mescolandola con altre impressioni proprie del preteso traduttore (*Benedetto Croce*. Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, 3 edizione. Bari 1909, p. 75).

сухимъ выраженіемъ и живымъ художественно-литературнымъ приѣмомъ" ¹⁾).

Буало говоритъ о поэтической формѣ:

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

А шведскій поэтъ Исайя Тегнеръ (1782—1846) замѣчаетъ: „Я изстари придавалъ всегда особенное значеніе формѣ и несомнѣнно принадлежу къ лицамъ, которыхъ Жанъ Поль называетъ нигилистами. Къ нимъ принадлежатъ также Гомеръ и греки, Гете, Виландъ, Расинъ, Понъ, Вольтеръ". „Что такое прекрасное,—восклицаетъ онъ,—какъ не тѣнь дѣйствительности? Что другого дѣлаетъ поэтъ, какъ не снимаетъ пѣнку, образъ съ внѣшней стороны вещей?".... — Вотъ почему судить о стихотвореніи по плану, по его мнѣнію, все равно, что судить о красотѣ человѣка по его скелету или по строенію его мускуловъ. „Прекрасное какъ въ искусствѣ, такъ и въ природѣ, сосредоточивается во внѣшности; но обыкновенный критикъ роется въ глубь, точно кротъ".

Не говоря уже о томъ, что форма отличаетъ художественное произведеніе отъ нехудожественнаго, она создаетъ различія между отдѣльными видами искусства, которыя безъ нея это различіе утеряли бы. „Характеръ и объективныя свойства внѣшней формы (напримѣръ, ея матеріаль) и отношеніе къ образу и идеѣ, будучи въ разныхъ искусствахъ различны, служатъ основаніемъ ихъ дѣленія на виды и разновидности. Именно внѣшняя форма и дѣлаетъ, напр., скульптуру-скульптурой, и понятно, что самый художественный процессъ въ сферѣ этого искусства находится въ тѣснѣйшей зависимости отъ его внѣшней формы" ²⁾).

¹⁾ Гротровичъ. Литературныя воспоминанія. „Русская Мысль" 1893 № 1, стр. 7.

²⁾ Освальдо-Куликовскій. Психологія художественнаго процесса. „Северный Вѣстникъ" 1893 № 12, стр. 158.

„Безъ матеріала не бываетъ произведеній. Матеріалы есть единственные посредники, благодаря которымъ произведенія искусствъ выражаются въ осязательной формѣ, ощущаются внѣшними чувствами и отмѣчаются внутреннимъ сознаниемъ ¹⁾... Всѣ разнородныя произведенія искусствъ различаются по своимъ формамъ, которыя зависятъ отъ свойствъ матеріала или размѣшенія его по желанію творцовъ” ²⁾. Поэтому „вездѣ характеристика строительныхъ матеріаловъ каждаго искусства тѣсно связывается съ характеристиккою произведеній каждаго искусства” ³⁾.

Изъ всего сказаннаго значеніе формы въ художественномъ творчествѣ должно быть достаточно ясно. Если содержаніе—прекрасное и глубокое—осталось необработаннымъ, слабымъ либо извращеннымъ въ головѣ художника, если оно не имѣло достаточно творческой силы и, будучи воплощено въ формѣ, оказывается незначительнымъ, ложнымъ или испорченнымъ, какой смыслъ пѣть ему хвалу? Въ этомъ случаѣ, содержаніе можетъ быть само по себѣ значительно; но какъ произведеніе литературы или искусства оно не имѣетъ никакой цѣны. И, наоборотъ, содержаніе можетъ быть безразлично, нелѣпо, ложно либо ничтожно; но, если въ извѣстное время и при извѣстныхъ обстоятельствахъ оно было переработано съ творческой силой въ мозгу художника, и воплотилось въ форму,—это содержаніе—безсмертно. Боги Гомера мертвы,—*Илиада* осталась. Можетъ умереть Италия и исчезнуть всякое воспоминаніе о гвельфахъ и гибеллинахъ,—*Божественная Комедія* останется. Содержаніе подвержено всѣмъ превратностямъ исторіи: рождается и умираетъ; форма—безсмертна ⁴⁾.

¹⁾ И. А. Брыцкаловъ. Сокровенное въ искусствахъ. М. 1903, стр. 3.

²⁾ Id. 7.

³⁾ Id. 65—66.

⁴⁾ Se il contenuto, bello, importante, è rimasto inoperoso o fiacco o guasto nella ruente dell'artista, se non ha avuto sufficiente virtù genera-

Подъ матеріаломъ или содержаніемъ, по мнѣнію Кроче, нужно разумѣть не переработанныя эстетически эмоціи, т. е. впечатлѣнія (*impressioni*), подъ формой же— переработку ихъ, т. е. духовную дѣятельность и ихъ выраженіе (*espressione*)... Мы должны, такимъ образомъ, отвергнуть то положеніе, по которому эстетическое состоитъ въ одномъ лишь содержаніи (т. е. въ простыхъ впечатлѣніяхъ), какъ и другое, по которому оно состоитъ въ приложеніи формы къ содержанію, т. е. въ впечатлѣніяхъ плюсъ выраженія. Въ эстетическомъ не дѣятельность выражающая присоединяется къ наличности впечатлѣній, но эти послѣдніе выходятъ изъ первой переработанными и воплощенными въ форму. Они, такъ сказать, являютъся въ выраженіи, какъ вода, пропущенная сквозь фильтръ, является той же самой водой и вмѣстѣ съ тѣмъ, съ другой стороны, отличной отъ прежней. Эстетическое есть, поэтому, форма и ничто иное, какъ форма. Отсюда вытекаетъ не то, что содержаніе есть нѣчто лишнее (ибо, напротивъ, оно есть необходимая точка отправления выраженія), но то, что между качествомъ содержанія и качествами формы нѣтъ никакой зависимости. Иногда думали, будто содержаніе, для того, чтобы быть эстетическимъ, т. е. переработаннымъ въ форму, должно имѣть нѣкоторыя опредѣленные или опредѣлимыя качества. Однако, если бы это было такъ, фор-

tiva, e si rivela debole o falso, o viziato nella forma, a che vale, cantarmi le sue lodi? In questo caso, il contenuto può essere importante in se stesso; ma come letteratura o come arte, non ha valore. E, per contrario, il contenuto può esser immortale, o assurdo, o falso, o frivolo; ma, se in certi tempi e in certe circostanze ha operato potentamente nel cervello dell'artista, ed è diventato una forma, quel contenuto è immortale. Gli dei d'Omero sono morti: l'*Iliade* è rimasta. Può morire l'Italia ed ogni memoria di guelfi e ghibellini: rimarrà la *Divina Commedia*. Il contenuto è sottoposto a tutte le vicende della storia: nasce e muore; la forma è immortale (*Fr. De Sanctis. Nuovi saggi critici* 239—240).

ма была бы тождественна съ содержаніемъ, выраженіе съ впечатлѣніемъ ¹⁾....

Согласно съ такимъ пониманіемъ художественной дѣятельности, Кроче утверждаетъ, что у поэта или художника, которому недостаетъ формы,—нѣтъ ничего, потому что ему недостаетъ *самого себя*. Поэтическая форма проникаетъ въ души всѣхъ: только выраженіе, т. е. форма, дѣлаетъ поэта. Въ этомъ заключается истина того положенія, которое отрицаетъ у искусства какое бы то ни было содержаніе, разумѣя подъ содержаніемъ именно интеллектуальное понятіе. Въ этомъ смыслѣ, когда „содержаніе” приравнивается „понятію”, въ высшей степени справедливо не только то, что искусство не состоитъ въ содержаніи, но даже и то, что оно *не имѣетъ содержанія* ²⁾.

Мы уже знаемъ, что однимъ изъ существенныхъ

¹⁾ Per materia (contenuto) si è intesa l'emozionalità non elaborata esteticamente o le impressioni, e per forma l'elaborazione ossia l'attività spirituale e l'espressione... Noi dobbiamo respingere così la tesi che fa consistere il fatto estetico nel solo contenuto (ossia nelle semplici impressioni), come l'altra che lo fa consistere nell'aggiunzione della forma al contenuto, ossia nelle impressioni più le espressioni. Nel fatto estetico l'attività espressiva non si aggiunge al fatto delle impressioni, ma queste vengono da essa elaborate e formate. Ricompaiono, per così dire, nell'espressione come acqua che sia messa in un filtro e riappaia la stessa e insieme diversa dall'altro lato di questo. Il fatto estetico è, perciò, forma, e niente altro che forma. Da ciò si ricava, non che il contenuto sia alcunchè di superfluo (ché anzi è il punto di partenza necessario del fatto espressivo); ma che dalle qualità del contenuto a quelle della forma non vi è *passaggio*. Si è pensato talvolta che il contenuto, per essere estetico, ossia trasformabile in forma, dovesse avere alcune qualità determinate o determinabili. Ma, se ciò fosse, la forma sarebbe un fatto medesimo col contenuto, l'espressione con l'impressione (*Benedetto Croce*. Estetica come scienza dell'espressione o linguistica generale. 3 edizione Bari 1909, p. 19).

²⁾ Al poeta, al pittore, cui manchi la forma, manca ogni cosa perché manca *sé stesso*. La materia poetica corre negli animi di tutti: solo l'espressione, cioè la forma, fa il poeta. E qui si trova la verità della tesi che nega all'arte qualsiasi contenuto, intendendosi per contenuto appunto il concetto intellettuale. In questo senso, posto „contenuto” eguale a „concetto”, è esatissimo non solo che l'arte non consiste nel contenuto, ma anche *non ha contenuto* (Id. 31).

признаковъ поэзіи, какъ и искусства вообще, является *индивидуальность*, а послѣдняя проявляется именно въ *формѣ* художественнаго произведенія. „Художественная индивидуальность скажется, слѣдовательно, не въ томъ, что изображено, а въ томъ, какъ изображено: только въ способѣ изображенія будетъ видно, кто изобразилъ, потому что только здѣсь найдетъ художникъ возможность выказать самыя внутреннія свойства своей художественной личности и воплотить исключительно художественныя стремленія своей души. Посмотрите на старинныхъ мастеровъ—какая бѣдность въ выборѣ сюжета, какъ мало разнообразія: нѣсколько казенныхъ, обычаемъ установленныхъ, библейскихъ эпизодовъ, два—три сюжета изъ мифологии, и затѣмъ: Святое Семейство, Мадонна и опять Святое Семейство—и изъ этого круга не выходятъ: они не тратились на исканіе сюжета; а между тѣмъ есть ли во всей исторіи живописи лица, которыхъ художественный обликъ ярче и полнѣе выдѣлялся бы на страницахъ художественнаго развитія человѣчества,—и это почему?—потому что они сосредоточивали все свои силы на воплощеніи одной только художественной стороны своей природы; другія стороны ихъ не участвовали въ процессѣ творчества”¹⁾.

„Если ограничивать художественное содержаніе искусства однимъ сюжетомъ,—справедливо замѣчаетъ кн. С. Волконскій, авторъ прекрасной работы по основнымъ вопросамъ эстетики,—то придется прямо вычеркнуть всю обширную область неодушевленнаго искусства: орнаментацию, арабески, которыхъ никакихъ событій не изображаютъ и никакой идеи не проповѣдуютъ, тутъ ужъ никакого сюжета нѣтъ, а только два составныхъ элемента—форма и назначеніе; но когда мы любимся старин-

¹⁾ Кн. Сергей Волконскій. Худ. наслажденіе и худ. творчество. Спб. 1892, стр. 32.

нымъ канделябромъ, то, конечно, намъ нравится не значеніе его, не то, что онъ изображаетъ подсвѣчникъ, а то, *какъ* онъ его изображаетъ; мы соприкасаемся въ данномъ случаѣ не съ тѣмъ, что составляетъ его сходство со всѣми другими подсвѣчниками, а съ тѣмъ—чѣмъ *этотъ* подсвѣчникъ, *работы Бенвенуто Челлини*, отличается отъ всякаго подсвѣчника, купленнаго въ Гостинномъ Дворѣ. Кто этого не понимаетъ, для того въ живописи не долженъ существовать пейзажъ; для него разницы не будетъ, наир., между картиною Айвазовскаго или картиною Судковскаго, если и та и другая изображаютъ песчаный берегъ моря и нѣсколько круглыхъ камней въ лѣнивыхъ и сонныхъ волнахъ. Въ силу чего же эти два изображенія морского берега различны между собой? Въ силу того, *какъ* это море изображено, а почему оно изображено не одинаково?—потому что изображали его двѣ различныя кисти, выражающія двѣ индивидуальности настолько различныя, что никогда картина Айвазовскаго не будетъ похожа на картину Судковскаго, что бы она ни изображала”¹⁾.

Объ этомъ же различіи формы, которая обусловливается различіемъ индивидуальностей, говоритъ и Васнецовъ. „Положимъ, художникъ пишетъ какой-нибудь пейзажъ—хоть залитую солнцемъ степь. Ясное, весеннее съ празеленью небо; какъ лебеди, плывутъ въ немъ, играя, бѣлыя тучки; зеленая степь усѣяна ярко-алыми, желтыми, оранжевыми тюльпанами, и они, какъ драгоценные камни, горятъ среди сочной весенней зелени степи; вдали, у горизонта, не то волнуется сама степь, не то озеро голубое—это миражъ. Другой художникъ взялъ иначе, положимъ Куинджи (Третьяковская галлерей). Выжженная солнцемъ, изрыжка-желтая, тяжкая степь; въ раскаленномъ небѣ далеко плыветъ одинокая тучка, не да-

¹⁾ Id. 37—38.

вая ни тѣни, ни капли оживляющей влаги; рѣетъ ястребъ или кобчикъ надъ стрекочущей насѣкомыми степью... Вотъ два совершенно различныхъ представленія южно-русской степи. Что же это, какъ не опредѣленіе себя по отношенію къ степи? Одинъ воспринимаетъ ее радостно: живительно чистый воздухъ, разсыпанные щедрой рукой природы цвѣты; хочется броситься въ траву, заломивъ руки за голову, и смотрѣть, какъ бѣгутъ облака въ далекой голубой выси. На другого степь воздѣйствовала, или, иначе говоря, онъ опредѣлилъ себя къ ней, какъ къ чему-то подавляющему своей безпощадной ширью и зноемъ, но, тѣмъ не менѣе, прекрасному" ¹⁾.

Въ исторіи искусства не разъ уже отмѣчалось поразительное однообразіе содержанія, сюжетовъ въ сравненіи съ разнообразіемъ формъ, въ которыхъ индивидуальность находила всегда свое выраженіе. „Подобно тому, говоритъ Брандесъ,—какъ незначительнаго количества сюжетовъ, взятыхъ изъ Иліады и Одиссеи, хватило на всю греческую скульптуру, на всю живопись и театральное искусство (вѣчно одна и та же исторія объ Еленѣ и Парисѣ, объ Ареѣ и Тіастѣ, или объ Ифигеніи и Орестѣ), такъ же точно около двадцати сюжетовъ, взятыхъ изъ Стараго и Новаго Завѣта (грѣхопаденіе, Лотъ и его дочери, Рождество Іисуса, бѣгство въ Египетъ, страсти Господни), приводили въ теченіе трехсотъ лѣтъ въ движеніе кисти и рѣзцы всей Италіи... И въ то время какъ развитіе двигалось впередъ, сюжеты оставались тѣ же" ²⁾.

Конечно, сюжеты измѣнялись, какъ и формы. Но уже одинъ тотъ фактъ, что и до настоящаго времени художники постоянно возвращаются къ старымъ сюжетамъ, казалось бы, давнымъ давно исчерпаннымъ, служитъ важнѣйшимъ показателемъ справедливости тѣхъ

¹⁾ Живопись, 11—12.

²⁾ Литература эмигрантовъ III, 132.

выводовъ, къ которымъ пришли уже давно въ области эстетики: искусство и поэзія въ частности есть форма; исторія искусства и поэзіи въ частности есть нечто иное, какъ исторія формъ.

Только форма отличаетъ произведеніе художественное отъ нехудожественнаго и, слѣдовательно, только она одна можетъ служить критеріемъ при отнесеніи поэтического произведенія къ области поэзіи и художественнаго творчества вообще. Безъ этого критерія всякое различіе между исторіей поэзіи и исторіей культуры теряется, и исторія литературы теряетъ право на самостоятельное значеніе отдѣльной дисциплины.

Что же касается кажущейся неизмѣнности формъ литературныхъ произведеній даже на разстояніи столѣтій,—„неизмѣнности“, которая не разъ обращала на себя вниманіе ученыхъ и одно время ввела въ заблужденіе даже самого Веселовскаго, то она не должна насъ смущать.

„Гдѣ нѣтъ традиціи, гдѣ съизнова приходится начинать всю работу, гдѣ старое исчезаетъ безслѣдно и новое Богъ вѣсть откуда приходитъ, какъ таютъ въ атмосферѣ облака и вѣтеръ наноситъ на небо новыя тучи, тамъ нѣтъ и не можетъ быть исторіи, движенія впередъ, развитія, а есть безпорядочная смѣна видовъ и сценъ большого стереоскопа... Текучее содержаніе въ измѣняющихся формахъ, представляемое намъ литературой, не напоминаетъ намъ этой безпорядочной смѣны видовъ и фигуръ въ оптическихъ приборахъ: у теченія есть берега и ложе, направленіе и склонъ, дающіе ему определенность и единство, а въ измѣненіи формъ мы видимъ не мнѣческаго Протея, обманывающаго смертныхъ, мѣняя свои образы безъ всякаго порядка, а извѣстную послѣдовательность, съ какою изъ младенца вырастаетъ отрокъ, изъ отрока—юноша, превращающійся въ чело-вѣка зрѣлыхъ лѣтъ и старика. Это теченіе и это измѣненіе въ определенномъ и послѣдовательномъ порядкѣ есть эволюція, какъ бы ни нестроенъ, какъ бы ни не-

правиленъ казался намъ этотъ порядокъ. Эволюція явленій—не діалектика понятій, но и не причудливая смѣна фигуръ въ каледойскопѣ: въ ней есть свои несвязности и неправильности, но есть и своя логика: эта логика и этотъ порядокъ дѣлають возможными и теорію литературной эволюціи и исторію литературы”¹⁾).



¹⁾ *Каршев.* Литер. эволюція на Западѣ. „Филол. Зап.” 1885, вып. I, стр. 36—37.

V. Исторія поэзіи и исторія искусства.

Если исторія литературы есть исторія поэзіи, а исторія поэзіи есть исторія формъ, то этимъ уже *предрѣшается* очень важный вопросъ методологическаго, принципиальнаго характера. Еще не зная, *каковы* должны быть методы исторіи литературы, какъ науки, мы уже предвидимъ *какого рода* будутъ эти методы. Ясно, что эти методы должны быть совершенно отличны отъ методовъ общей исторіи культуры,—настолько отличны, насколько только исторіи формъ можетъ отличаться отъ исторіи идей. Напротивъ, поскольку исторія литературы есть исторія формъ, уже заранѣе очевидно, что методы ея не могутъ быть иными, чѣмъ методы исторіи искусства вообще.

Уже говоря объ исторіи поэзіи, какъ исторіи формъ, не разъ пришлось сопоставлять ее съ исторіей искусства, а иной разъ даже употреблять безразлично оба эти термина, какъ въ извѣстномъ смыслѣ равнозначные. И неудивительно. Опредѣляя исторію литературы или поэзіи, какъ исторію формъ, а поэзію какъ совокупность произведеній *слова*, характеризуемыхъ индивидуальностью и художественностью, мы разсматриваемъ поэзію, какъ одиѣзъ пѣзъ видовъ художественнаго творче-

ства вообще, отличный отъ другихъ видовъ его лишь своимъ матеріаломъ, т. е. тѣмъ, что онъ выраженъ въ словѣ, какъ другіе выражены въ краскахъ, звукахъ и т. д.

Живопись и скульптуру можно разсматривать не болѣе, какъ лишь *переводы* внутренней умственно-словесной дѣятельности на другой языкъ-красокъ, формъ, линій¹⁾, и обратно. Поэтому, вопреку совѣту Г. Гейне, не только не нужно различать между литературой и поэзіей²⁾, но не слѣдуетъ различать и между поэзіей и искусствомъ вообще, поскольку та и другое являются только разными проявленіями одной и той же художественной дѣятельности.

Отсюда, вопросы литературы должны быть разсматриваемы совмѣстно съ вопросами искусства, т. е. художественнаго творчества вообще, а отнюдь не изолированно, какъ это дѣлалось до сихъ поръ, ибо исторія литературы и исторія искусства—сестры-близнецы, въ пріемахъ ихъ много общаго, задача ихъ одна и та же, онѣ идутъ къ ней однимъ путемъ рука объ руку, взаимно помогая и дополняя другъ друга³⁾.

Съ этой точки зрѣнія между отдѣльными видами художественнаго творчества не могутъ быть установлены никакія точнымъ образомъ опредѣленныя границы. Такъ называемыя *искусства*, по мнѣнію Кроче, не имѣютъ эстетическихъ границъ, ибо для того, чтобы имѣть ихъ, они бы должны были имѣть также эстетическое существованіе, существующія же подраздѣленія искусствъ—происхожденія чисто эмпирическаго. Поэтому,—говорить

¹⁾ *Овсинико-Куликовскій*. Психологія худож. процесса. „Сѣв. Вѣстникъ“ 1893 № 12, стр. 170.

²⁾ *Italie II: Die Bäder von Lucca*, 106.

³⁾ *А. Киртвичихова*. Всеобщая литература въ нашихъ университетахъ. „Истор. Вѣстникъ“ 1886 № 2, стр. 420.

онъ,—всякая попытка эстетической классификаціи искусствъ—есть абсурдъ. Если они не имѣютъ границъ, то они не могутъ быть точно опредѣлены, а отсюда невозможна и ихъ философская классификація. Всѣ томы классификацій и системы искусствъ могли бы быть (отдавая, вмѣстѣ съ тѣмъ, должную дань трудолюбію ихъ авторовъ) сожжены безо всякаго ущерба ¹⁾.

Проф. Кирпичниковъ высказалъ въ свое время удивленіе по поводу того, что исторія уже давно стала исторіей массы народа, а исторія литературы все еще остается исторіей духовной жизни лучшихъ людей, умственныхъ аристократовъ, видя въ этомъ страшную непоследовательность ²⁾: „Что было бы съ зоологіей, если бы зоологи интересовались исключительно, или хотя главнымъ образомъ, красивыми животными? — съ ботаникой, если бы ея работники руководствовались *эстетическимъ* принципомъ? А между тѣмъ этотъ принципъ въ примѣненіи къ исторіи литературы всецѣло царитъ въ умахъ многихъ несомнѣнно образованныхъ людей не 40-хъ годовъ, а нашего времени. въ умахъ людей съ хорошей исторической подготовкой, работающихъ или работавшихъ надъ наукой” ³⁾.

Однако, тутъ нѣтъ, конечно, ничего „страннаго”, если принять во вниманіе, что этотъ принципъ вполне естественно и необходимо вытекаетъ изъ самой сущности литературнаго т. е. *художественнаго* творчества. Срав-

¹⁾ Le così dette *arti* non hanno limiti estetici, giacchè per averne dovrebbero avere anche esistenza estetica e noi abbiamo mostrato la genesi affatto empirico di quelle partizioni. Per conseguenza, è assurdo ogni tentativo di classificazione estetica delle arti. Se non hanno limiti, esse non sono determinabili esattamente nè quindi filosoficamente classificabili. Tutti i volumi di classificazioni e sistemi delle arti si potrebbero (e sia col massimo rispetto verso gli scrittori che vi hanno versato intorno i loro sudori) bruciare senza danno alcuno (Op. cit. 133).

²⁾ Очерки по ист. новой русск. лит. Спб. 1896, стр. 6

³⁾ Id. 5.

неніе проф. Кирпичникова нужно обернуть такимъ образомъ: какъ чудовишна и нелѣпа была бы зоологія или ботаника, если бы она руководствовалась *эстетическимъ* принципомъ, т. е. занималась изученіемъ *красивыхъ* представителей животнаго или растительнаго царства, такъ же чудовишна и нелѣпа была бы исторія литературы, которая бы руководствовалась какимъ-либо *инымъ* принципомъ, *кроме эстетическаго*.

„Страннымъ” это можетъ казаться лишь тогда, когда самая сущность объекта, подлежащаго изученію, недостаточно выяснена, вслѣдствіе чего теряется различіе между этимъ объектомъ и всякимъ другимъ—изъ иной области знанія, не имѣющимъ къ нему никакого отношенія. Но коль скоро эта сущность обнаружена и различіе установлено, подобная нивелировка объектовъ научнаго изученія не можетъ быть чѣмъ-либо инымъ, какъ только сознательнымъ, т. е. тенденціознымъ приемомъ.

Сплошь и рядомъ исторію литературы, какъ исторію произведеній художественнаго творчества, выраженныхъ въ словѣ, каковой эта наука только и можетъ быть по самому существу дѣла, смѣшиваютъ съ другими историческими науками, объекты изученія и задачи которыхъ не имѣютъ съ нею ничего общаго. Однако, отъ историческихъ трудовъ, которые пользуются произведеніями искусства съ чуждыми ему цѣлями (біографія, исторія гражданская, политическая, исторія религіи и т. д.), необходимо строго отличать *исторію искусства и литературы*. Отличіе первыхъ отъ этой послѣдней очевидно. Исторія художественная и литературная имѣетъ главнымъ объектомъ произведенія искусства сами по себѣ; историческіе же труды привлекаютъ къ изученію и „допрашиваютъ” произведенія искусства только лишь какъ свидѣтельства, изъ которыхъ почерпаютъ данныя о фактахъ не эстетическаго свойства ¹⁾.

¹⁾ B. Croce, op. cit. 149: Da quei lavori storici che si servono delle

Отдѣливъ, такимъ образомъ, исторію поэзіи отъ всякой иной исторической науки, и сблизивъ ее съ исторіей искусства, мы намѣчаемъ дальнѣйшіе пути изслѣдованія.

Если исторія поэзіи есть исторія формъ, то, значитъ, съ этой точки зрѣнія она ничѣмъ не отличается отъ исторіи искусства. Та и другая есть исторія художественнаго творчества, и потому методы исторіи искусства должны быть вмѣстѣ съ тѣмъ и методами исторіи поэзіи, т. е. литературы. Иными словами—это должны быть методы, приспособленные къ изученію продуктовъ художественнаго творчества вообще.

И такъ какъ, съ одной стороны, всякое художественное произведеніе постольку художественно, поскольку оно *художественно*, т. е. поскольку оно есть продуктъ *эстетической* дѣятельности, а съ другой стороны, всякое художественное произведеніе есть созданіе „я“ художника, которое отличаетъ его отъ всякаго другого „я“, а цѣль его есть выявленіе *индивидуальности*, которая принадлежитъ только самому художнику и никому иному принадлежать не можетъ,—то эти два момента—*художественность* и *индивидуальность*—должны быть единственно и исключительно приняты во вниманіе при рѣшеніи вопроса о методахъ.

Исторія литературы или поэзіи есть исторія произведеній художественнаго творчества, выраженныя въ словѣ, т. е. такія произведенія слова, которыя имѣютъ два необходимыхъ признака: художественность и индивидуальность, и безъ которыхъ никакое произведеніе слова не есть произведеніе художественнаго творчества вообще, т. е. не относится къ исторіи литературы въ частности.

opere d'arte ma per scopi estranei (biografia, storia civile, religiosa, politica ecc.)... bisogna distinguere accuratamente la storia dell'arte e della letteratura. La differenza dei primi da questa è palmare. La storia artistica e letteraria ha per soggetto principale le opere d'arte stesse; quegli altri lavori chiamano e interrogano le opere d'arte, ma soltanto come testimoni, da cui cavare la verità di fatti non estetici.

Такъ, частная задача опредѣленія методовъ исторіи литературы, какъ науки, сводится къ болѣе общей задачѣ—опредѣленію методовъ исторіи искусства или исторіи художественнаго творчества вообще, примѣнительно къ указаннымъ признакамъ.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Эстетическій моментъ въ эволюціи творчества.

I. Творчество доэстетическое.

Важнѣйшимъ моментомъ опредѣляющимъ понятіе исторіи литературы, какъ науки, и ея методологію, согласно сказанному, является *моментъ эстетическій*. И передъ нами самъ собою встаетъ вопросъ: имѣетъ ли этотъ моментъ *абсолютный* характеръ обязательной нормы, примѣнимой ко всякаго рода произведеніямъ поэзи, независимо отъ времени ихъ происхожденія; или же—это моментъ *историческій*, выдѣлившійся въ процессѣ творческой эволюціи?

Иными словами: есть ли эстетическій моментъ—критерій, охватывающій цѣликомъ всю область творчества на *всемъ* протяженіи его историческаго развитія, или же онъ самъ имѣетъ также свою *исторію*, которая не можетъ охватить исторію творчества, какъ болѣе длинную и болѣе давнюю?—Въ послѣднемъ случаѣ очевидно, что эстетическій моментъ въ эволюціи творчества въ методологическомъ отношеніи долженъ играть роль *не толь-*

ко опредѣлителя, но и раздѣлителя, поскольку онъ указываетъ границы примѣненія тѣхъ или иныхъ методовъ.

Поставленный вопросъ всецѣло сводится къ вопросу о томъ, прирождено ли человѣку эстетическое чувство?

Если Сократъ не зналъ никакой красоты, но лишь прекрасное, которое отождествлялъ съ полезнымъ¹⁾, такъ что, по его словамъ, золотой щитъ можетъ быть безобразнымъ, а корзина прекрасной, если корзина хорошо приспособлена къ употребленію, а щитъ дурно²⁾,— то въ новое время это положеніе было перевернуто и въ просто полезномъ стали видѣть прекрасное, въ побужденіяхъ чисто утилитарнаго свойства — стремленіе къ красотѣ, эстетическое чувство.

Уподобляясь тому мудрецу, который ошакивалъ участь бѣдныхъ кротовъ, лишенныхъ дневнаго свѣта, и проектировалъ, изъ гуманныхъ соображеній, провести къ нимъ подъ землю электричество, ученые отъ сходства внѣшнихъ проявленій совершенно различныхъ эмоцій умозаключили къ единству вызывающихъ ихъ причинъ и съ легкой руки Дарвина³⁾ стали приписывать эстетическое чувство не только дикарю или первобытному человѣку, но даже животнымъ и птицамъ.

Поетъ ли птица, она выражаетъ свое эстетическое чувство, потому что именно съ этою цѣлью и по этой причинѣ поетъ человѣкъ. Вьетъ ли она гнѣздо, эстетики рѣшаютъ, что это гнѣздо слишкомъ „красиво“ для того, чтобы служить удовлетвореніемъ однѣхъ лишь насущныхъ ея нуждъ: очевидно, она, подобно человѣку, хочетъ этимъ удовлетворить также своимъ эстетическимъ

¹⁾ *Лепорн.* Метог. IV, 6, 8—10: Τὸ χρῆσιμον ἄρα καλόν ἐστι: πρὸς δὲ ἂν ἢ χρῆσιμον.

А. Н. Галаховъ. Платонизмъ какъ основаніе соврем. міровоззрѣнія. М. 1887, стр. 60.

²⁾ Метог. III, 8, 1—7. (разговоръ Сократа съ Аристиппомъ).

³⁾ *Дарвинъ.* Происх. человѣка и половой подборъ.

потребностямъ. Имѣетъ ли птица „красивое“ опереніе, это отъ избытка эстетическихъ чувствъ и для прельщенія своей возлюбленной, одаренной, очевидно, тонкимъ эстетическимъ вкусомъ. Визжитъ ли радостно собака или воеетъ подь музыку, она въ той или иной формѣ выражаетъ свое эстетическое чувство, и т. д.

Доходитъ до того, что даже стремленіе къ свѣту у рыбъ и бабочекъ истолковывается, какъ признакъ эстетическаго чувства ¹⁾, а доведенная до абсурда своеобразная эстетика полового подбора поражаетъ насъ самыми неожиданными домыслами и разсужденіями. Нужно сказать, впрочемъ, что противники теоріи Дарвина выдвигаютъ не менѣе чудовищные аргументы, чѣмъ ея защитники. Такъ, по мнѣнію художника Васнецова, павлину достаточно было бы имѣть хвостъ наиболѣе дико и рѣзко раскрашенный, чтобы привлечь подругу въ томъ случаѣ, „если бы она не обладала нѣкоторымъ эстетическимъ вкусомъ“. Но „перо павлина — одно изъ красивѣйшихъ явленій въ природѣ, и весь византійскій орнаментъ остроенъ на цвѣтахъ и переливахъ павлиньяго глаза“ ²⁾. Такъ спасаетъ г. Васнецовъ честь „подруги“ павлина, которая довольно-таки неожиданно является передъ нами въ роли цѣнителя... византійскаго орнамента!

Но этого мало. Красота, говоритъ тотъ же художникъ, существуя въ объектѣ, какъ нѣчто независимое, обособленное, проявляется въ органическомъ мірѣ совершенно самостоятельно, независимо отъ практическихъ побужденій. „Что, напримѣръ, можно сказать относительно красоты цвѣтовъ, не требующихъ опыленія посредствомъ насѣкомыхъ? Да для привлеченія насѣкомыхъ достаточно было бы однѣхъ медвиныхъ железокъ. Или, какой можно дать отвѣтъ по теоріи Дарвина на удми-

¹⁾ *Souriau*. La suggestion dans l'art. Paris 1893, p. 30.

²⁾ *Op. cit.* 64.

тельную красоту расцвѣтки нѣкоторыхъ гусеницъ, которыя, какъ извѣстно, не обладаютъ половыми инстинктами и слѣдовательно не требуютъ привлеченія самцовъ или самокъ? Что, наконецъ, можно сказать о листьяхъ растений, обладающихъ красивыми очертаніями и на которыхъ, главнымъ образомъ, построенъ растительный орнаментъ?”—Всѣ эти явленія, по словамъ Васнецова, можно объяснить лишь тѣмъ, что красота—не субъективная категорія, а нѣчто абсолютно существующее въ природѣ и въ человѣкѣ: это—„инстинктъ, руководящій выборомъ красивыхъ сочетаній красокъ и формъ”¹⁾.

Конечно, такими аргументами не опровергнуть Дарвина. Что его мнѣніе о половомъ подборѣ, какъ причинѣ красиваго оперенія самцовъ, имѣетъ мало вѣроятія, это, мнѣ кажется, достаточно доказалъ Мантегацца въ своемъ изслѣдованіи о наслѣдственности. Если даже допустить самое тонкое эстетическое чувство у птицъ, говорить онъ,—то и тогда нужно предположить болѣе важныя глубокія причины красиваго и столь разнообразнаго оперенія самцовъ, чѣмъ вкусъ и выборъ самки, такъ какъ самецъ, всегда болѣе умный, ловкій и сильный, не нуждается въ выборѣ, а наоборотъ, выбираетъ самъ. Слѣдовательно, если ужъ допускать половой подборъ, то, конечно, въ отношеніи самки, а не самца, какъ это дѣлаетъ Дарвинъ, а между тѣмъ самка довольствуется самымъ простымъ опереніемъ.

И однако даже Владиміръ Соловьевъ, сбившій съ толку наблюденіями Дарвина, такъ доврѣчиво отнесся къ его выводамъ о существованіи эстетическаго чувства у животныхъ и самъ договорился до признанія, „эстетической восприимчивости” у жуковъ (coleoptera), пауковъ, ракообразныхъ (crustacea), у моллюсковъ и бабочекъ

1) Id. 64—65.

(Lepidoptera) ¹⁾, „неравнодушія къ красотѣ” у рыбъ, нѣкоторые виды которыхъ (umbrina) „обнаруживаютъ несомнѣнныя музыкальныя способности”, и лягушекъ, концерты которыхъ „отличаются истинною музыкальностью и доставляютъ эстетическое наслажденіе не одному лягушечьему, а также и человѣческому уху” ²⁾, а у птицъ не только „присутствія объективно-эстетическаго чувства”, но даже уклоненія, подъ вліяніемъ этого чувства, въ „предосудительныя крайности” и „легкомысліе”. Оказывается, что самка южно-африканскаго вида *Shera progne* покидаетъ самца, если онъ случайно потерялъ длинныя хвостовыя перья, которыми онъ украшается въ эпоху спариванья ³⁾, бѣдные же самцы, кавалеры столь вѣтренныхъ подругъ, принужденные ежеминутно тренетать за участь своей любви, только и думаютъ, что объ украшеніяхъ, которыя не только не могутъ имѣть никакого утилитарнаго значенія, но прямо вредны, ибо развиваются въ ущербъ ихъ удобоподвижности,—мѣшаютъ имъ летать или бѣгать, выдаютъ ихъ головою преслѣдующему врагу: „очевидно, для нихъ красота дороже самой жизни” ⁴⁾.

Невозможно безъ улыбки читать эти трогательныя описанія проявленій художественнаго чувства у птицъ, объ этихъ самкахъ, столь чувствительныхъ къ красотѣ и жертвующихъ ради нея своими семейными обязанностями, и самцахъ, этихъ „эстетовъ поневолѣ”!.. Вотъ ужъ поистинѣ: *comparaison n'est pas raison*, и на этихъ примѣрахъ воочію видно, какъ опасны всякія умозаключенія по аналогіи. Весьма ошибочно, замѣчаетъ по этому поводу нѣмецкій эстетикъ Прельсъ, во всѣхъ случа-

¹⁾ Вл. Соловьевъ. Красота въ природѣ. Вопросы философіи и психологіи 1889, кн. 1, стр. 44—46.

²⁾ Id. 46—47.

³⁾ Id. 48. Дарвинъ, *op. cit.* II, 105.

⁴⁾ Ib. Дарвинъ II, 83.

яхъ подозрѣвать въ этихъ явленіяхъ міра животныхъ и птицъ, кажущихся эстетическими, чисто человѣческія чувства и стремленія: пѣніе птицъ обусловливается половыми инстинктами и происходитъ лишь періодически¹⁾; какъ бы то ни было, оно не является результатомъ какого-нибудь художественнаго стремленія, хотя несомнѣнно, что оно имѣетъ пѣ цѣльюрельщать: оно стоитъ слишкомъ одиноко, является слишкомъ исключительнымъ и на высшихъ ступеняхъ животной іерархіи не имѣетъ ничего себѣ подобнаго; оно слишкомъ тѣсно связано съ половыми отношеніями и не обнаруживаетъ постепеннаго развитія²⁾.

Для Прѣльса несомнѣнно также, что продукты такъ называемой художественной дѣятельности животныхъ и птицъ не имѣютъ никакого эстетическаго значенія, ибо такая дѣятельность проявляется у животныхъ, стоящихъ на низкой ступени развитія, и кромѣ того эти проявленія слишкомъ тѣсно связаны съ чисто тѣлесными потребностями³⁾. „По всей справедливости, говоритъ онъ, искусствомъ слѣдовало бы называть только созданіе чего-либо черезъ свободу, т. е. черезъ произволъ, который полагаетъ въ основу своей дѣятельности разумъ. Хотя продукты пчелъ (правильно устроенныя восковыя ячейки) иногда называютъ художественнымъ произведеніемъ, но это дѣлаютъ только *по аналогіи съ художественными произведеніями*; какъ только подумаютъ о томъ, что ихъ

¹⁾ *Прѣльс*. Эстетика 54.

²⁾ *Id.* 56. Цитируя слова Дарвина: „чтобы прельстить самку, самцы стараются превзойти другъ друга, выкладывая одинъ передъ другимъ весь запасъ своихъ пѣсенъ”. Спенсеръ говоритъ, что достаточно самаго поверхностнаго наблюденія, чтобы опровергнуть это общераспространенное мнѣніе, будто пѣніе птицъ есть особый родъ ухаживанія, полагая, что начало ему было положено поэтами. Въ теченіе 1883—89 гг. онъ произвелъ пѣлый рядъ наблюденій, которыя выяснили, что птицы поютъ и въ періода случки. (Происх. музыки. „Русск. Бог.” 1891 № 1 стр. 50—51).

³⁾ *Id.* 18.

работа собственно не основывается на какомъ-либо размышленіи разума, тотчасъ же скажутъ, что это продуктъ ихъ природы (инстинкта) и, какъ продуктъ искусства, можетъ быть приписано только ихъ Творцу" ¹⁾).

Итакъ, если мы наблюдаемъ у животныхъ, птицъ и т. д. признаки, сходные съ признаками эстетическаго чувства у человѣка, то отсюда вовсе не слѣдуетъ, что причина тѣхъ и другихъ одна и та же ²⁾. Вёрманъ справедливо замѣтилъ, что, вѣроятно, въ большинствѣ случаевъ всѣ издаваемые звуки и всѣ постройки животныхъ вызваны инстинктивнымъ стремленіемъ къ самосохраненію въ широкомъ смыслѣ слова, т. е. *защиты, питанія и размноженія*.

Все, что сказано о такъ наз. эстетическомъ чувствѣ у животныхъ, равнымъ образомъ относится и къ дѣтямъ и людямъ, стоящимъ на низкой ступени развитія—дикарю и первобытному человѣку. Эстетическія воздѣйствія, по словамъ того же Прѣльса, не совершаются непосредственно, какъ доказываютъ наблюденія надъ дѣтьми, взрослыми и надъ цѣлыми народами. Поэтому, „въ раннемъ дѣтствѣ ребенокъ совершенно не воспринимчивъ къ эстетическимъ впечатлѣніямъ" ³⁾.

Если, тѣмъ не менѣе, мы наблюдаемъ нѣкоторые признаки эстетическаго чувства у нашихъ дѣтей, то не нужно забывать, что современный культурный ребенокъ въ нѣкоторомъ отношеніи старикъ, ибо онъ—порожденіе нашей старой культуры, изъ поколѣнія въ поколѣніе воспитывавшей въ человѣкѣ эстетическое чувство: „какъ ни мало дитя, но оно рождается старымъ; каждый ребенокъ на поколѣніе старше своего отца; тысячелѣтняя

¹⁾ Id. 172.

²⁾ Ср. *Ch. Lévêque*. Le sens du beau chez les bêtes. „Revue des deux mondes". 1 septembre 1873, p. 39—63 и *Joseph Müller*. Eine Philosophie des Schönes in Natur und Kunst. Mainz 1897, S. 3 ff.

³⁾ Op. cit. 13.

культура наложила свой отпечатокъ на маленькаго столичнаго ребенка четырехъ лѣтъ" ¹⁾).

Что касается дикарей, то и изъ нихъ мудрствующіе лукаво ученые и изслѣдователи-путешественники ухитрились сдѣлать тонкихъ эстетовъ, для которыхъ, какъ для самцовъ у птицъ, красота дороже самой жизни. По словамъ Летуэрно, дикари въ состояніи не только иногда отрѣшаться отъ утилитарнаго взгляда, но и любоваться красотой даже тогда, когда имъ наносятъ вредъ. Когда англичане, рассказываятъ онъ, мстя за смерть Кука, зажгли селенья туземцевъ, оваитянки, стоя на мосту, восхищались зрѣлищемъ, восклицая: „Матай!“—что значитъ: „прекрасно“ ²⁾. Такимъ образомъ, оваитянки, можно сказать, перецеголяли самого Нерона, ибо, если этотъ послѣдній любовался пожаромъ безразличнаго для него Рима, онъ пришелъ въ восторгъ отъ созерцанія пожара собственныхъ жилищъ.

По увѣренію русскаго эстетика, дикари выносятъ страшныя страданія для достиженія того, что, по ихъ мнѣнію, служитъ украшеніемъ ихъ наружности ³⁾: „у дикарей дуренъ вкусъ, но эстетическое чувство весьма развито. Оттого они переносятъ мученія, если это нужно для украшенія своей наружности. Насколько дикарь равнодушенъ къ удобствамъ, къ комфорту, вообще къ полезному, настолько онъ увлеченъ страстью ко всякимъ прикрасамъ“ ⁴⁾.

Самъ Гроссе, выступившій противъ „фальшиваго метода“, котораго до сихъ поръ держится наука объ искусствѣ ⁵⁾ и, вмѣсто „эстетики сверху“, предложившій „эстетику снизу“, которая пользуется „этнологическимъ

¹⁾ Брандесъ II, 186.

²⁾ *Létourneau. L'évolution morale.* Paris 1887, p. 163—164.

³⁾ *Сажетти.* Эстетика въ общедост. изложеніи 66.

⁴⁾ *Id.* 68.

⁵⁾ Происхожденіе искусства 18.

методомъ”, т. е. состоитъ въ изслѣдованіи первобытнаго искусства первобытныхъ народовъ¹⁾,—самъ Гроссе то и дѣло понадеетъ на проторенную дорогу этого столь хулимаго имъ „фальшиваго метода”, усматривая въ первобытномъ раскрашиваніи тѣла и въ племенныхъ значкахъ—эстетическія цѣли²⁾, результатъ потребности въ украшеніи—„одной изъ самыхъ первоначальныхъ и могучихъ потребностей человѣка”³⁾.

Въ самомъ дѣлѣ, утверждать, какъ нѣчто само собой разумѣющееся, что первобытный человѣкъ не лишенъ эстетическихъ потребностей точно такъ же, какъ и цивилизованный⁴⁾, что въ первобытномъ человѣкѣ тщеславіе побѣдило трусость⁵⁾,—не значитъ ли это пользоваться „фальшивымъ методомъ”, т. е. методомъ эстетики сверху внизъ? Откуда, далѣе, извѣстно Гроссе, что прическа у ботокудовъ „не имѣетъ высокой эстетической цѣны”⁶⁾, а андаманскія цѣпочки у минкоповъ „унизываются очень красиво мелкими раковинами”⁷⁾, чтобы дѣлать отсюда умозаключение объ украшающемъ характерѣ этихъ предметовъ?—Ему бы слѣдовало лучше помнить собственные слова: сужденіе о томъ, какое впечатлѣніе должно производить данное произведеніе первобытнаго искусства на *его среду*, въ сущности „до нѣкоторой степени напоминаетъ невинныя рѣчи ребенка, который считаетъ шмеля злымъ, потому что онъ жуужжитъ”⁸⁾, и не выдавать своихъ впечатлѣній за впечатлѣнія дикарей, говорить отъ имени которыхъ его никто, вѣдь, не уполномочилъ.

1) Id. 19—20, 21.

2) Id. 57, 59, 70.

3) Id. 75.

4) Id. 23.

5) Id. 78.

6) Id. 79.

7) Id. 86.

8) Id. 25.

Вотъ и еще самозванное свидѣтельство объ „эстетикѣ” дикарей. Чѣмъ ниже стоитъ раса, говоритъ І. Гаульке, тѣмъ больше вліяетъ чувство обонянія на эстетическое сужденіе. Такъ, ѣдкій запахъ, характеризующій негровъ, дѣйствуетъ на нихъ возбуждающимъ образомъ. Негритянская женщина, обладающая, кромѣ другихъ признаковъ красоты—вздутыхъ губъ, вздернутаго носа и отвислыхъ грудей, еще послѣднимъ преимуществомъ, дѣйствующая, слѣдовательно, не только на зрѣніе, но и на обоняніе, является для мужчины ея расы особенно привлекательной и кажется ему „совершенствомъ красоты” ¹⁾).

Но при чемъ тутъ, спрашивается, „красота” и гдѣ тутъ „эстетическое сужденіе”? Къ чему вся эта путаника понятій и нелѣпыхъ умозаключеній по аналогіи?.. Вѣдь такого рода логическій способъ разсужденія можетъ привести насъ къ самымъ неожиданнымъ и неслыханнымъ „открытіямъ”!.. „Не подлежитъ сомнѣнію, говоритъ акад. Тархановъ, что звукъ и помимо всякаго слуха можетъ оказывать простое физическое дѣйствіе на организмъ.... Звукъ на обезглавленномъ, а слѣдовательно и лишенномъ всякаго слуха животномъ можетъ вызывать такіе эффекты, какъ пускать его въ ходъ, въ движеніе или останавливать это послѣднее, смотря по тому, въ какомъ состояніи находилось животное въ моментъ достиженія до него звука” ²⁾). Отчего бы изъ этого факта вліянія музыки на трупъ животнаго не сдѣлать выводъ иной, чѣмъ дѣлаетъ Тархановъ,—а именно, что и обезглавленный трупъ одаренъ эстетическимъ чувствомъ?—Вѣдь находятъ же возможнымъ говорить о му-

¹⁾ І. Гаульке. Красота въ природѣ и искусствѣ. „Вѣстникъ и Библиотека Самообразованія” 1903 № 14, столб. 614.

²⁾ Тархановъ. О вліяніи музыки на человѣч. организмъ. „Сѣв. Вѣстникъ” 1893 № 2, стр. 58.

зыкальномъ чувствѣ у животныхъ, основываясь на дѣйствительномъ фактѣ вліянія на нихъ музыки!....

Вопросъ долженъ быть поставленъ совершенно иначе. Если англійскіе эстетики XVII—XVIII вѣка: Шефтсбери (1671—1713), Гётчесонъ („Разысканія о происхожденіи нашихъ идей о красотѣ и добродѣтели” 1725), а за ними Кантъ и неокантіанцы признавали „сужденіе вкуса” прирожденнымъ свойствомъ человѣческаго духа; если Шиллеръ, слѣдуя за Кантомъ, основой всякаго искусства (также и первобытнаго) призналъ стремленіе къ игрѣ (Spieltrieb)¹⁾, а слѣдуя за нимъ, В. Шереръ (Poetik 1888) утверждалъ, что все первобытное искусство выражаетъ прежде всего потребность въ удовольствіи,—то теперь этотъ взглядъ долженъ быть строго провѣренъ. Такая априорность эстетическаго сужденія во всякомъ случаѣ должна быть выяснена съ психологической и историко-эволюціонной точекъ зрѣнія,—иначе, по справедливому замѣчанію проф. Меймана, „она является не чѣмъ инымъ, какъ *ненаучной мистикой*, чѣмъ-то родѣ теоретико-познавательной и психологической тайны, которая пытается придать обязательности эстетическихъ сужденій какой-то сверхъестественный характеръ”²⁾.

Съ одной стороны, мы вообще видимъ, какъ теоріи эстетическаго удовольствія переходятъ отъ слишкомъ большого упрощенія проблемы къ все развивающемся углубленію послѣдней, при чемъ самой простой теоріей приходится признать ту, которая удовлетворяется тѣмъ, что допускаетъ существованіе врожденнаго эстетическаго чувства—чувства красоты, которое въ качествѣ конечнаго факта не нуждается въ дальнѣйшемъ объясненіи³⁾.

Съ другой стороны, мы не можемъ не видѣть и то-

1) Письма объ эстетическомъ воспитаніи человѣка.

2) *Проф. Мейманъ*. Введеніе въ соврем. эстетику 48—49.

3) *Id.* 47.

го, что и современные культурные люди далеко не въ одинаковой степени одарены такъ наз. эстетическимъ чувствомъ, что нѣкоторые изъ нихъ почти совсѣмъ лишены его, инымъ же настойчивостью и привычкой удается воспитать въ себѣ это чувство почти изъ ничего до сравнительно высокой степени, и что, наконецъ, даже великіе художники подчасъ оказывались совсѣмъ не воспримчивы къ нѣкотораго рода эстетическимъ впечатлѣніямъ.

Какъ извѣстно, Гейне совсѣмъ не понималъ музыки; точно также никогда не могъ ничего понять въ ней и Гёте, не смотря на всѣ свои разговоры съ Мендельсономъ¹⁾. А когда Гюго просили разрѣшить положить его стихи на музыку, онъ сказалъ: „Развѣ мои стихи не звучатъ такъ хорошо, чтобы ужъ нельзя было обойтись безъ этого неприятнаго шума?“...

Конечно, по этому поводу можно, сославшись на Гроссе, замѣтить, что музыкальный талантъ, какъ и воспримчивость, повидимому, уживается со всякою ступенью духовной одаренности: они нерѣдко оказываются сильно развитыми у людей, стоящихъ во всемъ другомъ ниже посредственности, и наоборотъ, могутъ почти совершенно отсутствовать у лицъ, высоко одаренныхъ не только умственно, но и художественно, какъ Лессингъ, Кантъ, Монасанъ²⁾.

Однако, намъ извѣстны другіе факты подобнаго же рода и не только лишь въ области музыкальной воспримчивости. По словамъ Брандеса, Вальтеръ Скоттъ, повидимому, не имѣлъ никакого понятія о живописи. Чтобы дать намъ представленіе о старомъ пуританинѣ въ *Эдинбургской тюрьмѣ*, онъ говоритъ слѣдующую невозможную чепуху: „Это была картина, въ которой Рембрандтъ выполнилъ, повидимому, свѣтлыя части, между

1) *Véron. L'Esthétique* 380.

2) *Op. cit.* 280.

тѣмъ какъ рѣзкіе контуры принадлежали полной жизни, мощной кисти Микель Анджело”¹⁾).

Датскій писатель Якобсенъ (1847—1884), по словамъ того же критика, совершенно не понималъ красотъ Италіи—она вызвала въ немъ лишь непріятное чувство, такъ же какъ Тирольскія Альпы: „Совсѣмъ чуждое для меня зрѣлище! Надо цѣлые мѣсяцы, чтобы прошикнуть-ся его (Тироля) красотой”²⁾. А для Байрона старыя статуи представляли не болѣе, какъ камни. Въ противоположность Готье, заявлявшему, что онъ всегда „предпочиталъ статую—женщинѣ, а мраморъ—кожѣ”, онъ находилъ живыхъ женщинъ прекраснѣе всѣхъ античныхъ богинь и чудныя каменныя изваянія называетъ въ *Донъ-Жуанѣ* глупыми гончарными издѣліями. „Посѣщая въ послѣдній годъ жизни Итаку, онъ отвергъ сдѣланное ему проводникомъ предложеніе посмотреть памятники острова, обратившись при этомъ къ Трелаунъ съ слѣдующими словами: „Ненавижу все это возвеличиванье памятниковъ старины. Неужели люди думаютъ, что у меня нѣтъ свѣтлыхъ минутъ проясненія, и что я пріѣхалъ въ Грецію только для того, чтобы набить себѣ голову еще большими нелѣпостями?”³⁾.

Наконецъ, нельзя не обратить вниманіе и на то, что одно изъ важнѣйшихъ проявленій эстетическаго чувства, такъ называемое, чувство природы (*Natiergefühl*), какъ теперь доказано, отнюдь не прирождено человѣку, а явилось въ сравнительно позднее время, какъ результатъ высокой культуры. Еще Кантъ назвалъ красоту въ природѣ—*прекрасной вещью*, въ противоположность красотѣ въ искусствѣ, какъ *прекрасному представленію о вещи*⁴⁾. Слѣдую такому же пониманію красоты въ природѣ, Рат-

1) V, 107.

2) Id. II, 245.

3) Id. VI, 59—60 (Натурализмъ въ Англіи).

4) Kritik der Urtheilskraft 183.

цель утверждаетъ, что прекрасное можетъ быть присуще самой природѣ. Это доказывается, говорить онъ, тѣмъ фактомъ, что есть ландшафты, съ которыми вторяется то же, что и съ нѣкоторыми человѣческими лицами: они правятся намъ при первомъ же взглядѣ, ихъ красота бросается въ глаза. Сюда относятся: серебристая гряда отдаленныхъ снѣговыхъ горъ на фонѣ голубого неба, свѣтлая прибрежная полоса между голубыми горами и безмолвнымъ необъятнымъ моремъ, ярко зеленая роща, красивый цвѣтокъ, блестящій кристаллъ... Однако! и онъ долженъ "быль признать, что при этомъ совершается творческая дѣятельность, посредствомъ которой мы дѣлаемъ эти впечатлѣнія глубже, богаче ¹⁾, ибо наслажденіе природой есть разговоръ между міромъ внутреннимъ, скрытымъ въ насъ, и міромъ вѣншимъ, окружающимъ насъ: первое слово обыкновенно принадлежитъ міру вѣншнему, но не всегда это слово произносится сразу и непосредственно,—бываютъ виды прекраснаго, для оцѣнки которыхъ мы должны себя подготовить, должны приучить и настроить наши органы ²⁾.

Но подобное рѣшеніе вопроса есть все же, конечно, лишь компромиссъ. „Вѣдь изъ того, что впечатлѣнія, полученныя нами отъ нѣкоторыхъ объектовъ вѣншнаго міра, возбуждаютъ въ насъ чувство прекраснаго, еще не выходитъ, чтобъ эти объекты были прекрасны сами по себѣ. Они не всегда и вызывали то чувство; тому доказательствомъ исторія вкусовъ, хотя бы исторія художественнаго идеала природы" ³⁾. По мнѣнію проф. Троицкаго, единственный признакъ, дающій прекраснымъ предметамъ право называться прекрасными, есть именно

¹⁾ *Fv. Ratzel. Ueber Naturschilderung* 62.

²⁾ *Id.* 69.

³⁾ *А. Веселовскій. П. Д. Боборыкинъ. Европейскій романъ XIX ст. Романъ на Западѣ за двѣ трети вѣка. Рецензія. Спб. 1900, стр. 11.*

то душевное волненіе, какое мы называемъ эстетическимъ или чувствомъ красоты ¹⁾, или, какъ поэтически выразился Кольриджъ (1772 — 1834), должно быть, изъ самой души исходитъ волшебная лучезарная дымка, обволакивающая міръ.

Современная эстетика, чтобы научно разрѣшить психологическій вопросъ о такъ наз. чувствѣ природы, поставила его на историческую почву, и оказалось, что *Naturgefühl* имѣетъ свою длинную и весьма поучительную исторію. Гроссе, посвятившій себя спеціальному изученію первобытнаго искусства, сообщаетъ чрезвычайно интересные факты въ этой области. Чувство природы, говоритъ онъ, которому обязаны высшіе народы безчисленными перлами лирики, едва сказывается въ поэзій охотничьихъ племенъ ²⁾. Въ лирикѣ австралійцевъ, минкоповъ и ботокудовъ нѣтъ и слѣда эстетическаго чувства природы ³⁾. Въ первобытномъ эпосѣ описанія природы отсутствуютъ ⁴⁾. Первобытный орнаментъ почти исключительно ограничивается формами человѣческими и животными; растительнаго орнамента, такъ богато и привлекательно развившагося у насъ, тамъ нельзя найти даже въ зародышѣ ⁵⁾, — туземцы напр. Западной Австраліи, по сообщенію Бульмера, никогда не изображаютъ на своихъ плащахъ и на оружій растений и деревьевъ ⁶⁾.

Не безъ основанія, поэтому, Гроссе видитъ въ переходѣ отъ животнаго орнамента къ растительному символъ величайшаго прогресса въ исторіи человѣческой культуры, — перехода отъ охоты къ земледѣльческому

¹⁾ *Троицкій*. Нѣмецкая психологія въ текущемъ столѣтіи. 1869 стр. 213.

²⁾ *Происх. искусства* 227.

³⁾ *Id.* 228.

⁴⁾ *Id.* 239.

⁵⁾ *Id.* 111.

⁶⁾ *Brough Smyth II*, 251.

быту¹⁾. Но этотъ переходъ есть въ то же время символъ величайшаго прогресса въ исторіи чувства природы у человѣка. Конечно, это есть, такъ сказать, только его зародынь, въ которомъ нельзя еще видѣть *эстетическаго* чувства природы, ибо, какъ пониманіе красотъ искусства исторически предшествуетъ эстетическому наслажденію²⁾, такъ и пониманіе „красотъ природы“ исторически предшествуетъ эстетическому наслажденію природой.

Правда, слѣды *эстетическаго* чувства природы можно найти уже у Гомера, который постоянно заявляетъ себя, какъ художникъ, умѣющій чувствовать и передавать впечатлѣнія, производимыя на человѣческую душу природой. „Онъ любитъ природу, какъ близкаго друга, дышетъ одною жизнью съ нею, составляетъ ея часть. Онъ чувствуетъ какъ истинный художникъ-пейзажистъ, когда наблюдаетъ за теченіемъ облаковъ въ душный лѣтній день (Е 523, 865) или описываетъ лунную ночь во всей ея изумительной прелести (Θ 555). Мы находимъ у него описаніе угрюмыхъ осеннихъ пейзажей (Π 384); поэтъ любитъ завываніе бури въ горныхъ долинахъ (Π 765), разрушенія, которыя производитъ наводненіе рѣкъ и горныхъ потоковъ (Α 492, Δ 452, Ε 87, Ι 15) и особенно грандіозность и разрушительную силу морского шторма (Α 305, Ο 380, Η 63, Ι 5, Ξ 15, Δ 428)“³⁾.

Однако, если бы даже это было и такъ,—какъ это прекрасно показали Бизе (Biese. Die Entwicklung des Naturgefühls bei Griechen und Römern), древность вообще не знала развитого чувства природы до самаго Эврипида, и еще римляне не могли понять красоты дикой природы, которая возбуждала въ нихъ лишь ужасъ и отвращеніе. Ливій говоритъ о „foeditas Alpium“, Ам-

¹⁾ Op. cit. 146—147.

²⁾ Гросс. Введеніе въ эстетику 44.

³⁾ Г. Павлуцкій. О жанровыхъ сюжетахъ V.

міанъ изображаетъ ужасъ, всеяемый горами, Лукреція пугаетъ пустыня, а Сенека въкусъ къ дикой природѣ вообще кажется болѣзненнымъ ¹⁾. Специфически прекрасными, по словамъ Бизе, римляне считали ровныя, радующія глазъ мѣстности, въ особенности на берегу моря ²⁾. Лишь вмѣстѣ съ развивающимися культурными отношеніями императорской эпохи у римлянъ возрастаетъ и утонченное чувство природы ³⁾.

Даже въ новое время дикая природа не столько восхищаетъ, сколько пугаетъ путешественниковъ. Въ 1480 и 83 гг. путешествовавшій на Востокъ гультмскій проповѣдникъ — монахъ Феликсъ Фабри, описывая свое возвращеніе черезъ Альпы, отзывается объ этихъ горахъ, какъ страшныхъ и безжизненныхъ отъ холода, снѣга или отъ солнечнаго жара, простирающихъ свою высоту до облаковъ, и лишь долины между ними находятъ привлекательными, плодородными и изобилующими утѣхами всего міра, подобно раю ⁴⁾. Такимъ образомъ, по справедливому замѣчанію Бизе, здѣсь заключается довольно условное восхваленіе Альпъ, касающееся только мирной и привлекательной стороны ихъ. „Ужасающій“ и „устрашающій“ эпитеты всего чаще прилагаются къ этимъ горамъ и въ XVI в. ⁵⁾. Онѣ кажутся „страшными“ и „скучными“ (Шлаггартъ).

Конечно, многое въ этихъ взглядахъ объясняется опасностями и трудностями, съ которыми въ тѣ времена

¹⁾ Историч. развитіе чувства природы. Спб. 1891, стр. 21. Ср. *Рес- жисъ*. Современные художники.

²⁾ Id. 22.

³⁾ Id. 20.

⁴⁾ *Quam vis autem ipsi montes sint horribiles et rigidi gelu nivium aut ardore solis et usque in nubes sua altitudine protendantur, ipsae tamen valles sub eis sunt amoenae, fertiles et omnium mundi deliciarum abundantes, sicut paradisus etc.* (Evagatorium III, 443. Bibliothek des litter. Vereins zu Stuttgart. Bd. IV. 1849).

⁵⁾ *Friedländer*. Ueber die Entstehung und Entwicklung des Gefühls für das Romantische in der Natur. Leipzig 1873, S. 5.

было сопряжено путешествіе черезъ Альпы, такъ что существеннымъ условіемъ современнаго пристрастія ко всему романтическому служатъ безопасность и удобства путешествія¹⁾. „Но, если мы даже примемъ въ расчетъ трудности и неудобства переѣзда черезъ Альпы въ то время, то все-таки для насъ остается несомнѣннымъ обнаруживающійся въ этихъ описаніяхъ недостатокъ къ наслажденію природой. Эстетическое чувство еще недостаточно развилось для того, чтобы постигнуть величіе горнаго міра, чтобы подойти ближе къ высокимъ снѣговымъ великанамъ, чтобы эстетически овладѣть ими. Не изумленный восторгъ, а только страхъ и ужасъ выражаютъ эти путешественники; одинъ лишь идиллическія долины кажутся имъ привлекательными и веселыми“²⁾.

Повидимому, Руссо былъ первымъ, кто своей „Новой Элоизой“ (1761) открылъ романтическую красоту альпійской природы³⁾. По справедливому замѣчанію Уціэллі, его великій, хотя болѣзненный, духъ пробудилъ въ мірѣ любовь къ природѣ, вызвавъ радикальную революцію въ способѣ воспринимать ее⁴⁾. Еще въ юности, путешествуя черезъ Альпы въ Пьемонтъ и возвращаясь въ Шамбери, онъ испыталъ то чувство удовольствія, воспоминаніе о которомъ никогда не изгладилось изъ его памяти. Любовь къ горамъ и страсть путешествовать пѣшкомъ навсегда остались у него⁵⁾. Впослѣдствіи

¹⁾ *Essai*. Op. cit. 269—271.

²⁾ *Id.* 271.

³⁾ *Id.* 269.

⁴⁾ In ogni modo la grande benchè morbosa intelligenza del Rousseau ridestò nel mondo... l'amor della natura provocando una radicale rivoluzione nel modo di considerarla (*Uzielli*. Leonardo da Vinci e le Alpi. Torino 1890. p. 34—35 въ гл. „Il sentimento della montagna“ 48—55).

⁵⁾ Ce souvenir m'a laissé le goût le plus vif... surtout pour les montagnes et le voyage pédestre. (*J. J. Rousseau*. Oeuvres complètes. Paris 1788—93, vol. XXIII, 121).

Quand on ne veut qu'arriver, on peut courir en chaise de poste; mais quand on veut voyager, il faut aller à pied (*Id.* Pensées et Maximes, vol. XXXVI, 318).

онъ писалъ въ своемъ романѣ, что на горахъ и скалахъ забываешь все, забываешь самого себя, и не знаешь, гдѣ находишься ¹⁾, что лишь на вершинѣ горъ человекъ можетъ предаться созерцанію природы и лишь тамъ, глазъ на глазъ съ нею, получаетъ наиболѣе могучія вдохновенія, поднимающія душу надъ заблужденіями и предразсудками ²⁾. Прислонившись къ периламъ, рассказываетъ онъ, я оставался тамъ, надъ этими безднами, внушавшими мнѣ страхъ (*des précipices qui me faisaient bien peur*), цѣлыхъ два часа, время отъ времени глядя на эту нѣну и эту голубую воду, шумъ которой я слышалъ сквозь крики вороновъ и хищныхъ птицъ, летавшихъ со скалы на скалу и съ куста на кустъ, въ ста саженихъ подо мною ³⁾.

Но, насколько медленно прогрессировало чувство природы у человека, это видно хотя бы изъ того, что даже и послѣ Руссо, Кантъ называлъ любителей сибгровыхъ горъ — дураками, а Шатобрианъ находилъ Альпы отвратительными (*hideux*).

Итакъ, чувство природы, одно изъ наиболѣе важныхъ проявленій эстетическаго чувства вообще, какъ мы видимъ—явленіе сравнительно позднѣйшее, оно назрѣвало медленно, развивалось скачками и, такъ сказать, зигзагами. Объясняется это, главнымъ образомъ, двумя причинами. Прежде всего тѣмъ, что представленіе дикою, величественной природы, т. е. той, которая наиболѣе

¹⁾ ... on oublie tout, on s'oublie soi-même, on ne sait plus où l'on est (Id. „Nouvelle Héloïse”, p. 348).

²⁾ C'est sur la cime des montagnes que l'homme se plaît à contempler la nature: c'est là que tête à tête avec elle, il en reçoit des inspirations toutes puissantes, qui élèvent l'âme au-dessus de la région des erreurs et des préjugés. (Id. vol. I. III cl.).

³⁾ Appuyé sur le parapet je restai là deux heures entières entrevoiant de temps en temps cette écume et cette eau bleu dont j'entendais le mugissement à travers les cris des corbeaux et des oiseaux de proie, qui volaient de roche en roche et de broussaille en broussaille, à cent toises au dessous de moi...

дѣйствуетъ на насъ, было неразрывно связано съ мыслью о различныхъ опасностяхъ для жизни, о трудностяхъ пути и проч., а настоящее чувство природы, единственно поэтическое, единственно плодоносное и могущественное есть чувство, свободное отъ всякой опасности ¹⁾. Когда вѣтры бушуютъ на морѣ и вздымаютъ огромныя волны, сказалъ еще древній поэтъ, пріятно смотрѣть съ берега на великую опасность другого; не потому, что мученія другого составляютъ для насъ отрадное удовольствіе, но потому, что пріятно созерцать бѣдствія, отъ которыхъ мы сами свободны ²⁾.

Иными словами, отсутствіе заинтересованности есть необходимое условіе чувства природы, какъ и эстетическаго чувства вообще. Если Сень-Маркъ де Жирарденъ („Исторія драматической литературы“) думаетъ иначе, утверждая, что видъ моря оставляетъ насъ совершенно спокойными до того момента, когда на горизонтѣ появится нарусъ, что только тогда въ насъ пробуждается интересъ, мы участвуемъ въ пейзажѣ, потому что симпатизируемъ этому невѣдомому человѣку, котораго угадываемъ вдали, мы трепещемъ за его жизнь, — и потому пейзажъ пріобрѣтаетъ для насъ цѣнность, — то на это можно замѣтить словами кн. С. Волконскаго: „если Сень-Маркъ де Жирарденъ не могъ любоваться морскимъ видомъ иначе, какъ филантропически, то ему слѣдовало бы записаться въ „Общество спасенія на водахъ“, но только не приписывать свои ощущенія художественному воспріятію пейзажа ³⁾“.

Но есть и еще одна важная причина, отъ которой, быть можетъ, въ значительной степени зависитъ и первая: интенсивное чувство природы обусловливается всег-

¹⁾ *La Prade*. Le sentiment de la nature. 2-me éd. Paris 1870, p. 38.

²⁾ *Lucretius*. De rerum natura II, 1 сл. пер. *И. И. Чернивецкаго*: Анализъ поэмы Лукреція, Варшава 1910, стр. 18.

³⁾ *Op. cit.* 39.

да достаточною высокою культурности, достаточнымъ развитіемъ ума и сердца. Только цѣльному человѣку открывается природа въ своемъ цѣломъ и развитіе чувства природы идетъ путями аналогичными общему развитію культуры. „Научное изученіе природы не ограничиваетъ чувства наслажденія ею, но дѣлаетъ его разнообразнѣе и тоньше; болѣе развитое пониманіе природы оживляетъ вызываемый ею восторгъ; чѣмъ значительнѣе и глубже познаніе отдѣльныхъ мелкихъ чертъ въ жизни природы, оптическихъ и акустическихъ законовъ, геологическихъ и метеорологическихъ условій, богатства жезненныхъ растительныхъ и животныхъ формъ на землѣ и въ морѣ, тѣмъ сильнѣе, обширнѣе и глубже становится любовь къ природѣ”¹⁾.

Исторически, такимъ образомъ, не природа воздѣйствуетъ на человѣка, а какъ разъ обратно: человѣкъ воздѣйствуетъ на природу, надѣляетъ ее той красотой, которой она сама по себѣ не имѣетъ, и только лишь послѣ этого становится возможнымъ обратное воздѣйствіе—природы на человѣка. Но и тогда даже самое величественное въ природѣ—не настолько велико, чтобы оно могло дѣйствовать на насъ, если состояніе нашего духа не содѣйствуетъ тому²⁾, ибо „человѣкъ видитъ только самого себя въ зеркалѣ природы, и она повторяетъ ему лишь то, что онъ у нея спрашиваетъ” (Rückert).

Вотъ почему интенсивное чувство природы не свойственно греческой иластической поэзіи съ ея объективностью, идеальной простотой, яснымъ спокойствіемъ и нравственной граціей³⁾. Не античная наивность, сущность которой, по словамъ Шиллера, основана на гармоніи духа и природы, а современная сентиментальность съ ея тоскою по потерянному раю, предшественники

¹⁾ *Buze* op. cit. 7.

²⁾ *Fischer*. *Kristische Gedanken*. „*Neue Folge*” V, 182.

³⁾ *Buze*, op. cit. 15.

который—Эврипидъ, Вергилій и Гораций, колыбель истиннаго чувства природы. Оно—удѣлъ „растерзаннаго культурнаго человѣка”, о которомъ раньше Ницше говорилъ Жанъ-Поль Рихтеръ, порвавшего связь съ матерью—природой и уединившагося въ свое *principium individuationis*. „Величайшей проблемой для человѣка становится онъ самъ; онъ начинаетъ обращать вниманіе на мельчайшіе оттѣнки своихъ ощущеній, намѣренно фиксировать ихъ и размышлять о нихъ. На этомъ раздвоеніи своего *я*, на этомъ самоотраженіи основывается то, что мы называемъ теперь сентиментальностью. Однимъ изъ признаковъ ея служитъ любовь къ уединенію; благодаря уединенію, возрастаетъ сознательное чувство природы”¹⁾.

Вотъ почему наивысшаго напряженія чувство природы достигаетъ тогда, когда уже не человѣкъ переноситъ себя въ природу: въ дерево, листокъ, утесъ, сопоставляя субъектъ и объектъ по категоріи движенія, дѣйствія, какъ признака волевой жизнедѣятельности²⁾, какъ то видимъ уже въ простѣйшей формѣ первобытнаго *параллелизма*, но сама природа переносится въ человѣка, онъ самъ какъ бы отражаетъ процессы макрокосма.

Какъ примѣръ послѣдняго, А. П. Веселовскій приводитъ чудное мѣсто изъ романа д’Аннунціо „L’Innocente”. Джульяна и Туллио сидятъ подъ вязами, онъ измѣнилъ ей, заставилъ ее страдать и болѣть, и жгучее сознаніе обновившагося чувства обуяло его всецѣло. Она сидитъ спокойная, добрая, на колѣняхъ книга „Война и миръ”, нѣкоторыя страницы отчеркнуты, напримѣръ та, гдѣ Лиза въ гробу, казалось, говоритъ: „Что вы со мной сдѣлали?” А съ вязовъ непрерывно падали увядшіе цвѣты; то было неустанное, медленное паденіе лепестковъ,

¹⁾ Id. 17.

²⁾ Александръ Веселовскій. Психол. параллелизмъ и его формы въ отраженіяхъ поэтическаго стиля. Спб. 1898, стр. 2.

прозрачныхъ, почти не осязаемыхъ; они то останавливались въ воздухѣ, заставались, то дрожали, какъ крыльишки стрекозъ, не то зеленоватыя, не то бѣлыя; и это безостановочное паденіе дѣйствовало галлюцинируя. Цвѣты все сыпались, безжизненные, точно не реальные, производя невыразимое впечатлѣніе: будто все это совершается внутри, и самъ Туллио присутствуетъ при паденіи безчисленныхъ, безплотныхъ тѣней гдѣ-то тамъ, на небѣ души, въ немъ самомъ. Что вы со мной сдѣлали? говорила, казалось, покойница, говорила, молча, Джульиана, что вы со мной сдѣлали? ¹⁾

„Верленъ (Le rossignol), говоритъ онъ, вводитъ насъ въ полную фантазмагорію: метафорическій параллелизмъ съ блестками аллегорій, которые, впрочемъ, не портятъ образа. На дерево сбилась стая птицъ—горькихъ воспоминаній, сбилась на *желтую листовъ сердца*, созерцающаго *свой погнувшийся стволъ въ водахъ „Сожалѣній“*. Стая голоситъ, тревожитъ сердце, но кличъ постепенно замираетъ, и раздаются раскаты соловья, поющаго, какъ встарь, про нее, про первую любовь. Тусклая луна взошла надъ душиною лѣтнею ночью и рисуетъ на зыби силуэты трепещущаго дерева и сѣтующей птички.

Comme un vol criard d'oiseaux en émoi
Tous mes souvenirs s'abattent sur moi,
S'abattent parmi le feuillage jaune
De mon coeur mirant son coeur plié d'aune
Au tain violet de l'eau des Regrets
Qui mélancoliquement coule auprès;
S'abattent, et puis la rumeur mauvaise
Qu'une brise moite en montant apaise,
S'éteint par degrés dans l'arbre, si bien,
Qu'au bout d'un instant on n'entend plus rien,
Plus rien que la voix célébrant l'Absente,
Plus rien que la voix—ô si languissante!—

¹⁾ Гл. IV.

De l'oiseau qui fut mon premier amour
 Et qui chante encore comme au premier jour;
 Et dans la splendeur triste d'une lune
 Se levant blafarde et solennelle, une
 Nuit mélancolique et lourde d'été,
 Pleine de silence et d'obscurité,
 Berce sur l'azur, qu'un vent doux effleure,
 L'arbre qui frémit et l'oiseau qui pleure.

Въ такомъ исканіи созвучій, исканіи чело­вѣка въ природѣ, есть нѣчто страстное, патетическое, что харак­теризуетъ поэта, характеризовало,⁸ при разныхъ формахъ выраженія, и цѣлыя полосы общественнаго и поэтиче­скаго развитія. Элегическое увлеченіе красотами приро­ды, интимность *Naturgefühl*'я, жаждущаго отголосковъ, наступало въ исторіи не разъ: на рубежѣ древняго и новаго міровъ, у средне­вѣковыхъ мистиковъ, у Петрарки, у Руссо и романтиковъ. Франциску Ассизскому чу­дилась въ природѣ разлитая повсюду божественная лю­бовь; средне­вѣковый алгеоризмъ, чаявшій во всемъ твореніи соотвѣтствія и совпаденія съ міромъ чело­вѣка, далъ схоластическій оборотъ тому же строю мыслей; Петрарка искалъ тѣхъ же созвучій, но набрелъ на про­тиворѣчія: они лежали въ немъ самомъ. Такое настро­еніе понятно въ эпохи колебаній и сомнѣній, когда осла­бѣла вѣра въ прочность общественнаго и религіознаго уклада и сильнѣе ощущается жажда чего-то другаго, лучшаго. Тогда научная мысль выходитъ на новые пути, пытаясь водворить равновѣсіе между вѣрой и знаніемъ, но сказывается и старый параллелизмъ, ищущій въ при­родѣ, въ ея образахъ, отвѣта на недочеты духовной жиз­ни, созвучія съ нею. Въ поэзій это приводитъ къ обно­вленію образности, пейзажъ-декорація наполняется чело­вѣческимъ содержаніемъ. Это тотъ же психическій про­цессъ, который отвѣтилъ когда-то на первые, робкіе за­просы мысли; та же попытка сродниться съ природой,

проектировать себя въ ея тайникѣ, переселить ее въ свое сознаніе; и часто тотъ же результатъ: не знаніе, а поэзія" ¹⁾).

Принимая все это во вниманіе, нельзя не усумниться въ прирожденности человѣку эстетическаго чувства. Эстетическое чувство есть продуктъ высокой и сложной культуры, и значитъ, если первобытный человѣкъ все же создаетъ произведенія искусства (какъ ихъ принято называть), то объясненія этому факту нужно искать не въ эстетическомъ чувствѣ, котораго у него нѣтъ и быть не можетъ, а въ чемъ-то иномъ.

По справедливому замѣчанію ак. Овсяннико-Куликовскаго, о какомъ бы то ни было „эстетическомъ чувствѣ” не можетъ быть и рѣчи, когда мы говоримъ о первобытномъ искусствѣ. „Не приходится также говорить о немъ, возстановляя картину болѣе поздняго, уже вполне человѣческаго „поэтическаго синкретизма”. Не стоитъ подымать о немъ вопроса, когда рѣчь идетъ о пѣсняхъ, музыкѣ, танцахъ и даже рисункахъ, татуировкѣ и др. „украшеніяхъ” дикарей. Эстетическое чувство могло возникнуть лишь въ сравнительно позднія, историческія эпохи, да и то развивалось оно очень медленно и неравномѣрно, у однихъ народовъ—быстрѣе и полнѣе, у другихъ—медленнѣе и слабѣе. Впервые оно расцвѣло у древнихъ грековъ—въ связи съ пышнымъ развитіемъ ихъ художественнаго творчества... Художественная эмоція есть специфическое чувство, выдѣляющееся въ процессѣ художественнаго (образнаго) творчества и также въ процессѣ воспріятія художественнаго произведенія (извѣстно, что второй процессъ есть лишь повтореніе перваго). Гдѣ нѣтъ художественнаго процесса (созданія или воспріятія образа), тамъ не можетъ быть и худо-

¹⁾ Id. 78—80.

жественной эмоціи. Художественная эмоція принадлежитъ къ числу тѣхъ, которыя можно назвать въ тѣсномъ смыслѣ „интеллектуальными” эмоціями мысли по преимуществу: она возникаетъ въ процессѣ умственно-творческаго труда, и если сблизать ее съ какими-либо другими, то только съ эмоціями сопровождающими философское и научное творчество (включая сюда и *прикладную науку*)”.

Смѣшивать эстетическое чувство съ „эмоціей лирической”, по его мнѣнію, нельзя: „это называется обобщать”, и на такомъ именно „обобщеніи” построена вульгарная эстетика. „Люди, которые умѣли уже—и весьма недурно—рисовать сѣвернаго оленя и мамонта,—еще не вѣдали обособленныхъ художественныхъ эмоцій—и не только потому, что эти рисунки были только копіями, но главнымъ образомъ потому, что это „творчество” рисунка не могло быть обособлено отъ состава мифологическихъ (въ данномъ случаѣ зооморфическихъ) понятій; и если, рисуя мамонта, человѣкъ переживалъ извѣстную эмоцію, то это была, такъ сказать, „синкретическая” эмоція, въ которой рѣшающую роль игралъ не образъ самъ по себѣ, какъ таковой, а цѣлый комплексъ мифологическихъ понятій и вѣрованій. То же самое мы скажемъ и о рисовальномъ искусствѣ дикарей, которые (напр. бушмены) весьма удачно рисуютъ животныхъ и цѣлыя сцены изъ области отношеній человѣка къ животнымъ (напр. охоту)”¹⁾.

Другой русскій теоретикъ искусства, напоминая, что красота предмета не есть ничто объективное, присущее ему самому, красота вещи, но есть наше чувство красоты, вызываемое нѣкоторыми особенностями внѣшнихъ свойствъ предмета—цвѣтами, лицами и ихъ сочетаніи-

¹⁾ Лрика какъ особый видъ творчества. „Вопросы теории и психологии творчества” т. II, вып. 2. Спб. 1910, стр. 216 сл.

ми¹⁾), признавалъ, что, хотя элементарныя начала зрительной эстетики и заложены гораздо глубже въ природѣ, чѣмъ обыкновенно полагалось до блестящихъ объясненій современной науки, такъ же какъ и наслажденіе болѣе или менѣе музыкальными тонами подготовлено природой прежде человѣка, возникло въ силу естественныхъ причинъ еще въ животномъ царствѣ,—тамъ они тѣсно слились съ чисто утилитарными потребностями жизни, и лишь у человѣка и далеко не сразу это чувство красоты приобрѣло болѣе безкорыстный, т. е. чисто эстетическій характеръ²⁾).

Животныя, даже люди, стоящіе на низкой ступени развитія, говорить онъ, не въ состояніи испытывать подобныхъ состояній, которыя составляютъ принадлежность только высшей психической жизни, умственной и эмоциональной: люди, стоящіе на низкой ступени развитія, поглощены матеріальными нуждами своего существованія; предметы дѣйствуютъ на нихъ лишь той стороной, которая отвѣчаетъ ихъ низменнымъ стремленіямъ и интересамъ. Они не лишены ума, но умъ ихъ совершенно связанъ чувственной матеріальной стороной предметовъ и находится въ служебномъ отношеніи къ потребностямъ простаго самосохраненія³⁾. „Теперь уже сдѣлалось очевиднымъ, что различіе между высшей и нижней организаціей со стороны мозговой дѣятельности состоитъ въ большемъ и большемъ накопленіи переработанныхъ впечатлѣній,—въ образованіи такихъ продуктовъ умственной энергіи, которые не тратятся сейчасъ же, а составляютъ запасъ для разнаго рода затратъ въ будущемъ. Кромѣ того, болѣе богато развитая организація проявляетъ такой избытокъ энергіи, который обна-

¹⁾ Смрновъ. Эстетика, какъ наука о прекрасномъ въ природѣ и искусствѣ. Отдѣлъ первый. Казань 1900, стр. 254.

²⁾ Id. 194.

³⁾ Id. 261.

руживается цѣлымъ рядомъ благопріятныхъ для нея состояній, помимо какихъ-нибудь виѣшнихъ исключительно утилитарныхъ цѣлей, т. е. прямого удовлетворенія матеріальныхъ нуждъ и потребностей жизни. Здѣсь, въ этой области накопленія психическаго богатства, происходитъ то же, что мы видимъ въ экономической сферѣ при накопленіи матеріальныхъ и денежныхъ средствъ. Организмъ слабо развитый—это все равно, что бѣднякъ, который тратитъ все, что приобрѣтаетъ, и дѣятельность котораго вся поглощается на приобрѣтеніе средствъ къ удовлетворенію насущныхъ нуждъ и потребностей. Но организмъ высоко развитой, какъ богатый человѣкъ, дѣлаетъ сбереженія, составляетъ капиталъ, которымъ онъ можетъ распорядиться въ случаѣ какого-нибудь особеннаго экстреннаго запроса на его средства. Кромѣ удовлетворенія своихъ прямыхъ насущныхъ нуждъ, онъ многое уже тратитъ просто лишь на удовольствія, онъ создаетъ даже особыя нужды и потребности, которыхъ совсѣмъ не знаетъ бѣднякъ. Эстетическія удовольствія и наслажденія именно и представляютъ одно изъ проявленій этого богатства энергіи, этого избытка нервно-мозговой силы, которая есть приобрѣтеніе высоко развитой организаціи...

Удовольствія, доставляемые намъ пріятными звуками, цвѣтами, линіями и сочетаніями этихъ элементовъ, отличаются отъ всѣхъ другихъ удовольствій именно тѣмъ, что они не находятся въ прямомъ служебномъ отношеніи къ функціямъ чисто органическимъ. Эстетическія удовольствія, доставляемые музыкальными звуками, красивыми цвѣтами и формами, отличаются утонченностью, удаленностью отъ грубыхъ, матеріальныхъ потребностей и функцій тѣла. Они ищутся не въ видахъ ихъ прямой пользы, а ради удовлетворенія избытка накопившейся нервной энергіи въ периферическихъ органахъ чувствъ и нервныхъ центрахъ. Чтобы сдѣлаться элементомъ эстетики и искусства, они должны быть ото-

двинуты отъ чисто-практическихъ интересовъ жизни (мысли, чувства, воли), должны сдѣлаться свободными отъ многихъ сопровождаемыхъ ихъ отношенемъ къ нашимъ нуждамъ и заботамъ,—пріобрѣсти безкорыстный характеръ, чтобы сдѣлаться предметомъ наслажденія безкорыстнаго и так. обр. получить эстетическое значеніе”¹⁾).

Однимъ словомъ, эстетическое чувство принадлежитъ къ классу удовольствій и неудовольствій или страданій психическихъ или идеальныхъ²⁾, удовольствій и неудовольствій фантазіи, т. е. такихъ удовольствій и страданій, которыя не имѣютъ чисто утилитарнаго, эгоистическаго характера, которыя, оставаясь удовольствіями и страданіями, свободны отъ служебнаго отношенія къ потребностямъ организма и не имѣютъ прямого отношенія къ житейскимъ интересамъ и заботамъ³⁾. А такого рода чувствованія, конечно, не могутъ быть свойственны первобытному человѣку, какъ и вообще человѣку, стоящему на низкомъ уровнѣ культурнаго развитія.

Идя такимъ путемъ, современная эстетика все болѣе и болѣе склоняется къ выводу, что такъ называемое искусство первобытнаго человѣка не есть продуктъ художественной дѣятельности. Иные все еще колеблются, нерѣшаясь признать этого окончательно и останутся какъ бы на распутии. Такъ, по мнѣнію Меймана, на художественный инстинктъ вначалѣ долго и многосторонне влияют внѣ-эстетическія побудительныя причины творчества, и онъ только весьма постепенно вырабатывается изъ этихъ неэстетическихъ влияній въ „чистотѣ”, и внѣ-эстетическіе мотивы художественнаго творчества создаютъ массу художественныхъ формъ, „мотивовъ” и художественныхъ пріемовъ. Однако, не смотря на это, онъ дума-

1) Id. 265 сл.

2) Id. 268.

3) Id. 271—272.

есть, что надо допустить „существованіе изначальнаго художественнаго инстинкта“, элементарными формами проявленія котораго служатъ, вѣроятно, ритмическія искусства и украшеніе тѣла и утвари¹⁾.

Точно также колеблется и Гроссе. Какъ мы уже видѣли, онъ произвольно надѣляетъ первобытнаго человѣка эстетическимъ чувствомъ, подобно Шиллеру, Спенсеру и Шереру, отождествляя художественное стремленіе съ влеченіемъ къ игрѣ, т. е. къ безцѣльному, повидимому, и слѣдовательно эстетическому проявленію физическихъ и душевныхъ силъ. Соединяясь во всѣхъ своихъ разнообразныхъ формахъ болѣе или менѣе со стремленіемъ къ подражанію, это стремленіе, думаетъ онъ, есть, безъ сомнѣнія, общее достояніе всѣхъ людей и, можетъ быть, существовало гораздо раньше самого человѣчества, такъ что потребность въ художественномъ творествѣ не является впервые благодаря особннымъ культурнымъ условіямъ,—культурныя условія ее только развиваютъ и направляютъ извѣстнымъ образомъ²⁾.

Но, съ другой стороны, онъ самъ понимаетъ, что именно съ точки зрѣнія современной науки является совершенно невообразимымъ, чтобы функція, на которую затрачивается такое громадное количество силъ, не имѣла никакого значенія для сохраненія и развитія соціальнаго организма. „Если бы энергія, расходуемая на художественное творчество и эстетическое наслажденіе, была совершенно потеряна для серьезныхъ и существенныхъ задачъ жизни, если бы искусство дѣйствительно было только пустою игрой, то естественный подборъ, безъ сомнѣнія, давно уже выкинулъ бы, какъ негодныя, націи, расточающія свои силы столь непроизводительно, и выдвинулъ впередъ народы, одаренные болѣе практиче-

¹⁾ Op. cit. 140—141.

²⁾ Гроссе. Происх. искусства 286—287.

ски, тогда искусству было бы невозможно такъ богато и пышно развиваться, какъ оно развилось въ дѣйствительности". Поэтому мы, по его словамъ, должны уже а priori предположить, что, кромѣ непосредственно эстетическаго значенія, первобытное искусство имѣетъ еще и значеніе практическое ¹⁾.

И въ результатѣ своихъ изысканій онъ приходитъ къ тому именно заключенію, что большая часть „художественныхъ произведеній" первобытныхъ народовъ возникаетъ вовсе не изъ чисто-эстетическихъ стремленій, но вмѣстѣ служить какой-нибудь практической цѣли; что часто эта послѣдняя является, несомнѣнно, первоначальнымъ мотивомъ, въ то время какъ эстетическія потребности удовлетворяются лишь попутно, на второмъ планѣ ²⁾: „искусство не пустая игра, но необходимая общественная функція,—одно изъ самыхъ дѣйствительныхъ средствъ въ борьбѣ за существованіе, а вслѣдствіе этого, оно и должно было черезъ борьбу за существованіе, развиваться все сильнѣе и богаче" ³⁾. Таковъ заключительный выводъ Гроссе.

Какъ это ни странно, окончательный переворотъ въ вопросѣ о происхожденіи искусства вышло на долю произвѣсти не эстетика, а экономисту—Карлу Бюхеру. Въ этомъ, впрочемъ, нѣтъ ничего удивительнаго, если вспомнить, что именно эстетика, какъ справедливо замѣчаетъ и самъ Бюхеръ, чрезвычайно скромный и осторожный въ своихъ выводахъ, всегда были склонны искать ключъ къ происхожденію поэзіи и музыки, исходя изъ „эстетическихъ категорій культурныхъ народовъ", почему построенія ихъ и были такъ мало удовлетворительны ⁴⁾.

¹⁾ Id. 290.

²⁾ Id. 284.

³⁾ Id. 292.

⁴⁾ *Карл Бюхеръ*. Работа и ритмъ. Рабочія пѣсни, ихъ происхожденіе, эстетическое и экономическое значеніе. Спб. 1899, стр. 84.

Еще древніе отмѣтили громадное значеніе ритма въ психо-физиологической жизни человѣка. „Какъ ритмъ, такъ и гармонію,—говорилъ Платонъ,—заставляютъ усваивать мальчиковъ, чтобы они были болѣе кроткими и, дѣлаясь болѣе приличными и соблюдающими тактъ (ровными), были бы полезны какъ словомъ, такъ и дѣломъ, потому что жизнь человѣка нуждается въ гармоніи и согласіи”¹⁾.

„Мы находимъ удовольствіе въ ритмѣ,—повторилъ его ученикъ Аристотель,—вълѣдствіе того, что онъ содержитъ извѣстное и установленное число, и что онъ насть, приученныхъ къ порядку, трогаетъ. Потому, болѣе соответствуетъ природѣ движеніе стройное, чѣмъ нестройное, такъ какъ оно болѣе и согласно съ природой. Доказательствомъ же того служитъ то, что даже, соблюдая во время работы, питья и ѣды извѣстный порядокъ, мы сохраняемъ и увеличиваемъ нашу природную силу; несоблюденіемъ порядка мы портимъ и губимъ ее. Ибо тѣлесныя болѣзни суть несоотвѣтствующія порядку природы движенія. Мы находимъ удовольствіе въ симфоніи потому, что это—соединеніе словъ, различныхъ другъ отъ друга. Рѣчь въдѣ есть порядокъ словъ, который пріятенъ по своей природѣ. Все устроенное пріятнѣе неустроеннаго”²⁾. Точно также Цицеронъ считалъ ритмъ

1) *Plat. Protag.* 326 B: καὶ τοὺς ῥυθμῶς τε καὶ τὰς ἁρμονίας ἀναγκάζουσιν αἰσθεσθῆναι ταῖς ψυχαῖς τῶν παιδῶν, ἵνα ἡμερώτεροί τε ᾖσι καὶ εὐροθιότεροι καὶ ἐναρμωστότεροι γινόμενοι χρήσιμα ᾖσιν εἰς τὸ λέγειν τε, καὶ πράττειν. καὶ γὰρ ὁ βίος τῶν ἀνθρώπων εὐροθίας καὶ εὐαρμωσίας δεῖται.

2) *Aristot. Probl.* p. 920 b 29 сл.: ... ῥυθμῶς δὲ χαίρομεν διὰ τὸ γινώσκον καὶ καταγμένον ἀριθμὸν ἔχειν καὶ κινεῖν ἑμᾶς καταγμένους· οὐκαιοτέρη γὰρ ἢ καταγμένη κίνησις φῶσι τῆς ἀτάκτου, ἵσασι καὶ κατὰ φῶσιν μᾶλλον, σημεῖον δὲ, πονοῦντες, γὰρ καὶ πίνοντες, καὶ ἐσθίωντες καταγμένα αἰσθόμεν καὶ αἰσθόμεν τὴν φῶσιν καὶ τὴν δύναμιν, ἅπαντα δὲ φθεῖρομεν καὶ ἐξίσταμεν αὐτήν. αἱ γὰρ ῥῶσι τῆς τοῦ σώματος οὐ κατὰ φῶσιν τάξεως κινήσεις εἰσίν. συμφωνία δὲ χαίρομεν, ὅτι κράσις ἴσσι λόγον ἐχόντων ἐναντίων πρὸς ἄλληλα. ὁ μὲν οὖν λόγος τάξις, ἢ ἦν φῶσι ἰδέσθαι. τὸ δὲ κεραιμένον τοῦ ἀκράτου παν ἕδον...

(numeri—числа) родственнымъ нашему духу (cognatum mentibus nostris) ¹⁾.

Дѣйствительно, сама природа указала намъ на ритмъ, какъ на принципъ наиболѣе легкой и продуктивной работы: всѣ такъ наз. произвольныя движенія—основаны на ритмѣ, т. е. на равномерномъ движеніи. „Всѣ органическія дѣйствія, подобно дѣйствіямъ неорганическимъ, бываютъ ритмичны, вполнѣ или отчасти, таковы: аппетитъ и сонъ, дыханіе и бѣненіе сердца, миганіе вѣкъ и сокращенія кишекъ, движенія ногъ и отравленія нервной системы... Стремленіе къ размѣру, которое въ музыкѣ выражается вполнѣ, до извѣстной степени выражается въ эмоціональной рѣчи. Мы видимъ, что подъ вліяніемъ сильной эмоціи человѣкъ раскочивается всѣмъ тѣломъ и ломаетъ руки; такъ точно и сокращенія его голосовыхъ органовъ становятся то сильнѣе, то слабѣе. Всякій знаетъ, что чувство гнѣва выражается не только монотонно, но, напротивъ того, характеризуется быстро смѣняющимися повышеніями и пониженіями голоса и удареніями: это ритмъ, хотя и неправильный” ²⁾. Ритмъ это—порядокъ, а порядокъ это—экономія силы. Вотъ почему всякая работа постольку цѣлесообразна, поскольку она ритмична, и тѣмъ болѣе производительна, чѣмъ болѣе она ритмична.

Спенсеръ утверждалъ даже, что проза, при полномъ отсутствіи въ ней стройности, всегда требуетъ отъ читателя большей затраты умственной энергіи, что она больше отвлекаетъ его отъ развитія идей или чувствъ и что ритмъ, напротивъ, позволяетъ экономизировать наши силы, давая возможность предвидѣть долю вниманія, по-

¹⁾ *Cicero. De or. III, 51, 197.*

²⁾ *Спенсеръ. О происхожденіи музыки. „Русск. Бог.“ 1891 № 1, стр. 59.*

требнаго на то, чтобы уловить каждый слогъ ¹⁾. И Гюйо, не согласный съ этой крайностью, долженъ, однако, признать, что, во всякомъ случаѣ, стихи не только естественнымъ образомъ выражаютъ и передаютъ другимъ наше чувство, но они являются также средствомъ сосредоточивать на немъ, не умаляя нисколько живой силы своей, умъ слушателя, ибо языкъ, въ которомъ все ритмовано и правильно, экономизируетъ вниманіе, усиліе ума. Ритмъ стиха, подобно біенію сердца, достигаетъ нашего слуха и регулируетъ нашъ голосъ такъ, что и другія сердца начинаютъ биться въ ладъ съ нимъ. Поэтому онъ думаетъ, что стихи, по отношенію къ ихъ важнѣйшей части—ритму, не составляютъ произведенія, искусственно придуманнаго: „человѣкъ сдѣлался поэтомъ или просто стихотворцемъ не вслѣдствіе болѣе или менѣе мимолетной прихоти своего ума, а подъ вліяніемъ собственной своей природы и согласно извѣстному научному закону” ²⁾.

Изъ моего личнаго преподавательскаго опыта я вынесъ убѣжденіе, что не только мысль сообщаетъ рѣчи ритмъ, но и обратно—ритмъ рѣчи, такъ сказать, создаетъ мысль. Мнѣ неоднократно приходилось испытывать на себѣ эту силу психологическаго вліянія ритма, и я замѣтилъ, что всякій разъ, когда съ самаго начала лекціи мнѣ удавалось „напасть на ритмъ”, рѣчь моя лилась какъ-то легко и плавно, безъ шероховатостей и неровностей; но стоило мнѣ однажды „сбиться”, я чувствовалъ, что „теряю ритмъ”,—точно я сошелъ съ рельсъ и совершаю какія-то беспорядочныя, неурегулированныя движенія. Я не знаю, какъ назвать это „чувство ритма”, присутствіе, какъ и отсутствіе, котораго въ моей рѣчи я всегда живо ощущаю по той легкости или трудности, съ какой говорю. Но я не сомнѣваюсь въ томъ, что не

¹⁾ Научные, политич. и филос. опыты. т. I. Философія слога.

²⁾ Задачи совр. эстетики 127.

только съ вѣшной, но и съ внутренней стороны акція моя бываетъ хороша лишь тогда, когда я „говорю стихами“, и лично для меня этотъ выводъ изъ практики имѣетъ не одинъ лишь теоретическій интересъ, ибо, только уяснивъ себѣ этотъ секретъ, я научился управлять моею рѣчью силой ритма.

Ритмъ—говоритъ Ницше — это понужденіе: „онъ порождаетъ непреодолимую охоту подражать, согласоваться въ немъ; не только шагъ ноги, но и душа слѣдуетъ такту и, какъ вѣроятно заключали, — и души боговъ! Ихъ пытались понуждать съ помощью ритма и пріобрѣтать власть надъ ними”¹⁾... „Да и было ли для древняго сусвѣрнаго людского племени что-либо болѣе полезное, чѣмъ ритмъ? Съ его помощью все можно было сдѣлать: магически помочь работѣ, принудить бога явиться, приблизиться и выслушать; можно было исправить будущее по своей волѣ, освободить свою душу отъ какой-нибудь ненормальности, и не только собственную душу, но и душу злѣйшаго изъ демоновъ; — безъ стиха человѣкъ былъ ничто, а со стихомъ онъ становился почти богомъ”²⁾.

Вотъ эта-то сила ритма и особое значеніе, которое онъ имѣетъ въ первобытномъ искусствѣ, и заставили Бюхера обратить на него вниманіе, заняться его изученіемъ. Онъ понялъ, что было бы совершенно невѣрнымъ пріемомъ переносить въ первыя времена человѣчества развитое ритмическое чувство культурнаго человѣка, которое, во всякомъ случаѣ, вырабатывается по преимуществу на ритмѣ словъ и музыки³⁾. „Что они ни дѣлаютъ, ходятъ ли, танцуютъ ли, поютъ, играютъ или работаютъ, они все дѣлаютъ въ тактѣ, который самые глупые негры, всѣ безъ различія, соблюдаютъ съ большей

1) Die fröliche Wissenschaft. Leipzig 1887, S. 105.

2) Веселая наука (Die fröliche Wissenschaft) 168—169.

3) Бюхера. Работа и ритмъ 86.

точностью, чѣмъ наши солдаты и музыканты послѣ долгаго обученія и упражненія”. Такъ характеризовалъ африканскихъ негровъ старый историкъ культуры Мейнерсъ, видя въ этомъ пристрастїи ихъ къ ритму особый „музыкальный вкусъ” ¹⁾.

Но и ученые болѣе поздняго времени, замѣтивъ, что пѣсни дикихъ народовъ часто состоятъ изъ однихъ безконечно повторяющихся безсмысленныхъ словъ и восклицаній, которыхъ они сами не понимаютъ, что не текстъ и даже не мелодія имѣются въ виду этими пѣснями, а одинъ лишь ритмъ — не всегда умѣли серьезно объяснить это странное тяготѣніе первобытнаго человѣка къ ритму. „Одинъ новѣйшій музыкальный писатель, говоритъ Бюхеръ, наивно извращая настоящее положеніе вещей, полагаетъ, что существуютъ „въ дѣйствительности многіе народы, которые находятъ исключительно удовольствіе въ одномъ этомъ факторѣ музыки (ритмѣ), у которыхъ музыка состоитъ, главнымъ образомъ, въ хлопаньи руками, въ ударахъ въ тактъ по звучащимъ предметамъ, въ ритмическомъ повтореніи одного и того же тона и т. д.” ²⁾. Но здѣсь вовсе не идетъ дѣло о простомъ эстетическомъ удовольствіи. Ритмическій элементъ не свойственъ первоначально ни музыкѣ, ни языку; онъ приходитъ извнѣ и вызывается физическимъ движеніемъ, которое должно сопровождаться пѣсней и безъ котораго послѣдняя вообще не поется. Поэтому каждая работа, каждая игра, каждая пляска имѣетъ свою особую пѣсню, которую не поютъ при другихъ случаяхъ, и такъ какъ отношенія мѣры физическихъ движеній у различныхъ индивидуумовъ различны, то среди нѣкоторыхъ народовъ у cadaго есть своя пѣсня, ревниво ох-

¹⁾ Ueber die Natur der afrikanischen Neger. „Götting. histor. Mag.” 1790, VI, 3.

²⁾ K. Hagen. Ueber die Musik einiger Naturvölker, Australier, Metanesier, Polinesier. Hamburg 1892, S. 6.

раемая имъ. Намъ не должно удивлять, что путешественники, наблюдавшие у народовъ, стоящихъ на нижней ступени образованности, подобные факты, смѣшивали ихъ съ представленіями изъ нашего культурнаго міра, и тѣмъ болѣе, чѣмъ чаще наряду съ ними встрѣчались имъ образованія второстепеннаго и третьестепеннаго характера. Такъ мы замѣчаемъ, что они имѣютъ въ виду по преимуществу то музыкальную, то поэтическую сторону предмета. Но всѣ единогласно утверждаютъ, что вездѣ для различныхъ отпращиваній ежедневной жизни существуютъ характерныя пѣсни, и взаимная связь послѣднихъ съ работою выступаетъ тѣмъ рѣзче, чѣмъ ниже ступень развитія соответственнаго народа”¹⁾).

Такъ передъ Бюхеромъ незамѣтно всталъ старый загадочный вопросъ о происхожденіи искусства и въ частности поэзіи. Если первобытное творчество представляетъ работу, музыку и поэзію въ самомъ тѣсномъ взаимномъ сочетаніи, то какъ произошло первоначально это сочетаніе? „Существовали ли сперва эти три элемента независимо другъ отъ друга, какъ въ наше культурное время, и являются ли они здѣсь только случайно связанными другъ съ другомъ? Или же они возникли всѣ вмѣстѣ и только позднѣе отдѣлились другъ отъ друга продолжительнымъ процессомъ дифференціаціи? Въ такомъ случаѣ, какой же изъ трехъ элементовъ образуетъ въ первоначальномъ соединеніи ядро, къ которому примкнули остальные? Пытаясь отвѣтить на эти вопросы,—говоритъ онъ,—мы можемъ исходить изъ общепризнаннаго факта, что именно поэзія и музыка первоначально никогда не возникали отдѣльно другъ отъ друга. Поэзія обыкновенно въ то же время и пѣніе; слово и мелодія

¹⁾ Op. cit. 22—23.

появляются одновременно. одно невозможно безъ друго-го. Но мы уже знаемъ, что существенное въ этомъ двой-ственномъ образованіи, въ пѣснѣ, у дикихъ народовъ составляетъ ея ритмъ. Откуда онъ происходитъ?

Мы одинъ языкъ, насколько простираются мои поз-нанія, не строитъ самъ по себѣ своихъ словъ и предло-женій ритмически. Если же это и замѣчается въ обыкно-венной рѣчи, то это—простая случайность и обыкновен-но ускользаетъ отъ нашего вниманія. Поэтому совершенно невѣроятно, чтобы люди на основаніи простого из-ученія языка могли придти къ тому, чтобы измѣрять и считать слова и слоги по количеству ихъ или силѣ тона, располагать повышенія и пониженія на одинаковомъ раз-стояніи, однимъ словомъ, придавать рѣчи форму по опре-дѣленному ритмическому закону. Такъ какъ поэтическій языкъ не могъ произвести ритмъ изъ самого себя, то онъ долженъ былъ заимствовать его извнѣ; тѣмъ легче допустить, что ритмически расчлененныя рабочія движе-нія могли сообщить и образной рѣчи законъ своего по-слѣдованія, что соответствуетъ и общей склонности че-ловѣка сопровождать свои движенія при тяжелой работѣ звуками рѣчи... Чѣмъ первобытнѣе рабочія пѣсни, тѣмъ тѣснѣе, повидимому, связаны онѣ съ самой работой. Почти всѣ онѣ соединены матеріально съ работой и съ сопровождающими ее условіями и, если при нѣсколько подвинувшемся развитіи, выходятъ за предѣлы ея, то не можетъ быть сомнѣнія, что онѣ произошли вмѣстѣ съ работою и благодаря ей... Мы приходимъ, такимъ обра-зомъ, къ рѣшенію, что работа, музыка и поэзія на пер-вобытной ступени ихъ развитія должны были быть слѣ-ты въ одно цѣлое, но что основной элементъ этой трой-ственности составляла работа, тогда какъ два другіе имѣ-ли только дополнительное значеніе. Общій связующій признакъ ихъ — ритмъ, который и въ древней музыкѣ, и въ древней поэзіи является существеннымъ, а въ ра-ботѣ выступаетъ только въ опредѣленныхъ условіяхъ,

несомнѣнно широко распространенныхъ въ первобытныхъ хозяйствахъ" ¹⁾).

Какъ оговаривается и самъ Бюхеръ, вытекающій отсюда отвѣтъ его на вопросъ: откуда произошла, въ частности, поэзія,—не заключается, однако, какъ можно было бы предположить, въ простомъ рѣшеніи: происхожденіе поэзіи должно искать въ работѣ. „Дикіе народы—этого никогда не слѣдуетъ забывать—вообще чужды нашего понятія о работѣ, въ ея технически-хозяйственномъ и профессионально-этическомъ смыслѣ; и мы необходимо впади бы въ недоразумѣніе, если бы стали приписывать имъ то, что не можетъ быть свойственно имъ. То, что мы называемъ работой—движеніе нашего тѣла, дающее внѣ его лежащій полезный результатъ,—совпадаетъ еще у нихъ съ каждымъ другимъ родомъ движенія, даже и такого, цѣль котораго лежитъ въ немъ самомъ или въ совирождающихъ его обстоятельствахъ. Мы должны, поэтому, сказать, не противорѣча употребительному выраженію: энергичныя ритмическія тѣлесныя движенія привели къ возникновенію поэзіи, въ особенности, тѣ движенія, которыя мы называемъ работою. Все это относится столько же къ формальной, сколько и къ матеріальной сторонѣ поэзіи" ²⁾).

Такъ разрѣшилъ Бюхеръ основной вопросъ о первоисточникѣ творчества. Мы видимъ, онъ выполнилъ свою задачу блестяще, безъ какихъ бы то ни было натяжекъ, ибо его отвѣтъ,—онъ это справедливо ставитъ себѣ въ заслугу,—имѣетъ передъ прежними опытами рѣшенія вопроса, по крайней мѣрѣ, то преимущество, что онъ не простая гипотеза, а заключеніе непрерывной цѣпи доказательствъ, полученныхъ эмпирическимъ путемъ ³⁾).

¹⁾ Id. 67—68. Ср. статью проф. Ф. Эллискаго: Рабочая пѣсенка: „Изъ исторіи идей" I.

²⁾ Id. 69—70.

³⁾ Id. 69.

Лишь передъ тремя проблемами остановился онъ при этомъ въ затрудненіи, такъ какъ данныя, добытыя имъ, были недостаточны для удовлетворительнаго ихъ рѣшенія и даже для удовлетворительной ихъ постановки.

Прежде всего, какъ вдумчивый и строгій къ себѣ мыслитель, который боится не возникающихъ сомнѣній и противорѣчій, но остающихся скрытыми, онъ не могъ не замѣтить, что его теорія происхожденія искусства изъ работы черезъ посредство ритма, бессильна объяснить происхожденіе первобытной пѣсни—пляски, пѣсни—игры. Вѣдь музыка и поэзія находятся въ тѣсной связи не только съ работой, но и съ другимъ родомъ тѣлесныхъ движеній, столь распространенныхъ среди дикихъ народовъ, а именно съ танцами. „Эта связь съ пляскою кажется даже болѣе тѣсною, чѣмъ съ работой: въ языкѣ многихъ народовъ для пляски и пѣнія существуетъ одно общее обозначеніе. Пляска представляетъ ритмическое движеніе тѣла въ болѣе рѣзко выраженномъ видѣ, чѣмъ работа. Первая всегда была такою, тогда какъ послѣдняя только подъ условіемъ равномерной продолжительности—и то не всегда—могла принять ритмическій характеръ”.

Правда, этимъ указаніямъ, по мнѣнію Бюхера, можно противопоставить соображенія, что въ танцѣ ритмъ вообще является чѣмъ-то произвольно придуманнымъ, тогда какъ въ работѣ онъ по необходимости вытекаетъ изъ внутренняго строенія нашего тѣла и изъ техническихъ условій исполненія работы, т. е. слѣдуетъ самъ собою изъ примѣненія экономическаго принципа къ человѣческой дѣятельности; что пляска, по какому бы поводу она ни появилась впервые, во всякомъ случаѣ не могла произойти отъ потребности, вызванной жизненной нуждою, какъ это было съ работою; что, наконецъ, многіе танцы первобытныхъ народовъ—не что иное, какъ сознательныя подражанія извѣстнымъ рабочимъ процесамъ (постройкѣ лодокъ, охотѣ, воинѣ, жатвѣ), а для

этихъ мимическихъ представленій работа неизбѣжно должна была предшествовать пляскѣ.

Однако, этими соображеніями возникающая проблема, по существу, не рѣшается, тѣмъ болѣе, что самъ Бюхеръ не можетъ не признать различія между работой и другими видами человѣческой дѣятельности, когда сами дикіе народы противоплагаютъ другъ другу оба эти вида дѣятельности¹⁾.

Точно также теорія его оказалась бессильна объяснить и другую проблему—происхожденіе религіознаго обряда и связанной съ нимъ религіозной поэзіи. И здѣсь, правда, Бюхеръ указываетъ на возможность выхода изъ затрудненія. „Мы не должны удивляться, говоритъ онъ, что рабочая пѣсня часто переносится на другія жизненные отношенія, что она служитъ цѣлямъ общественнаго времяпрепровожденія, цѣлямъ праздничныхъ торжествъ и даже богопочитанія”²⁾. Особенно легко происходитъ перенесеніе рабочихъ пѣсенъ въ религіозные обряды тамъ, гдѣ работа вращается въ области, посвященной извѣстному божеству. Тогда это божество неминуемо называютъ и прославляютъ въ пѣсняхъ, которыя поются за ежедневной работой. Но, и наоборотъ, самая работа, которая въ обыденной жизни исполняется для удовлетворенія жизненной потребности и въ потѣ лица, символически воспроизводится во время празднествъ въ честь божества, а вмѣстѣ съ нею и сопровождавшая ее рабочая пѣсня, причемъ послѣдняя постепенно принимаетъ художественную форму... Итакъ, повидимому, большая часть религіозной поэзіи первоначально была тѣсно связана съ обрядовыми движеніями, которыхъ требовало служеніе богамъ, съ „работой” жрецовъ и участниковъ въ религіозномъ культѣ”. Мы должны помнить, замѣчаетъ Бюхеръ, что „въ ежедневной жизни работа и культъ

¹⁾ Ы.

²⁾ Id. 73.

часто незамѣтно переходятъ другъ въ друга" ¹⁾). Но опять-таки проблема, по существу, осталась нерѣшенной.

Наконецъ, остался открытымъ и третій крупный вопросъ: если, какъ это думаетъ Бюхеръ, существуетъ лишь одинъ родъ человѣческой дѣятельности, соединяющій въ себѣ работу, игру и искусство, такъ что въ этомъ первоначальномъ единствѣ духовно-тѣлесной дѣятельности человѣка мы распознаемъ уже зачатки позднѣйшей хозяйственно-технической работы и всѣхъ искусствъ, какъ подвижныхъ, такъ и неподвижныхъ; если, примѣняя наши понятія къ этому состоянію, мы должны были бы сказать: подвижныя искусства—музыка, пляска, поэзія—выступаютъ при самомъ выполненіи работы, а неподвижныя искусства—ваяніе, живопись—воплощаются въ результатахъ труда, хотя сперва лишь въ видѣ орнаментики ²⁾),—то какъ же все-таки объяснить происхожденіе послѣдняго рода искусства—искусства покоя? Въдѣ тотъ фактъ, что связью, соединяющей элементы, кажущіеся столь различными нашему чувству, служитъ ритмъ—упорядоченное расчлененіе движеній въ ихъ прохожденіи *во времени*, въ этомъ случаѣ совершенно бесполезенъ, ибо не примѣнимъ къ искусству *пространства*. Дѣлу нисколько не поможетъ и „принципъ ритмическаго расположенія“, который, по указанію Гроссе, содержится въ наибольшемъ распространеніи въ орнаментикѣ первобытныхъ народовъ, хотя Бюхеръ и думаетъ, что этотъ принципъ „не только подчинилъ бы себѣ указанныя здѣсь элементы, но и могъ бы быть перенесенъ на продукты этой дѣятельности“ ³⁾.

Всѣ эти три проблемы были заново поставлены и отчасти рѣшены уже другими исследователями, продолжившими, такимъ образомъ, дѣло Бюхера съ того пунк-

¹⁾ Id. 74 сл.

²⁾ Id. 87—88.

³⁾ Id. 88 прим.

та, на которомъ онъ остановился, либо за недостаткомъ матеріала, либо за цѣлѣнствомъ времени проработать собранный матеріалъ съ указанной точки зрѣнія.

На первый вопросъ далъ краткій, но исчерпывающій отвѣтъ, между прочимъ, русскій ученый ак. А. П. Веселовскій въ своей статьѣ: „Три главы изъ исторической поэтики“. (Ж. М. Н. П. 1899 мартъ). По его мнѣнію, древнѣйшая *пѣсня-игра* отвѣчаетъ потребности дать выходъ, облегченіе, выраженіе накопившейся физической и психической энергіи путемъ ритмически упорядоченныхъ звуковъ и движеній. „Хоровая пѣсня за утомительною работою нормируетъ своимъ темпомъ очередное напряженіе мускуловъ; съ виду безцѣльная игра отвѣчаетъ бессознательному позыву упражнить и упорядочить мускульную или мозговую силу. Это — потребность такого же *психо-физическаго катарсиса*, какой былъ формулированъ Аристотелемъ для драмы¹⁾; она сказывается и въ виртуозномъ дарѣ слезъ у женщинъ племени *Maoris* и въ повальной слезливости XVIII вѣка. Явленіе то же; разница въ выраженіи и пониманіи: вѣдь и въ поэзи принципъ ритма ощущается нами, какъ художественный, и мы забываемъ его простѣйшія психо-физическія начала²⁾“.

Это—то самое „очистительное“ и въ нѣкоторомъ смыслѣ гомеопатическое дѣйствіе музыкальнаго и плясового ритма, на которое указывалъ Ницше въ „Веселой наукѣ“: „Когда терялось нормальное настроеніе и гармонія души, надо было танцовать подѣ тактъ и вѣнца,—таковъ былъ рецептъ этой медицины. Ею Терндеръ утишилъ мятежь, ею Эмпедоклъ укротилъ бѣсноватаго, Дамонъ очистилъ любовстрастнаго юношу; ею же принялись лечить и дикихъ, мстительныхъ боговъ. И прежде всего—тѣмъ, что доводили до высшихъ предѣловъ опьяненіе и

1) Ср. Гроссе, *op. cit.* 208.

2) *Op. cit.* 63.

распущенность ихъ аффектовъ, слѣдовательно, дѣлая бѣснующагося безумнымъ и мстительнаго пресыщая мезью: — все оргіастическіе культы стремятся сразу отнять у божества *ferocious*, превративъ ее въ оргію, съ тѣмъ, чтобы потомъ это божество чувствовало себя свободнѣе и покойнѣе и оставило человѣка въ покоѣ" ¹⁾).

Второй и третій вопросы были детально освѣщены ученикомъ ак. Веселовскаго — Е. В. Аничковымъ въ его книгѣ: „Весенняя обрядовая пѣснь на Западѣ и у славянъ" ²⁾. Если работа — первоначальный источникъ первобытнаго творчества въ самой примитивной его формѣ, въ формѣ рабочей пѣсенки, т. е. ритмически расположенныхъ звуковъ и словъ, если въ этомъ состояніи искусство еще имѣетъ матеріальную связь съ работой, то выдѣленіемъ его изъ области непосредственныхъ матеріальныхъ потребностей человѣка нельзя считать и слѣдующую стадію его развитія — въ формѣ религіознаго обряда, т. е. соединенія пѣсни съ пляской, ритмически построенныхъ звуковъ и словъ съ ритмическими тѣлодвиженіями, соответствующей мимикой и жестыкуляціей. Оказалось, что происхожденіе обряда, этого внѣшняго выраженія религіознаго сознанія, тѣснѣйшимъ образомъ связано опять-таки тѣ реальными потребностями человѣка.

Какъ ни трудна и ни спорна проблема происхожденія обряда, изслѣдователь не соблазнился разными фантастическими построеніями: въ сторону ли столь любезной нашимъ предкамъ теоріи „поэтическаго воззрѣнія на природу", или болѣе современнаго, но не менѣе произвольнаго предположенія Гюйо о метафизической потребности — дать себѣ отчетъ въ окружающемъ, какъ первоисточникъ религіознаго сознанія модернизованнаго та-

¹⁾ Вес. наука. М. 1901, стр. 167.

²⁾ См. мою рецензію въ „Ж. М. Н. П." 1906 № 10, стр. 395—412.

кимъ образомъ первобытнаго человѣка ¹⁾). Несостоятельность подобныхъ измышлений вмѣстѣ съ положительнымъ рѣшеніемъ этого вопроса, мнѣ кажется, прекрасно формулировалъ уже Липпертъ въ своей исторіи первобытной культуры: „Никогда человѣкъ, которому съ такимъ трудомъ приходилось добывать себѣ самое необходимое, не возмужилъ бы на себя такой подавляющей ноши (т. е. обрядности) для того только, чтобы выразить „символами“ свой поэтический взглядъ на этотъ предметъ. То, что такъ глубоко захватывало и захватываетъ жизнь человѣчества, не есть религія мифологіи или философіи, но религія культа“ ²⁾).

Ставъ на эту, единственно возможную точку зрѣнія принятіемъ формулы Фейербаха: „нѣтъ религіи, нѣтъ Бога безъ желанія“, — г. Аничковъ самостоятельнымъ путемъ пришелъ къ выводу, что „обрядъ находится въ самой тѣсной зависимости отъ хозяйственныхъ потребностей человѣка, живущаго натуральнымъ хозяйствомъ“, что онъ не „причудливый узоръ, тянущійся по канвѣ чисто-дѣловой хозяйственной жизни народа, а напротивъ, *обрядъ поглощается этой жизнью, отвѣчая ей важнѣйшимъ и насущнѣйшимъ потребностямъ*“ ³⁾. Съ обрядомъ неразрывно связана первобытная народная пѣсня, имѣющая также чисто практическое значеніе и именно благодаря своему ритму, „побѣждающей и влѣдущей силой“ котораго первобытный человѣкъ воспользовался для борьбы съ грубой матеріей и для достиженія желаемыхъ благъ. Эта обрядовая пѣсня—пляска подь аккомпаниментъ тамбурина преслѣдуетъ совершенно опредѣленную цѣль: съ одной стороны, она вызываетъ экстатическое состояніе, съ другой, ритмически расположенными словами и звуками она высказываетъ пожеланіе, т. е. въ совокупности помогаетъ напряженности религіознаго сознанія.

¹⁾ Irréligion de l'avenir 52.

²⁾ Юлий Липпертъ. Исторія культуры. Спб. 1902, стр. 345.

³⁾ Весенняя обрядовая пѣснь II, зго.

Подводя итоги, изслѣдователь такъ формулируетъ свою теорію перваго зарожденія пѣсеннаго творчества: „Пѣсни *рабочія* возникли изъ болѣе или менѣе инстинктивной потребности направленія и возбужденія ритмомъ мускульной энергіи человѣка. Пѣсни *военныя* и *любобныя* при помощи того же ритма и соотвѣтствующихъ словъ и представленій способствуютъ тому состоянію эмоциональнаго возбужденія, какое необходимо для борьбы съ угрожающимъ врагомъ и для любовныхъ исканій. Ту же самую испытанную силу ритмическаго возбужденія пускаетъ въ ходъ первобытный человѣкъ и тогда, когда, основываясь на своемъ эгоцентрическомъ міросозерцаніи, онъ стремится подчинить своимъ желаніямъ враждебныя силы природы или вообще вызвать тѣ блага, которыхъ ему или его близкимъ хотѣлось бы достигнуть”¹⁾.

Здѣсь не мѣсто разсматривать вопросъ о томъ, правъ или неправъ авторъ, принимая формулу Ницше: „заговоры и заклинанія — такова первоначальная форма поэзіи”, какъ точное опредѣленіе происхожденія поэтическаго творчества, и усиленно настаивая на „тѣсной связи религіознаго сознанія съ возникновеніемъ поэзіи”. Въ другомъ мѣстѣ я уже имѣлъ случай высказаться, что *въ этомъ пунктѣ* его разсужденія не настолько убѣдительно, чтобы поколебать выводы Бюхера²⁾. Въ настоящій моментъ намъ важно, однако, не это, а лишь то, что *въ конечномъ выводѣ* г. Аничковъ пришелъ къ тому же самому признанію *практической* роли первобытнаго пѣснетворчества, на которое указалъ и Бюхеръ. Каковъ бы ни былъ генезисъ первобытной поэзіи, что бы ни лежало въ основѣ ея — рабочая ли пѣсня или пѣсня — заклинаніе, та и другая имѣютъ практически-утилитарное значеніе, восходятъ къ матеріальнымъ потребностямъ первобытнаго человѣка.

¹⁾ Id. 311.

²⁾ См. мою рецензію, стр. 401—403.

Установивъ свою теорію происхожденія поэзіи, какъ способа мускульнаго и духовнаго возбужденія, г. Аничковъ совершенно естественно переходитъ къ художественному творчеству вообще. Прежде всего онъ устанавливаетъ отличіе художественнаго искусства отъ искусства въ широкомъ смыслѣ слова. Къ послѣднему онъ относитъ все то, чѣмъ въ настоящее время овладѣли наука, техника и ремесла, и что охватываетъ даже вообще всѣ поступки и всю дѣятельность человѣка ¹⁾. Это—искусство полезное, возникшее ради болѣе упорной борьбы за существованіе. Изъ рамокъ этого искусства не выходитъ даже то, что принято считать *украшеніемъ* у первобытнаго человѣка, такъ какъ это украшеніе составляетъ нѣчто неотъемлемое отъ самой формы предмета ²⁾. „Убранствомъ своего тѣла человѣкъ старался приобрѣсти большую жизненность и жизнестойкость“. Что же касается прически, браслетовъ, колець и т. п. „украшеній“, то все это теперь приходится считать „тѣмъ же понужденіемъ, тѣмъ самымъ искусствомъ - возбужденіемъ жизненной энергіи, какимъ мы признали и пѣсню-пляску“ ³⁾. То же самое значеніе дается и остальнымъ видамъ изобразительныхъ искусствъ (орнаментикѣ, живописи, дѣлкѣ и проч.): „изображеніе есть прежде всего созданіе магическаго предмета, помогающаго заклинанію. Обладать изображеніемъ значитъ уже приобрѣсти власть надъ изображаемымъ, приобрѣсти способъ повелѣвать имъ“.

Все это, вмѣстѣ взятое, даетъ право автору цитируемаго изслѣдованія заключить, что не только поэзія, но и художество вообще коренится въ чисто жизнен-

¹⁾ Op. cit. 314.

²⁾ Id. 315.

³⁾ Id. 316. Ср. статью „Татуировка“ Штернберга въ Энцикл. слов. Брокгауза к... слова Оскара Пешеля („Народовѣдніе“ 175): „Прежде чѣмъ какой-либо человѣкъ попалъ на мысль прикрыться передникомъ, онъ долженъ былъ отличить красивое отъ некрасиваго“.

ныхъ потребностяхъ человѣка: „Искусство народилось потому, что оно было нужно для жизни, потому что при помощи его жизнь развивалась, цвѣтала и распространялась”¹⁾. По отношенію къ искусству въ современномъ смыслѣ слова такое искусство, по его мнѣнію, можетъ быть названо „анти-эстетическимъ”, или вѣрнѣе—„до-эстетическимъ”, такъ какъ эстетическое сознаніе народилось много позднѣе и именно благодаря этому самому искусству: „искусство, стало быть, вызвано къ жизни не эстетическимъ сознаніемъ, совершенно незнакомымъ первобытному человѣку, а напротивъ, именно искусство-то и привело къ народженію этого сознанія, которое мы отнюдь не должны считать первоначальной и прирожденной способностью нашей духовной сущности”²⁾.

Итакъ, Веселовскій и Аничковъ, воспользовавшись матеріаломъ, добытымъ ихъ предшественниками, не только не отвергли мнѣнія Бюхера о происхожденіи первобытнаго искусства, но, напротивъ, подкрѣпили его новыми данными и положеніями, которыя разсѣяли послѣднія сомнѣнія, еще смущавшія Гроссе и помѣшавшія ему придти къ опредѣленнымъ выводамъ, хотя изслѣдованіе его давало къ тому богатый и поучительный матеріалъ.

Поэтому, заключая настоящую главу, мы должны еще разъ придти къ выводу, что стимуломъ къ возникновенію первобытнаго творчества необходимо считать матеріальныя, а никакъ не эстетическія потребности человѣка. Говоря проще, словами Людвигъ Якубовскаго (*Die Anfänge der Poesie*), этимъ стимуломъ были, вѣроятно, голодъ и любовь,—послѣдняя, конечно, въ самомъ реальномъ значеніи слова, ибо, въ противоположность Шереру, видѣвшему въ эротическомъ „первичный мо-

¹⁾ Id. 318.

²⁾ Id. 319.

ментъ поэзіи”¹⁾, Гроссе достаточно показалъ, что въ первобытной поэзіи отношенія между полами затрагиваются почти исключительно съ наиболѣе грубыхъ сторонъ: ни у одного изъ дикихъ народовъ онъ не напелъ рѣшительно ни одной пѣсни, воспѣвающей любовь, почему и выразился, что лирическое одушевленіе ихъ „позовъ” имѣетъ своимъ источникомъ столько же сердце, сколько желудокъ²⁾).

И опять-таки для насъ сейчасъ не представляло бы никакой важности рѣшеніе вопроса о томъ, какой же изъ этихъ двухъ факторовъ былъ первичнымъ стимуломъ первобытнаго творчества: любовь или голодъ, сердце (если угодно употребить столь благородный терминъ!) или желудокъ? Если мы скажемъ, что этимъ стимуломъ была самая жизненная, чисто-матеріальная потребность *борьбы за существованіе*,— этого будетъ достаточно, чтобы уразумѣть все различіе такого рода творчества отъ того, что мы именуемъ творчествомъ эстетическимъ.

1) W. Scherer. Poetik 73—118 (глава о происхожденіи поэзіи).

2) Op. cit. 226.

II. Творчество эстетическое.

Если нѣкоторые изслѣдователи до настоящаго времени склонны отождествлять доэстетическое творчество съ эстетическимъ, т. е. во всемъ полезномъ видятъ прекрасное, то другіе, напротивъ, готовы отождествлять эстетическое творчество съ доэстетическимъ или неэстетическимъ, т. е. все прекрасное разсматриваютъ, какъ просто полезное. Подобно первымъ, которыхъ мы уже касались, и эти послѣдніе имѣютъ явную тенденцію инвентаризировать, съ опредѣленной точки зрѣнія, продукты художественнаго творчества, съ одной стороны, и продукты творчества вообще,—съ другой. Къ числу ихъ принадлежатъ такія два крупныхъ имени, какъ Маркъ Гюйо и Левъ Толстой.

Гюйо, тонкій художникъ и изящный философъ-мыслитель, до сихъ поръ въ широкихъ кругахъ общества пользуется славой лучшаго эстетика, и авторитетъ его, какъ знатока въ вопросахъ искусства, стоитъ непоколебимо особенно у насъ въ Россіи. Было бы бесполезно пытаться открыть глаза такъ называемой большой публикѣ на истинную цѣнность его построеній въ области эстетики. Всѣмъ извѣстно, что необыкновенная популярность ихъ обязана такому обстоятельству, противъ котораго нѣтъ оружія, ибо ни логика, ни даже просто здравый смыслъ не могутъ ничего подѣлать тамъ, гдѣ гром-

ко говорить чувство. Гюйо задѣлъ одну изъ наиболѣе интимныхъ струнъ человѣческой души: потребность примирить прекрасное съ полезнымъ, найти точку соприкосновенія между ними и посредствомъ послѣдняго оправдать первое. И такъ какъ, задѣвъ чувство и даже совѣсть людей, онъ повелъ ихъ по линіи наименьшаго сопротивленія—въ сторону отождествленія прекраснаго съ полезнымъ, то они не только повѣрили ему, но и обрадовались такому легкому и простому разрѣшенію извѣчнаго „проклятаго вопроса“, успокоенные въ своихъ лучшихъ чувствахъ и примирившись съ искусствомъ, какъ яко бы полезной для общества дѣятельностью.

Наука, однако, должна знать эту истинную цѣнность благородныхъ побужденій и оцѣнить ихъ не съ точки зрѣнія чувства и его порывовъ, но лишь съ точки зрѣнія логики и здраваго смысла, ибо только послѣдняя доступна ея оцѣнкѣ и вѣдѣнію вообще. Къ чему же сводится сущность теоріи Гюйо и каково ея дѣйствительное значеніе *въ наукѣ*?

Гюйо прекрасно понимаетъ, что въ предметахъ внѣшняго міра полезность является первою ступенью прекраснаго ¹⁾. „Что это за хорошенькое растеніе?“—спросилъ онъ однажды дѣвочку изъ Ширенеевъ, и получилъ отъ нея такой отвѣтъ: „Ничего, такъ себѣ, это не ѣдятъ“ ²⁾. „Потребность и желаніе, т. е. пріятное или служащее жизни—дѣлаетъ онъ отсюда справедливый выводъ—таковъ первобытный и грубый критерій эстетики... Для землелашца прелестные красные цвѣты мака-самосѣйки и васильковъ составляютъ черокъ и безобразіе на хлѣбной нивѣ“ ³⁾. Понимаетъ онъ также и то, что въ наше время человѣкъ обладаетъ болѣе *безкорыстнымъ* чувствованіемъ природы ³⁾.

1) Гюйо Задачи соврем. эстетики 19.

2) Id. 24.

3) Id. 106.

И однако же онъ не хочетъ понять смысла той эволюціи, которая привела человѣка къ такому эстетическому прогрессу, не хочетъ видѣть качественного различія между полезнымъ и прекраснымъ. Совершенно не понявъ Грантъ-Аллепа, онъ полемизируетъ съ нимъ такимъ страннымъ образомъ: „Не смотря на то (именно поэтому?), что жизненные функціи Грантъ-Аллепа противопоставляетъ эстетическимъ эмоціямъ, онъ принимаетъ, что потребность и желаніе были существеннымъ факторомъ въ эволюціи чувства прекраснаго („Mind”, окт. 1880: Aesthetic evolution in man.); что касается насъ, то мы полагаемъ, что это не простой факторъ, но самый элементъ эстетической эмоціи. Этотъ элементъ существуетъ еще и теперь и вѣчно будетъ существовать. Къ чему въ настоящее время устанавливать столь тонкую противоположность между прекраснымъ, полезнымъ и приятнымъ, когда признано, что въ самомъ началѣ они сливались въ одно?“¹⁾

Такой курьезный аргументъ приводится въ доказательство ненужности различія между прекраснымъ и полезнымъ! Точно также онъ рассуждаетъ и о приятномъ: „Въ животномъ приятное и прекрасное не различаются. Если человѣкъ затѣмъ устанавливаетъ между этими двумя понятіями известное различіе, болѣе или менѣе, впрочемъ, искусственно, то потому, что въ немъ существуютъ еще эмоціи скорѣе животныя, чѣмъ человѣческія“²⁾. Онъ не потрудился спросить себя: не доказываетъ ли этотъ фактъ обратнаго?

Холодное молоко, выпитое имъ въ жару на прогулкѣ въ Пиренеяхъ, вызвало въ немъ нѣчто вродѣ эстетическаго впечатлѣнія: „то была точно пастушеская симфонія, воспринимаемая лишь вкусомъ, а не слухомъ“

¹⁾ Id. 24—25 прим.

²⁾ Id. 67.

(c'était comme une symphonie pastorale saisie par le goût au lieu de l'être par l'oreille)¹⁾. И это подкрѣпляется общимъ положеніемъ, что вкусовые ощущенія имѣютъ несомнѣнный эстетическій характеръ (они породили даже „кулинарное искусство“²⁾), и что вообще всѣ наши чувства способны доставить намъ эстетическія эмоціи—даже самыя грубыя³⁾.

На этомъ пути отъ ошибки къ ошибкѣ, отъ заблужденія къ заблужденію, его не останавливаетъ даже вопросъ, почему же „эстетическое воспитаніе всѣхъ насъ мало подвинулось впередъ по части *запаховъ* или *вкусовъ*“⁴⁾, надъ которымъ онъ могъ бы подумать гораздо болѣе и гораздо серьезнѣе, чѣмъ это дѣлаетъ. Вопреки Канту, англійской школѣ, Кузену и Жоффруа, онъ не хочетъ различать между чувствованіемъ прекраснаго и желаніемъ, ибо „что прекрасно, то *въ этомъ именно смыслъ* и желанно“ (ce qui est beau est désirable sous le même rapport)⁵⁾.

Поэтому, возражая Спенсеру, писавшему ему, что искать цѣль, которая служила бы жизни, т. е. *добру* и *пользѣ*,—значитъ неизбежно упустить изъ виду *эстетическій* характеръ, что все время, пока умъ исключительно руководимъ интересами для поддержанія жизни, нѣтъ мѣста никакому эстетическому чувствованію⁶⁾, — Гюйо усиленно настаиваетъ на тождественности прекраснаго и желаемаго, считая неосновательнымъ разсматривать эстетическое чувствованіе независимо отъ полового инстинкта и его эволюціи. „Нельзя же вѣдь утверждать, говорить онъ, что любить женщину—значитъ перестать на-

1) Id. 52.

2) Ib.

3) Id. 50 сл.

4) Id. 52.

5) Id. 26.

6) Id. 20.

ходить ее прекрасной”¹⁾. „Если бы мы, подобно Пигмаліону, влюбились въ какую-нибудь статую, назначеніе искусства (согласно такому мнѣнію) было бы нарушено; равнымъ образомъ, вся красота какой-нибудь драмы зависить именно отъ того, что драма эта вымышлена, и если бы лучшія сцены изъ нея реализовались передъ нашими глазами, онѣ возбудили бы въ насъ ужасъ. Слѣдовательно, то, что реально и *жизненно*, само собою исключало бы красоту”²⁾.

Какъ это часто бываетъ, Гюйо не замѣтилъ, что въ его наивной прониі истина встаетъ во всей своей очевидности, и то, надъ чѣмъ онѣ смѣется, оказывается какъ разъ очень серьезнымъ. Именно на его недоумѣвающій вопросъ давно уже отвѣтилъ Шербулье: „Пигмаліонъ умолялъ небо вдохнуть жизнь въ статую, которую онѣ обожалъ; это показываетъ, что онѣ не умѣлъ смотрѣть на нее глазами художника, что онѣ былъ человѣкъ чувственный; къ счастью для его репутаціи, вся его исторія—миѣ”³⁾. Гюйо, повидимому, не хотѣлъ понять простой истины, что „половое влеченіе дѣлаетъ невозможнымъ то свободное отъ всякой потребности созерцаніе, которое является необходимымъ условіемъ для всякаго воспріятія красоты”⁴⁾.

Ошибка, лежащая въ основѣ всѣхъ разсужденій Гюйо объ искусствѣ и эстетикѣ, заключается въ томъ, что онѣ—намѣренно или бессознательно—смѣшиваетъ „прекрасное” въ эстетическомъ смыслѣ съ „прекраснымъ” въ чисто жизненномъ отношеніи, т. е. просто полезнымъ. Онѣ возвращается, такимъ образомъ, къ точкѣ зрѣнія Сократа, и принципомъ искусства и конечной дѣлюю его провозглашаетъ *жизнь*⁵⁾: „искусство это

¹⁾ Id. 23.

²⁾ Id. 19.

³⁾ Иск. и прир. 8.

⁴⁾ *Отто Веймггеръ*. Поль и характеръ М. 1909, стр. 345.

⁵⁾ Op. cit. 33.

та же жизнь,—и высшее искусство это высшая жизнь" (l'art, en un mot, c'est encore la vie, et l'art supérieur, c'est la vie supérieure)¹⁾, такъ что самая высокая задача искусства—производить эстетическую эмоцію социального характера"²⁾.

Самое существенное возраженіе, которое слѣдуетъ сдѣлать Гюйо, какъ это вѣрно отмѣтилъ Э. Л. Радловъ, состоятъ въ томъ, что „въ принципѣ жизни не заключается нормы; жизнь совершенно равнодушна какъ къ красотѣ, такъ и къ безобразію, то и другое находитъ себѣ въ одинаковой мѣрѣ мѣсто въ жизни"³⁾. Конечно, говоритъ новѣйшій критикъ его положеній, французскій эстетикъ Charles Lalo, искусство не находится внѣ жизни. Это—самоочевидно, слишкомъ очевидно! Оно есть одна изъ безчисленныхъ формъ, въ которыхъ проявляется жизнь человѣчества. Но всякое истинное объясненіе эстетической дѣятельности должно бы состоять въ тщательномъ ея анализѣ, а не въ отказѣ различать ее отъ всякой другой дѣятельности, имѣющемъ цѣлью смѣшать ее съ остальными, подъ предлогомъ особаго уваженія къ дѣйствительности⁴⁾.

Своеобразность точки зрѣнія Гюйо заключается въ томъ, что онъ хочетъ уничтожить различіе эстетической дѣятельности людей отъ всякаго рода другой дѣятельности. Большая заслуга его при этомъ, по мнѣнію Мей-

¹⁾ Искусство съ социологической точки зрѣнія, 32.

²⁾ Id. 53.

³⁾ Э. Л. Радловъ. Принципы философіи Гюйо. „Ж. М. Н. П." 1894 май, ч. 293, стр 170—171.

⁴⁾ Charles Lalo. Les sentiments esthétiques (Bibliothèque de philosophie contemporaine), Paris 1910, p. 106: Sans doute l'art n'est pas extérieur à la vie. Cela est l'évidence même, cela n'est que trop évident! Il est une des formes innombrables sous lesquelles se manifeste la vie de l'humanité. Mais toute explication véritable de l'activité esthétique consisterait à l'analyser patiemment, et non à refuser de la distinguer parmi les autres, pour la confondre avec elles sous le prétexte d'en mieux respecter la réalité (гл. „Le vitalisme esthétique").

мана, состоитъ въ томъ, что онъ показалъ многочисленныя *связи* художественной дѣятельности и эстетическаго удовольствія со всѣми другими областями жизни. „Но тѣмъ, что такія связи и взаимныя влiянія дѣйствительно существуютъ, никоимъ образомъ не уничтожается своеобразность художественнаго творчества и эстетическаго удовольствія, въ сравненіи со всѣми другими областями жизни”¹⁾.

Въ самомъ дѣлѣ. Развѣ изъ того, что „прекрасное въ значительной степени *происходитъ* отъ выгоднаго и желаннаго”, изъ того, что для опредѣленія *генезиса* эстетическаго чувствованія „нужно составить исторію потребностей и желаній человѣческихъ”²⁾, можно дѣлать, подобно Гюйо, какіе-нибудь выводы о томъ, что такое *есть* прекрасное и какова *сущность* эстетическаго удовольствія?!.. Вѣдь *генетической* зависимостью прекраснаго отъ полезнаго нисколько не рѣшается *эстетическая* задача. „Несомнѣнно, говорить по этому поводу Владиміръ Соловьевъ, что всѣ значительныя явленія прекраснаго въ природѣ и искусствѣ не связаны ни съ какою практическою пользою для насъ.... А въ такомъ случаѣ возможная матеріальная полезность тѣхъ первичныхъ элементовъ, на которые мы разлагаемъ прекрасныя явленія, такъ же мало имѣетъ значенія для эстетики, какъ для непосредственнаго чувства красоты безразличенъ тотъ фактъ, что самое прекрасное человѣческое тѣло произошло изъ безобразнаго эмбриона.

Вопросъ о томъ: *что есть* извѣстный предметъ?—никогда не совпадаетъ съ вопросомъ: *изъ чего* или *откуда произошелъ* этотъ предметъ? Вопросъ о происхожденіи эстетическихъ чувствъ принадлежитъ къ области біологiи и психо-фізіологiи; но этимъ нисколько не рѣшается и даже не затрагивается эстетическій вопросъ

1) Op. cit. 151.

2) Гюйо. Задачи совр. эст. 24.

о томъ: что есть красота. Въ порядкѣ генетическомъ такъ называемыя „каменные бабы” несомнѣнно предшествуютъ греческимъ статуямъ. Но неужели указаніе на эти безобразныя произведенія помогутъ намъ уразумѣть эстетическую сущность Венеры Милосской?.. Несомнѣнно, что въ генетическомъ смыслѣ всѣ наши чувства, не исключая и высшихъ: зрѣнія и слуха—суть лишь дифференціаціи осязанія. Неужели этимъ отнимается самостоятельное значеніе у оптики и акустики? Разложеніе эстетическихъ явленій на первичные элементы, имѣющіе свойство полезности или пріятности, можетъ быть очень интересно; но настоящая теорія прекраснаго есть та, которая имѣетъ въ виду собственную сущность красоты во всѣхъ ея явленіяхъ, какъ простыхъ, такъ и сложныхъ. Какъ органическая химія, при всей своей важности для біолога, не можетъ однако замѣнить ему собственно ботаническихъ и зоологическихъ изслѣдованій, такъ и психо-физиологическій анализъ эстетическихъ явленій никогда не получитъ значенія настоящей эстетики”¹⁾.

Подобно Гюйо, хочетъ стереть всякое различіе между творчествомъ эстетическимъ и творчествомъ доэстетическимъ или неэстетическимъ и Левъ Толстой, также отождествляя прекрасное съ полезнымъ, эстетическое чувство съ реальной эмоціей. Искусство, по Толстому, есть „дѣятельность человѣческая, состоящая въ томъ, что одинъ человѣкъ сознательно, извѣстными виѣшними знаками передаетъ другимъ испытываемыя имъ чувства, а другіе люди заражаются этими чувствами и переживаютъ ихъ”²⁾. Признакъ, выдѣляющій, по его мнѣнію, настоящее искусство отъ поддѣльнаго, есть одинъ несомнѣнный—*заразительность* искусства³⁾. Этого мало: „сте-

¹⁾ *Вл. Соловьевъ*. Красота въ природѣ. „Вопросы филос. и псих.” 1889 № 1, стр. 5—6.

²⁾ Что такое искусство? 2-е изд. „Посредника”. М. 1909, стр. 52—53.

³⁾ *Id.* 152.

пень заразительности есть и единственное мѣрило достоинства искусства. Чѣмъ сильнѣе зараженіе, тѣмъ лучшее искусство, какъ искусство, не говоря объ его содержаніи, т. е. независимо отъ достоинства тѣхъ чувствъ, которыя оно передаетъ”¹⁾).

Эти основныя положенія своей „эстетики” Толстой иллюстрируетъ слѣдующимъ случаемъ изъ личной жизни, который дѣлаетъ совершенно яснымъ его заблужденіе. „На дняхъ—разсказываетъ онъ—я шелъ домой съ прогулки въ подавленномъ состояніи духа. Подходя къ дому, я услышалъ пѣніе большого хора бабъ. Онѣ привѣтствовали, величали вышедшую замужъ и пріѣхавшую мою дочь. Въ пѣніи этомъ съ криками и битьемъ въ косу выражалось такое опредѣленное чувство радости, бодрости, энергіи, что я самъ не замѣтилъ, какъ заразился этимъ чувствомъ и бодрѣ пошелъ къ дому и подошелъ къ нему совсѣмъ бодрый и веселый. Въ такомъ же возбужденномъ состояніи я нашелъ и всѣхъ домашнихъ, слушавшихъ это пѣніе. Въ этотъ же вечеръ заѣхавшій къ намъ прекрасный музыкантъ, славящійся своимъ исполненіемъ классическихъ, въ особенности Бетховенскихъ вещей, сыгралъ намъ opus 101 сонату Бетховена....

По окончаніи исполненія присутствующіе, хотя и видно было, что всѣмъ сдѣлалось скучно, какъ и полагается, усердно хвалили глубокомысленное произведеніе Бетховена... Когда же я позволилъ себѣ сравнить впечатлѣніе, произведенное на меня пѣніемъ бабъ, впечатлѣніе, испытанное и всѣми слышавшими это пѣніе, съ этой сонатой, то любители Бетховена только презрительно улыбнулись, не считая нужнымъ отвѣчать на такія странныя рѣчи. А между тѣмъ пѣсня бабъ была настоящее искусство, передававшее опредѣленное и сильное чувство, 101-я же соната Бетховена была только неудачная

попытка искусства, не содержащая никакого опредѣленнаго чувства и поэтому ничѣмъ не заражающая”¹⁾.

Отсюда совершенно ясно, что Толстой смѣшиваетъ искусство художественное съ искусствомъ прикладнымъ, т. е. неэстетическимъ или доэстетическимъ, простую эмоцію съ эстетической. Вѣдь если пѣсня бабъ—настоящее искусство, а 101-я соната Бетховена — ненастоящее, потому что первая „заражаетъ”, а вторая нѣтъ, то самымъ „настоящимъ”, самымъ „истиннымъ” искусствомъ нужно признать военную и балльную музыку, такъ какъ та и другая заражаютъ еще болѣе. И Толстой послѣдователенъ: онъ, дѣйствительно, наряду съ народными пѣснями признаетъ въ музыкѣ лишь „марши и танцы разныхъ композиторовъ”—произведеніями, „приближающимися къ требованіямъ всемірнаго искусства”²⁾.

„Если бы Толстой сказалъ, что веселость бабъ привела его въ хорошее настроеніе, то противъ этого положенія ничего нельзя было бы возразить,—справедливо замѣчаетъ рецензентъ его статьи, В. Г. Вальтеръ. Это значило бы, что съ помощью языка чувствъ, выразившагося въ пѣніи бабъ (онъ могъ бы выразиться и просто въ ораніи, и вѣроятно такъ и было), Толстой заразился ихъ веселостью. Но при чемъ тутъ искусство? Толстой не говоритъ, хорошо ли пѣли бабы, но неужели если бы онѣ не пѣли, а просто весело галдѣли, стуча въ косы, неужели ихъ веселость была бы меньше заразительна, въ особенности въ день свадьбы дочери? Говорить, что въ данномъ случаѣ Толстого заразило искусство бабъ, это значить въ такой степени злоупотреблять смысломъ слова искусство (искусство—искусный—искусившійся — прошедшій искусъ), что дальнѣйшій споръ объ этомъ предметѣ становится совершенно бесполезнымъ...

¹⁾ Id. 147—148.

²⁾ Id. 170.

Толстого заразила веселостью толпа бабъ, и этого для него достаточно, чтобы ибнѣ (?) бабъ поставить выше сонаты Бетховена (жаль, что онъ не говоритъ, какъ это ибнѣ понравилось прекрасному музыканту, бывшему у него въ гостяхъ. Если только бабы ибнѣ фальшиво, то едва ли это ибнѣ заразило его веселостью) и признать это ибнѣ истиннымъ искусствомъ. Тургенева заразила бодростью, отвагою семейка воробьевъ ¹⁾, и ибнѣ никакого основанія отказать этому чириканью въ томъ же названіи „истиннаго искусства“. Если всякая дѣятельность, только потому, что она заражаетъ зрителя какимъ-нибудь чувствомъ, можетъ называться искусствомъ, то мы не имѣемъ права отказать животнымъ въ званіи художника. Каждый изъ насъ знаетъ случаи, когда радостный лай собаки, встрѣчающей хозяина, приводитъ его въ приятное расположеніе духа, или когда вой собаки наполняетъ нашу душу неприятнымъ предчувствіемъ чего-то дурного. Вотъ къ чему приводитъ злоупотребленіе словомъ. Ибнѣ бабъ и чириканье воробьевъ заразило слушателя известными чувствами не потому, что это было искусство, а потому что это была сама жизнь; и радость бабъ и бодрость воробьевъ проявилась наружу съ помощью языка чувствъ, и оба случая дѣйствительно принадлежать къ одной и той же категоріи явленій, но только явленій языка чувствъ, а не искусства” ²⁾.

Подобно тому, какъ Гюйо своей теоріей полезной красоты лишь повторилъ мысли Сократа, и Левъ Толстой своей теоріей заразного искусства не сказалъ, въ сущности, ничего новаго, по сравненію хотя бы съ

¹⁾ „Мы еще повоюемъ!“ (Стихотвореніе въ прозѣ).

²⁾ *В. Г. Вальтеръ*. Въ защиту искусства. Мысли музыканта по поводу статьи Л. Н. Толстого: „Что такое искусство?“ Спб. 1899, стр. 59 — 61. Смъ замѣчанія *Д. С. Тривны* по поводу того, что при Толстовскомъ пониманіи искусства на долю жизни ничего не остается: „Гр. Л. Толстой объ искусствѣ и наукѣ“. Кіевъ 1901, стр. 20—21.

тѣмъ, что задолго до него говорилъ объ этомъ предметѣ Прудонъ. Считаая цѣлью искусства — „научить насъ соединить пріятное съ полезнымъ во всякомъ дѣлѣ, увеличивая этимъ удобство всѣхъ вещей и тѣмъ самымъ облагораживая нашъ вкусъ” ¹⁾, желая, во что бы то ни стало „примирить искусство съ справедливымъ и полезнымъ” ²⁾, — Прудонъ, какъ и Толстой, не могъ отличить эстетической эмоціи отъ эмоціи настоящей и своими экскурсами въ область искусства внесъ странную путаницу понятій, въ которыхъ и безъ того мало разбирается большая публика.

Настоящимъ, истиннымъ искусствомъ онъ считаетъ совсѣмъ не то, что мы привыкли разумѣть подъ этимъ именемъ, но искусство прикладное, полезное, т. е. неэстетическое или доэстетическое. Религіозныя, военныя, свадебныя и другія пѣсни общественнаго характера и значенія — вотъ что онъ называетъ истиннымъ искусствомъ. Однажды онъ слыпалъ, какъ заключенные въ тюрьмѣ пѣли молитву: „Это, — говоритъ онъ, — была музыка *дѣйствительная*, реалистическая, примѣненная къ обстоятельству, это было искусство, вызванное потребностью, какъ церковное пѣніе, какъ трубные звуки на парадѣ”. Онъ признается откровенно, что никакая другая музыка ему не нравилась болѣе этой: „Я не понимаю концертной и салонной музыки; я даже не думаю, чтобы она могла доставлять удовольствіе... Концертъ — это смерть музыки” ³⁾.

Конечно, нѣтъ ничего страннаго въ томъ, что подобныя мысли могъ высказывать Прудонъ. Но мы всегда невольно удивляемся, когда такое поразительное непониманіе, въ сущности, простыхъ вещей встрѣчаемъ у самихъ художниковъ. Съ этимъ, однако, нужно при-

¹⁾ Прудонъ. Искусство 348.

²⁾ Id. 360.

³⁾ Id. 334—335.

мириться. ибо, повидимому, никто такъ худо не понимаетъ художниковъ, какъ они себя сами. И если величайшій гений въ искусствѣ, Толстой, не сумѣлъ разобрать-ся въ томъ, что составляетъ сущность и основу искусства, то въ этомъ повиненъ не онъ одинъ. Никогда не было недостатка въ людяхъ, которые не могутъ отдать себѣ отчетъ въ, казалось бы, не сложномъ вопросѣ,— въ вопросѣ о томъ, отличается ли чѣмъ-либо такъ называемое эстетическое чувство отъ всякаго другого и, если отличается, то чѣмъ именно; отличается ли чѣмъ-либо искусство, какъ продуктъ художественной дѣятельности, отъ продуктовъ всякой иной дѣятельности, и чѣмъ именно.

„Какая нелѣпость въ томъ, что живопись возбуждаетъ наше удивленіе сходствомъ съ вещами; которымъ мы не удивляемся въ оригиналѣ!“¹⁾ — воскликнулъ Паскаль, быть можетъ, въ одинъ изъ моментовъ затмения, полагая, что онъ высказалъ замѣчательную истину. „Мыслима ли красота въ искусствѣ, когда ея нѣтъ уже въ жизни?“—задалъ столь же умный вопросъ Рескинъ. Знаменитый философъ-мыслитель не хотѣлъ понять различія между тѣми чувствами, которыя вызываетъ въ насъ дѣйствительность, и той эмоціей, которую даритъ намъ произведеніе искусства, и потому существованіе послѣдняго могло вызвать въ немъ лишь недоумѣніе. Знаменитый критикъ искусства погрѣшилъ тѣмъ же неразличеніемъ „эстетической видимости“, которая всегда прекрасна, отъ реальной дѣйствительности, въ которой красота случайна, и пришелъ къ такому же сравненію вещей совершенно несравнимыхъ. „Всякое здоровое искусство —сказалъ онъ—есть выраженіе удовольствія, полученнаго отъ реальной (?) вещи, которая всегда лучше

¹⁾ Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux (*Pascal, Pensées* VII, 31).

искусства... Вы думаете, можетъ быть, что гнѣздо птицы, нарисованное Вильямомъ Гентомъ, прекраснѣе настоящаго птичьяго гнѣзда? И дѣйствительно, за одно мы платимъ большія деньги, а на другое едва-едва взглянемъ, и едва ли постараемся сберечь. Но лучше было бы для насъ, чтобы погибли всѣ картины міра, чѣмъ чтобы птицы перестали вить гнѣзда!"...

Того, кто хотѣлъ бы *научно* разобраться въ сущности эстетической эмоціи въ ея отличіи отъ всякой иной, такая постановка вопроса можетъ, конечно, только обезкуражить своей наивностью и неожиданностью. Это похоже на то, какъ одна дама на вопросъ: *читаетъ* ли она романы? — отвѣтила: „Никогда! Я ихъ *дѣлаю*, — это гораздо интереснѣе”.

Сознательно или безсознательно, умышленно или непредназначенно, но такая точка зрѣнія прежде всего грѣшитъ отсутствіемъ того, что называется раздѣльностью мышленія. Въ какой бы формѣ оно ни проявлялось, оно возвращаетъ насъ къ самому грубому синкретизму мышленія, при которомъ ни о какой *наукѣ* не можетъ быть и рѣчи, ибо цѣль науки — тщательный анализъ понятій, а не составленіе изъ нихъ какой-то каши.

Никто не имѣетъ права говорить объ искусствѣ, о *художественномъ* творествѣ, пока онъ не отличетъ квалифицированной *эстетической* эмоціи отъ эмоціи, какъ таковой. Поэтому, понять значеніе эстетическаго момента въ эволюціи творчества — значитъ понять сущность *художественнаго* творчества, какъ и сущность лежащей въ основѣ его *эстетической* эмоціи.

Конечно, въ процессѣ творческой эволюціи рожденіе художественнаго воспріятія должно было предшествовать рожденію *художественнаго* творчества. Но пока рѣчь идетъ лишь объ эстетическомъ *чувствѣ*, а не объ эстетической *идеѣ* или *формѣ*, т. е. объ общемъ фонѣ, на которомъ совершается процессъ художественнаго

творчества и которымъ сопровождается художественное воспріятіе,—можно говорить объ эстетическомъ чувствѣ, какъ таковомъ, вообще, безразлично — имѣется ли въ виду первое или второе.

„Глазъ никогда не урѣзъ бы солнца, если бы онъ самъ не былъ солнечнымъ; точно также и душа не созерцала бы красоты, если бы она сама не была прекрасна“. Эти слова Плотина хорошо выражаютъ мысль, общую современнымъ эстетикамъ: чтобы испытать чувство по поводу прочитаннаго, нужно уже имъ обладать¹⁾; поэтому, при эстетическомъ воспріятіи, расширяясь, внутреннее подражаніе становится и внутреннимъ повтореніемъ процесса творчества²⁾. Если мы понимаемъ генія, говоритъ Сэйиль, то это потому, что онъ имѣетъ нѣчто общее съ нами; если онъ насъ очаровываетъ, то это потому, что его творенія отвѣчаютъ законамъ нашего духа³⁾.

По словамъ Карлейля, мы всё — поэты, когда читаемъ хорошо какую-нибудь поэмю. „Развѣ воображеніе, содрогющееся отъ дантова „ада“, не представляетъ такой же способности, лишь въ болѣе слабой степени, какъ и воображеніе самого Данте?“⁴⁾. По мнѣнію Веселовскаго, точно также процессъ воспріятія и воспроизведенія— „существенно одно и то же, разница въ интенсивности, производящей впечатлѣніе творчества. Всё мы болѣе или менѣе открыты суггестивности образовъ и впечатлѣній; поэтъ болѣе чутокъ къ ихъ мелкимъ отвѣткамъ и со-

¹⁾ *Гюйо*. Иск. съ соц. точки зр. 71.

²⁾ *Гросс*, *op. cit.* 141. Ср. *Овсянико-Куликовский*, Вопросы теоріи и псих. твор. 63: „Воспріятіе и пониманіе художественнаго образа есть повтореніе процесса творчества... Иначе мы не могли бы, такъ сказать, откликнуться на созданіе художника, не могли бы понять и почувствовать его.“

³⁾ Si nous le (le génie) comprenons, c'est qu'il a quelque chose de commun avec nous; s'il nous charme, c'est que ses créations répondent aux lois de notre esprit (*Séailles*. Essai sur le génie. Introduction VIII).

⁴⁾ *Карлейль*. Герои и героическое въ исторіи 114.

чтениемъ, ашерценируетъ ихъ полнѣе; такъ онъ дополняетъ, раскрываетъ намъ насъ самихъ, обновляя старыя сюжеты нашимъ пониманіемъ, обогащая новой интенсивностью знакомыя слова и образы, увлекая насъ на время въ такое же объединеніе съ собою, въ какомъ жилъ безличный поэтъ „безсознательно-поэтической эпохи“¹⁾.

Каждый изъ насъ, замѣчаетъ, подобно Карлейлю, Кроче, немного живописецъ, писатель, музыкантъ, поэтъ, прозаикъ²⁾. Поэтому онъ отказывается признать между гениемъ или гениемъ-художникомъ, съ одной стороны, и не гениемъ, обыкновеннымъ человѣкомъ, съ другой, какое-либо иное различіе, кромѣ количественнаго. „Говорятъ, великіе художники открываютъ насъ намъ самимъ. Но, какимъ образомъ было бы это возможно, если бы наша фантазія по своей природѣ не была тождественна ихъ фантазіи, если бы различіе не было лишь количественнымъ? Въмѣсто *poëta nascitur*, было бы лучше сказать такъ: *homo nascitur poëta*; одни — маленькіе поэты, другіе—большіе“³⁾.

Устанавливая далѣе „тождественность вкуса и генія“ (*identità di gusto e di genio*)⁴⁾, итальянскій эстетикъ развиваетъ свою мысль такимъ образомъ: Какъ могли бы мы судить о томъ, что оставалось бы намъ чуждымъ? Какъ то, что произведено одной данной актуальностью,

¹⁾ Изъ введенія въ ист. поэтику. „Ж. М. Н. П.“ 1894 май, ч. 293, стр. 42.

²⁾ Ognuno di noi, insomma, è un po' pittore, scrittore, musicista, poeta, prosatore (Op. cit. 14).

³⁾ Anche niente più che una differenza quantitativa possiamo ammettere come costituente il significato della parola *genio*, o genio artistico, distinto dal non genio, dall'uomo comune. Si dice che i grandi artisti rivelino noi a noi stessi. Ma come ciò sarebbe possibile se non ci fosse identità di natura fra la nostra fantasia e la loro, e se la differenza non fosse solo di quantità? Meglio che *poëta nascitur*, andrebbe detto: *homo nascitur poëta*; poeti piccolli gli uni, poeti grandi gli altri (Id. 18).

⁴⁾ Id. 139.

могло бы быть оценено другой актуальностью — совершенно отличной? — Критикъ это — маленькій гений, художникъ — большой; одинъ имѣетъ силъ на десять, другой — на сто; первый, чтобы подняться на известную высоту, нуждается въ помощи второго: но природа обоихъ должна быть одна и та же. Чтобы судить о Данте мы должны подняться на его высоту: эмпирически, разумѣется, мы — не Данте, а Данте — не мы; но въ самый моментъ созерцанія и оцѣнки нашъ духъ и духъ поэта — единъ, и въ тотъ моментъ мы и онъ — нѣчто единое. Лишь въ этой тождественности заключена возможность того, что наши маленькія души созвучно отзываются великимъ, и съ ними вмѣстѣ вырастаютъ въ универсальность духа ¹⁾.

Если, такимъ образомъ, съ эстетической точки зрѣнія процессъ художественнаго творчества тождественъ процессу воспріятія, то для уразумѣнія сущности того и другого, съ этой точки зрѣнія, достаточно объяснить сущность такъ наз. эстетическаго созерцанія вообще. Тогда отличіе творчества эстетическаго отъ творчества доэстетическаго и сущность перехода одного въ другое, т. е. того, что мы назвали эстетическимъ моментомъ въ эволюціи творчества, обнаружится воочию.

Какъ ни стараются, во имя „высшихъ соображеній“, связать искусство съ жизнью, т. е. стереть всякое раз-

¹⁾ Come ci potrebbe giudicare da noi ciò che ci restasse estraneo? Come ciò ch'è prodotto di una data attività si potrebbe giudicare con un'attività diversa? Il critico sarà un piccolo genio, l'artista un genio grande; l'uno avrà forse per dieci, altro per cento; il primo, per elevarsi a una certa altezza, avrà bisogno dell'appoggio dell'altro: ma la natura d'entrambi dev'essere la medesima. Per giudicare Dante ci dobbiamo levare all'altezza di lui: empiricamente, s'intende bene, noi non siamo Dante, nè Dante è noi; ma, in quel momento della contemplazione e del giudizio, il nostro spirito è tutt'uno con quello del poeta, e in quel momento noi e lui siamo una cosa sola. Soltanto in questa identità è la possibilità che le nostre piccole anime risuonino con le grandi, e s'aggrandiscano con esse, nella universalità dello spirito (Id. 140).

личіе между эстетической эмоціей и эмоціей, какъ таковой, всѣ такія попытки заранѣе обречены на неудачу. Искусство, какъ таковое, существуетъ и можетъ существовать лишь постольку, поскольку существуетъ вызывающее его и вызываемое имъ эстетическое чувство, какъ *особое состояніе сознанія*. А это послѣднее отнюдь не есть чувство или эмоція въ собственномъ смыслѣ слова уже потому, что оно есть *созерцаніе*, т. е., если можно такъ выразиться, *умственное* или *воображаемое* чувство.

Этотъ умственный или воображаемый характеръ эстетическаго чувства и сообщаетъ ему ту своеобразность, которой лишено *дѣйствительное, реальное* чувство и которая составляетъ одновременно его силу и слабость. Въ произведеніи искусства, по словамъ Лессинга, не глазъ находитъ красоту, а фантазія при помощи глаза. „Чувства удовольствія, чувства пріятыя, воспроизводимыя въ *воображеніи*, отличаются большей умѣренностью, болѣе ровнымъ и менѣе острымъ характеромъ, чѣмъ удовольствія, испытываемыя актуально. Въ этихъ послѣднихъ существуетъ перѣдко значительная примѣсь горечи, въ силу слишкомъ страстнаго желанія, и послѣдствіемъ ихъ удовлетворенія иногда бываетъ не особенно пріятное чувство утомленія и пресыщенія. Удовольствіе воображаемое представляетъ болѣе легкое упражненіе нервной системы, и въ силу этого обстоятельства приобретаая характеръ эстетическій, становится болѣе удобнымъ элементомъ изящества, чѣмъ наслажденіе актуальное”.

Отсюда видно, какъ близко подходитъ всякое идеальное воспроизведеніе къ воспроизведенію эстетическому? „Стоитъ лишь отнять у фантазіи ея утилитарный эгоистическій характеръ, удалить ея созданія отъ нашей личности, отъ нашихъ личныхъ интересовъ и заботъ, тогда ея произведенія приобретаютъ эстетическій характеръ. Удовольствіе, доставляемое этими идеальными фан-

тастическими построениями, становится безкорыстнымъ и универсальнымъ, т. е. доступнымъ для всѣхъ; мечты и фантазіи при этомъ условіи теряютъ болѣе и болѣе исключительно личный характеръ" ¹⁾.

Иными словами, чувства, вызываемыя искусствомъ и испытываемыя тѣмъ, кто его создаетъ, и называемыя эстетическими, именно потому, что они *воспроизведены* воображеніемъ, отличаются отъ реальныхъ тѣмъ, что они не сопровождаются ни желаніемъ обладать, ни страхомъ, ни страданіемъ и въ то же время всегда сопровождаются извѣстнымъ чувствомъ удовольствія. Въ этомъ и заключается такъ наз. *формальность* эстетическаго чувства, при которой оно становится самоцѣлю, и не только не стремится вылиться непосредственно въ дѣйствіяхъ, но, напротивъ, имѣетъ тенденцію замкнуться въ самомъ себѣ: „очень часто эта ложная или эстетическая эмоція удовлетворяетъ тѣхъ, кто ее испыталъ, и отнимаетъ у нихъ желаніе испытать реальную эмоцію того же порядка" ²⁾.

Употребленіе душевныхъ силъ, направленное на осуществленіе какихъ либо практическихъ цѣлей, какъ писалъ Спенсеръ Гюйо, есть антитеза употребленія этихъ силъ для эстетическаго дѣйствія ³⁾,—и обратно. А та единственная цѣль, которой удовлетворяетъ и которой удовлетворяется вполнѣ эстетическое созерцаніе, можетъ быть выражена прекрасными словами одного стихотворенія Микель-Анджело:

Gli occhi miei vaghi delle cose belle,
E l'alma insieme della sua salute,

¹⁾ Смирновъ, *op. cit.* 274—275. Ср. Вундтъ, Душа человека и животныхъ. Спб. 1866, II, 64: „Только отъ того эстетическое чувство получаетъ болѣе общее значеніе, нежели аффектъ, что оно свободно отъ тѣхъ субъективныхъ причинъ, которыя имѣютъ существенное вліяніе на аффектъ”.

²⁾ Геймекенъ. Опытъ построенія научной критики. Спб. 1892, стр. 109 сл.

³⁾ Гюйо. Задачи зо.

Non hanno altra virtute
Ch'ascenda al ciel, che mirar tutte quelle.

Что скрывается за этими „прекрасными вещами“ и скрывается ли вообще за ними что-либо,—до этого нѣтъ дѣла эстетическому созерцанію, какъ таковому. Разсматривая внѣшній міръ однимъ чувственнымъ глазомъ, говоритъ проф. Струве, мы принимаемъ его за *картину* и не видимъ въ немъ ничего болѣе, кромѣ *формы*. „Вся природа, отъ атома до самыхъ громадныхъ небесныхъ тѣлъ, является для чувственнаго глаза ничѣмъ инымъ, какъ *формой* въ разныхъ видоизмѣненіяхъ. Внутренняго содержанія этихъ формъ, ихъ сущности, силы дѣйствующей въ нихъ, мы не созерцаемъ чувствами. Мы можемъ получить извѣстное понятіе объ этой сущности лишь когда свидѣтельство внѣшнихъ чувствъ пополняемъ идеальнымъ содержаніемъ нашего духа, когда внѣшность явленій, ихъ форму, оживляемъ жизнью нашихъ собственныхъ мыслей, чувствованій и стремленій“.

При подобномъ, чисто поверхностномъ возрѣніи на міръ, по его мнѣнію, естественно, что и вся исторія, все развитіе человѣчества, представляется отвлеченному уму какъ механическія видоизмѣненія внѣшнихъ формъ человѣческаго быта. При этомъ возрѣніи все становится *формой*¹⁾. Но то же самое и еще съ большимъ правомъ можно сказать объ умѣ *образного*, умѣ художника,—творитъ ли онъ или воспринимаетъ, онъ только *созерцаетъ* міръ въ своемъ воображеніи и, какъ Бѣлинскій выразился о Пушкинѣ, „въ самой исторіи, такъ же какъ и въ природѣ, видитъ только мотивы для своихъ поэтическихъ вдохновеній, матеріалы для своихъ творческихъ концепцій“.

Этотъ безкорыстный, индифферентный характеръ эстетическаго созерцанія лучше всего былъ выраженъ

1) Г. Струве. Искусство и позитивизмъ 363—364.

Кантомъ въ его извѣстномъ опредѣленіи сущности красоты: Schön ist, was ohne alles Interesse und ohne Begriff, allgemein wohlgefällt, dessen Form, in so fern sie ohne Vorstellung eines Zweckes an ihm sich wahrnehmen lässt, und Zweckmassigkeit hat, und was, als ein Gegenstand eines nothwendigen Wohlgefalles, erkannt wird" ¹⁾, т. е. изясно то, что нравится безъ всякаго интереса и понятія, вообще, что имѣеть въ формѣ своей цѣлесообразность, но безъ представленія какой-нибудь особенной цѣли, и что признается за предметъ необходимаго наслажденія.

„Цѣлесообразность безъ цѣли“ или „безцѣльная цѣлесообразность“—вотъ имя, данное Кантомъ, тому особому состоянію сознанія, которое именуется обычно эстетическимъ созерцаніемъ, эстетической эмоціей либо эстетическимъ чувствомъ. Это есть такого рода удовольствіе отъ предмета, которое „совершенно не зависитъ отъ существованія этого предмета“ и происходитъ всецѣло отъ его *формы*, т. е. имѣеть цѣль лишь въ самомъ себѣ.

Чѣмъ же обусловливается такое состояніе сознанія, при наличности какихъ данныхъ можетъ оно реализоваться?—Еще Лонгинъ отмѣтилъ, что цѣль изображенія въ поэзіи—*трепетъ* (*ἐκπλήξις*) ²⁾. Къ Аристотелевскому *состраданію* (*ἔλεος*) ³⁾ Жанъ Поль Рихтеръ прибавилъ *сопрованіе*, какъ необходимую принадлежность эстетиче-

¹⁾ Kritik der Urtheilskraft.

²⁾ Περὶ ὕψους. Edit. T. Fabri с. XIII, р. 96.99: Ως δ' ἄλλοτερον τι ἢ ῥητορικὴ φαντασία βούλεται, καὶ ἕτερον ἢ παρα ποιηταῖς, οὐκ ἂν λάθοι εἰ, ἐὰν' ὅτι τῆς μὲν ἦν ποιηταὶ τέλος εἶναι ἐκπλήξις, τῆς δ' ἄν λογοῖς ἐναργεία, т. е. „нужно тебѣ знать, что другое дѣло—изображеніе у оратора, и другое—у поэтовъ; а также, что цѣль изображенія въ поэзіи—трепетъ, въ прозѣ же—выразительность“.

Приведено у Лессинга: Werke in sechs Bänden III-er B. 177 (Laokoön XXIX).

³⁾ Περὶ ποιητ. с. VI, 1450a: ... δι' ἔλεος καὶ φόβον πακίνουσα τὴν τῶν ποιητῶν κωμῆμάτων κάθαρσιν.

скаго чувства. Современная эстетика, обобщивъ эти положенія, приходитъ къ выводу, что эстетическое наслажденіе, вызывающее „безцѣльную цѣлесообразность“, какъ особое состояніе сознанія, основывается на способности *симпатическаго* или *сочувственнаго переживанія* (*das Mitleben*). Собственно это терминъ не новый: онъ заимствованъ у Роберта Фишера (*Robert Vischer, Ueber das optische Formgefühl. Leipzig 1873*); но эстетики нашего времени придали ему болѣе специфическое значеніе и создали цѣлую теорію „вчувствованія“ (*Einfühlung*), по которой эстетическое переживаніе сопровождается не „вчувствованіемъ въ серъезъ“, а „представленіемъ чувствованій“¹⁾).

Объектъ симпатіи, по словамъ одного изъ видныхъ современныхъ эстетиковъ, есть наше объективированное „я“, перенесенное на другихъ и, поэтому, вновь въ нихъ находимое. Мы чувствуемъ себя въ другихъ и чувствуемъ *другихъ* въ себѣ. Въ другихъ или посредствомъ другихъ мы чувствуемъ себя счастливыми, свободными, выросшими, приподнятыми; или же въ состояніи, противоположномъ этому. Эстетическое чувство симпатіи есть не только *выраженіе* эстетическаго наслажденія, но само эстетическое наслажденіе. Всякое эстетическое наслажденіе основано, въ конечномъ анализѣ, единственно и только на симпатіи,—даже то, которое даютъ намъ линіи и формы²⁾...

То что обыкновенно называется художественной

¹⁾ См. *Stephan Witasek, Grundzüge der allgemeinen Aesthetik 1904* и *Konrad Lange, Das Wesen der Kunst 1904*. Критикъ этой теоріи, не сомнѣвъ, впрочемъ, справедливую, даетъ *Lalo* въ главѣ: „Le nouveau sentimentalisme esthétique“ (ch. II, 58—100); см. напр. стр. 90: „La philosophie ne peut voir dans l'Einfühlung qu'un premier pas vers le mysticisme: le rejet de toute possibilité d'explication rationnelle et scientifique“ или стр. 100: „la tendance exclusivement subjectiviste du nouveau sentimentalisme est à l'opposé de la véritable science esthétique“.

²⁾ *Lipps, Komik und Humor. Eine psych.-ästhet. Untersuch. Hamburg—Leipzig 1898, S. 223.*

объективностью, и есть, въ сущности, ничто иное, какъ лишь необыкновенно развитая способность симпатическаго переживания, свойственная всѣмъ истиннымъ художникамъ. Именно объ этой удивительной способности говорить Левъ Толстой устами Бронскаго, увидѣвшаго портретъ Анны Карениной, написанный художникомъ Михайловымъ: „Надо было знать и любить ее, какъ я люблю, чтобы найти это самое милое ея душевное выраженіе”, — думалъ Бронскій, хотя онъ по этому портрету только узналъ это самое милое ея душевное выраженіе. Но выраженіе это было такъ правдиво, что ему и другимъ казалось, что они давно знали его”.

О ней же говорить Тэнъ въ „Исторіи англійской литературы”, называя геній Шекспира—*симпатическимъ гениемъ*. „Я хочу этимъ сказать,—поясняетъ онъ,—что Шекспиръ умѣлъ по натурѣ отрѣшиться отъ самого себя и превращаться въ каждый предметъ, который желалъ представить. Взгляните вокругъ себя на великихъ художниковъ, постарайтесь сблизиться съ ними, войти въ ихъ интимную жизнь, посмотрѣть, какъ они думаютъ,—и вы поймете тогда всю силу этого слова. По какому-то *необъяснимому истинному* они съ перваго же раза ставятъ себя на мѣсто того, что намѣрены изображать,—на мѣсто людей, животныхъ, растений, цвѣтовъ, пейзажей. Каковы бы ни были предметы, одушевленные или неодушевленные, но художникъ, вслѣдствіе какого-то отраженія впечатлѣній, чувствуетъ силы и стремленія видимой природы и его до безконечности сложная душа обращается въ родъ микроскопической вселенной отъ безпрерывныхъ превращеній. Вотъ причина, почему они, повидимому, живутъ долѣ прочихъ людей: *имъ нѣтъ надобности учиться; они угадываютъ*. Мнѣ случалось встрѣчать такихъ между ними, которые по одному вооруженію, костюму, старинной мебелировке проникали въ жизнь среднихъ вѣковъ глубже, чѣмъ трое ученыхъ, изучавшихъ ее досконально. Они воссоздаютъ такъ же, какъ

вновь творить,—натурально, навѣрняка, но вдохновенно, которое можно назвать окрыленнымъ разсудкомъ.

Шекспиръ получилъ полуобразованіе, зналъ немножко по латыни и не зналъ вовсе по гречески, почти то же по французски и по итальянски—и больше ничего. Онъ не путешествовалъ, читалъ только сочиненія текущей литературы, подобралъ нѣсколько техническихъ словъ науки о правѣ въ судейской канцеляріи своего городка. А между тѣмъ взвѣсьте-ка, если можете, все, что онъ зналъ по части человѣка и исторіи. Люди, подобныя ему, видятъ по нѣскольку предметовъ заразъ, обнимаютъ ихъ полнѣе, глубже и скорѣе, чѣмъ другіе; умъ ихъ хватается черезъ край и разливается, какъ потокъ. Они *не придерживаются простого разсужденія. Какъ только вступаютъ они въ соприкосновеніе съ идеей, то все изъ существо—мысль, воображеніе, нервы,—получаетъ толчокъ*¹⁾.

Были попытки истолковать эту способность „симпатическаго переживанія”, какъ чувствованіе соціальнаго характера, но при болѣе внимательномъ взглядѣ оказалось, что такое пониманіе „симпатіи” построено на довольно-таки неудачной игрѣ словами. Такъ Тардъ, исходя изъ совершенно справедливаго положенія, что эстетична потребность только въ такомъ удовольствіи, которое вытекаетъ изъ симпатіи, а не изъ эгоизма, сдѣлалъ отсюда яко бы логическій выводъ, что это—„удовольствіе соціальное, а не индивидуальное”¹⁾, и что особенность искусства состоитъ будто бы въ томъ, чтобы возбуждать въ насъ чувства, играющія въ жизни и *соціальной* логикѣ совершенно ту же роль, какую любовь играетъ въ жизни *личной*: „чувствованіе искусства (художественное чувство) есть *коллективная любовь* и она радуется, становясь таковой... *Искусство есть соціальная радость, какъ любовь есть радость индивидуальная*”²⁾.

1) Искусство и логика. (L'art et la logique), стр. 36.

2) Id. 64.

Точно также Гюйо, исходя изъ того же несомнѣнно вѣрнаго принципа „симпатичности“ эстетическаго переживанія, благодаря употребленію одного и того же слова въ различныхъ смыслахъ, прицель къ выводамъ, которые вовсе не вытекаютъ изъ этого принципа. „Искусство, говоритъ онъ, есть распространеніе общественности, путемъ чувства, на всѣ существа природы, и даже на существа, которыя полагаются переступающими границу природы или, наконецъ, на фиктивные существа, созданныя человѣческимъ воображеніемъ. Слѣдовательно (?), художественная эмоція по сущности своей общественна; въ результатъ она имѣетъ цѣлью расширить индивидуальную жизнь, заставить ее слиться съ болѣе широкой и универсальной жизнью. *Самая высокая задача искусства—производить эстетическую эмоцію социальнаго характера*”¹⁾.

Насколько произвольно такое толкованіе понятія „симпатіи“, совершенно ясно изъ противорѣчія, къ которому оно приводитъ Гюйо и которое онъ не могъ самъ не замѣтить. Когда, при выясненіи моральной и социальной роли искусства, уже при концѣ изслѣдованія, передъ нимъ всталъ вопросъ: „въ какой мѣрѣ и въ какой степени хорошо распространить то качество, которое составляетъ основу литературы и искусства, а именно: общественность“, — ему пришлось отвѣтить на него такимъ неожиданнымъ образомъ: „существуетъ известное противорѣчіе между слишкомъ быстрымъ расширеніемъ общительности и сохраненіемъ всѣхъ социальныхъ инстинктовъ въ ихъ чистотѣ. Прежде всего, болѣе многочисленное общество есть въ то же время менѣ избранное общество”. Вотъ почему „въ наше время искусство становится все болѣе и болѣе демократическимъ и, въ концѣ концовъ, оно предпочитаетъ даже общество порочныхъ обществу честныхъ людей”²⁾.

¹⁾ Иск. съ соц. точки зр. 53.

²⁾ Иск. съ соц. точки зр. 456—457 и до конца.

Таковой выводъ можно было, однако, предвидѣть: если эстетическая „симпатія“ есть симпатія *соціальная*, то она распространяется, конечно, и на элементы *анти-соціальные*, а въ такомъ случаѣ — она сама себя уничтожаетъ ¹⁾. Ошибка Тарда и Гюйо произошла отъ смѣшенія *эстетической симпатіи* съ *симпатіей реальной*. Последняя, дѣйствительно, соціална, ибо она руководствуется *выборомъ*, который обусловливается, въ свою очередь, *внутренней* цѣнностью объекта симпатіи. Первая, напротивъ, антисоціална, ибо, не имѣя критерія внутренней цѣнности, она совершенно индифферентна къ дѣйствительной *сущности* объекта симпатіи; она неразборчива въ выборѣ послѣдняго и, такъ какъ она распространяется на *все* объекты *эстетическаго* творчества или воспріятія, то, значить, въ *соціальному* смыслѣ, она не распространяется *ни на одинъ* изъ нихъ.

Отсюда видно, что тогда какъ соціальная симпатія есть симпатія въ узкомъ, т. е. этическомъ смыслѣ слова, эстетическое созерцаніе есть симпатія въ *широкомъ*, т. е. въ *психологическомъ* смыслѣ, а отнюдь не *этическомъ*. Соціальная симпатія есть альтруизмъ *эгоистическій*, ибо онъ всегда руководствуется опредѣленными мотивами симпатіи, а послѣдніе суть всегда *личные* и иными быть не могутъ; напротивъ, симпатія эстетическая есть альтруизмъ не *эгоистическій*, вполне альтруистическій, ибо онъ не руководствуется никакими мотивами симпатіи, онъ есть полное, всецѣлое отрѣшеніе отъ личности, безкорыстное сліяніе съ чужимъ „я“ ²⁾.

Но это сліяніе — *психологическое*, а не *этическое*, ибо въ эстетическомъ созерцаніи мы не для того отрѣшаемъ

¹⁾ Болѣе подробно я касаюсь этого вопроса въ главѣ о ненаучныхъ методахъ. См. томъ II, ч. I, I („Этический методъ”).

²⁾ Въ этомъ именно смыслѣ нужно понимать слова Paulhan'a: „l'immoralité essentielle de l'art est une conséquence de son essentielle moralité” (Le mensonge de l'art 279).

ся отъ своего „я“, чтобы прилѣпиться къ другому „я“, но чтобы быть вполнѣ *свободными*. Только такая объективная *свобода* дѣлаетъ возможнымъ симпатическое, сочувственное переживаніе, вызывающее состояніе „безцѣльной цѣлесообразности“. Вотъ почему эстетическое созерцаніе, говоря словами Ницше, выше любви къ людямъ ставить любовь къ призракамъ. „Если намъ доставляетъ счастье уже одно созерцаніе этого дома, этого человѣка, этого дерева, независимо отъ того, удостовѣряютъ ли какія-либо реальныя отношенія существованіе этихъ предметовъ въ дѣйствительности; если наше счастье неизмѣнно продолжается даже тогда, когда сами явленія оказываются *fata morgana*, сохраняющей одинъ только образъ, только чистое созерцаніе, — то лишь тогда пзъ многихъ возможностей наслаждаться міромъ впервые возникаетъ возможность собственно *эстетическаго* наслажденія. Ибо только такимъ безразличіемъ къ факту существованія радующихъ насъ явленій объясняются вся свобода и чистота, сіяющія въ области красоты; только въ этомъ случаѣ наше наслажденіе вещами въ самомъ дѣлѣ сведено къ *созерцанію* и ограничено разстояніемъ, на которомъ мы наслаждаемся ими, не прикасаясь къ нимъ" ¹⁾).

Остается задать еще одинъ вопросъ: чѣмъ, въ свою очередь, обусловливается психологически симпатическое переживаніе? Достаточно ли *пониманія* чужихъ чувствъ для *симпатіи* другимъ? — „Пониманіе чужихъ чувствъ и симпатія, отвѣчаетъ на него проф. М. Троицкій, суть одинаково умственная рефлексія чужихъ чувствъ, основанная на законахъ смежности и сходства: разница можетъ быть въ томъ, что пониманіе не доходитъ до сочувствія, т. е. той интенсивности рефлексіи чужихъ чувствъ, которая получается только при нѣкоторомъ *вниманіи* къ

¹⁾ Проф. Георгъ Зиммельъ. Кантъ и совр. эстетика. Спб. 1924, стр. 7—8.

нимъ, или остановкѣ на нихъ. Вниманіе здѣсь можетъ вызываться не только характеромъ чужихъ чувствъ, но и посторонними имъ обстоятельствами; и эти обстоятельства, имѣя способность содѣйствовать развитію вниманія, могутъ очевидно и противодѣйствовать ему, оставляя умственную рефлексію на степени простого *пониманія* ихъ,—или не доводя до симпатіи въ собственномъ смыслѣ”¹⁾.

Современная эстетика именно такимъ образомъ объясняетъ возможность симпатическаго переживанія. Оно не можетъ возникнуть безъ наличности такъ наз. *произвольнаго вниманія*, сосредоточеннаго на томъ объектѣ, отъ котораго ожидается эстетическое воздѣйствіе, и реализуется въ томъ случаѣ, если это произвольное вниманіе направлено въ какую-либо другую сторону.

Важное значеніе произвольнаго вниманія въ процессъ эстетическаго воспріятія прекрасно отмѣтилъ Чернышевскій. „На красоту, на величіе дѣйствительности,—говоритъ онъ, — мы обыкновенно обращаемъ вниманіе почти насильно... На жизненномъ пути налпемъ разбросаны золотыя монеты; но мы не замѣчаемъ ихъ, потому что думаемъ о цѣли пути, не обращая вниманіе на дорогу, лежащую подъ нашими ногами; замѣтивъ, мы не можемъ нагнуться, чтобы собрать ихъ, потому что „телѣга жизни” неудержимо уноситъ насъ впередъ — вотъ наше отношеніе къ дѣйствительности; но мы пріѣхали на станцію, и прохаживаемся въ скучномъ ожиданіи лошадей; тутъ мы со вниманіемъ разсматриваемъ каждую жестяную бляху, которая, быть можетъ, не стоитъ и вниманія—вотъ наше отношеніе къ искусству”²⁾.

Что же это значитъ? — Наше сознаніе, какъ выражается Карлъ Гроосъ, устроено *монархически*. И это мо-

¹⁾ М. Тронцкій. Наука о духѣ. Общія свойства и законы чел. духа. М. 1882; II, 154.

²⁾ Op. cit. 86—87.

пархическое устройство сознанія съ наибольшою ясностью выступаетъ именно въ области эстетики, ибо при эстетическомъ созерцаніи „душа всецѣло отдается во власть пріятнаго впечатлѣнія и сливается съ нимъ”¹⁾, т. е. выдѣленіе эстетической видимости занимаетъ кульминаціонный пунктъ сознанія²⁾. Собственно, эстетическое удовольствіе примыкаетъ къ обычнымъ, постоянно встрѣчающимся проявленіямъ душевной жизни, — разница лишь та, что „психическая дѣятельность, *преобладающая* при эстетическомъ впечатлѣніи, въ обычномъ сознаніи не занимаетъ кульминаціоннаго пункта, а скорѣе похожа на мостъ, черезъ который дѣловая будничная жизнь непрестанно и бурно стремится, не думая ни о чемъ другомъ, кромѣ соединенія съ противоположнымъ берегомъ; и требуется воскресное, праздничное настроеніе, для того, чтобы явилось желаніе остановиться на этомъ мосту и насладиться открывающимся съ него видомъ”³⁾.

Насколько эстетическое созерцаніе зависитъ отъ произвольнаго вниманія, т. е. внутренняго сосредоточенія сознанія на выдѣленіи „видимости”, это ясно уже изъ общихъ психологическихъ свойствъ процесса воспріятія. Нашимъ актамъ вниманія всегда предшествуетъ мысленное ожиданіе наступающаго явленія, которое Льюисъ называлъ *пресперцепціей*, а Джемсъ мысленной *антиципацией* (предвареніемъ) объекта вниманія. По словамъ послѣдняго, когда чувственное вниманіе достигло высшей точки, то становится невозможнымъ сказать, какой элементъ воспріятія проникаетъ въ наше сознаніе извнѣ, и какой изнутри; но, совершенно очевидно, что *приготовленіе* къ напряженію вниманія состоитъ отчасти изъ творческаго пополненія даннаго объекта психическими продуктами воображенія⁴⁾. „Появленіе образа въ умѣ и

¹⁾ Op. cit. 4.

²⁾ Id. 33.

³⁾ Id. 5.

⁴⁾ Джемсъ. Психологія. 2 изд. Спб. 1898, стр. 182.

есть вниманіе: *перцепція (предвареніе воспріятія) есть половина перцепціи (воспріятія) искомага объекта.* Именно по этой причинѣ у людей открыты глаза лишь на тѣ стороны въ воспринимаемыхъ представленіяхъ, которыя они ранѣе ирѣучились различать... Короче говоря, *мы обыкновенно видимъ лишь тѣ явленія, которыя перцепируемъ*" ¹⁾).

Вотъ почему даже подражающій художникъ, т. е. срисовывающій дѣйствительность, выводитъ наружу сокровенное, а именно эстетическую видимость, родившуюся въ затаянныхъ глубинахъ субъективнаго сознанія. „Если бы это было не такъ, то онъ не могъ бы въ такой степени привязаться къ своему внутреннему настроенію, какъ мы это видимъ въ дѣйствительности. Если бы онъ желалъ передавать только внѣшніе матеріальные предметы, то нельзя было бы указать причины, почему бы ему не всегда быть способнымъ къ художественному творчеству, разъ его чувства не омрачены, и руки не отнялись. На дѣлѣ же онъ тотчасъ теряетъ возможность художественно работать, какъ только его сознаніе оторвано отъ выдѣленія видимости какою-нибудь постороннею тенденціей или возбужденіемъ, склонностью или отвращеніемъ. Предметъ природы остается при этомъ тотъ же, что и до того,—онъ, какъ и прежде, на лицо; но эстетическая видимость разрушена, а съ нею вмѣстѣ исчезаетъ и то сокровенное, которое художникъ намѣревался съ помощью своего подражанія вывести наружу” ²⁾).

Всякое эстетическое наслажденіе сводится, такимъ образомъ, въ конечномъ итогѣ къ сознательному сосредоточенію произвольнаго вниманія, въ результатѣ котораго получается симпатическое переживаніе. И всякое

¹⁾ Id. 184—185.

²⁾ *Гросс*, *op. cit.* 44.

разрушеніе послѣдняго, а слѣдовательно и эстетическаго созерцанія, есть лишь прямое слѣдствіе отвлеченія въ сторону того же произвольнаго вниманія. Не составляет ли удовольствія, говорятъ Кандидъ, все критиковать, чувствовать недостатки тамъ, гдѣ другіе люди видятъ красоту?" — „Безъ сомнѣнія, отвѣчаетъ Вольтеръ, это значитъ, что есть удовольствіе въ томъ, чтобы не имѣть вовсе удовольствія". Эта остроумная игра словъ заключаетъ глубокую истину: „критиковать", чувствовать недостатки тамъ, гдѣ другіе видятъ красоту—это, иль, и значить направить произвольное вниманіе въ сторону отъ красоты—на недостатки, т. е. парализовать въ себѣ возможность или даже способность симпатическаго переживанія.

Надо полагать, что у художниковъ способность къ сосредоточенію произвольнаго вниманія достигаетъ наибольшей интенсивности; почему, вѣроятно, они и могутъ самопроизвольно выдѣлять эстетическую видимость изъ окружающей дѣйствительности, въ то время какъ обыкновенные люди нуждаются для этого въ помощи искусства, да и оно иногда все же оказывается бессильнымъ. Даже великимъ художникамъ приходится вести борьбу съ собой, вырабатывая и развивая въ себѣ эту способность произвольнаго вниманія. Пушкинъ писалъ:

..... Мой своенравный геній

Позналъ и тихій трудъ, и жажду наслажденій...

Учусь *удерживать вниманіе долгихъ думъ.*

Но великимъ художникамъ эта своеобразная способность прирождена, и это настолько справедливо, что Гете думалъ даже, будто „геній есть лишь вниманіе". Однако, это не совсѣмъ такъ. „Въ ихъ головахъ идеи пестрятъ своимъ разнообразіемъ,—говоритъ Джемсъ; въ каждомъ предметъ они умѣютъ находить безчисленное множество сторонъ; по цѣлымъ часамъ они могутъ сосредоточиваться на одной мысли. Но *ишь геній дѣлаетъ*

изъ внимательными, а не вниманіе образуетъ изъ нихъ геніевъ”¹⁾).

На это указываетъ и Левъ Толстой, говоря, что художникъ „обладаетъ тѣмъ особеннымъ, называемымъ талантомъ, даромъ, который состоитъ въ способности усиленнаго, напряженнаго вниманія, направленнаго на тотъ или другой предметъ, вслѣдствіе котораго человѣкъ, одаренный этой способностью, видитъ въ тѣхъ предметахъ, на которые онъ направляетъ свое вниманіе, нѣчто новое,—такое, чего не видятъ другіе”, т. е. онъ „видитъ вещи въ сущности”.

Такъ перекидывается мостъ отъ произвольнаго вниманія къ „безцѣльной цѣлесообразности”, какъ особому состоянію сознанія. Последнее невозможно безъ перваго и всецѣло отъ него зависитъ, и это прекрасно выяснилъ Шопенгауэръ. „Обыкновенный человѣкъ, этотъ фабричный товаръ природы, какихъ она ежедневно производитъ тысячами, совершенно не способенъ, по крайней мѣрѣ, на продолжительное въ полномъ смыслѣ незаинтересованное наблюденіе, составляющее собственно созерцательность; онъ способенъ обращать свое вниманіе на предметы только постольку, поскольку они имѣютъ какое-нибудь, хотя бы и весьма посредственное отношеніе къ его волѣ... Обыкновенный человѣкъ не останавливается надолго на простомъ созерцаніи, и потому не долго приковываетъ свой взоръ къ извѣстному предмету; а поскорѣй отыскиваетъ ко всему уже предстоящему понятіе, подъ которое слѣдуетъ его подвести, какъ лѣнивецъ ищетъ стула,—и затѣмъ вещь уже болѣе его не интересуетъ... Онъ не останавливается: онъ ищетъ только своего пути въ жизни, въ крайнемъ случаѣ всего того, что когда-либо могло бы стать его путемъ: надъ наблюденіями самой жизни, какъ таковой, онъ не теря-

1) Op. cit. 178.

еть времени. Геніальный, напротивъ того, коего познавательная сила своимъ избыткомъ освобождается на известную часть его времени отъ служенія его волѣ, останавливается на наблюденіи самой жизни, старается уловить идею каждой вещи, а не отношенія послѣдней къ другимъ вещамъ... Между тѣмъ какъ у обыкновеннаго человѣка его познавательная способность служить фонаремъ, освѣщающимъ его путь, у геніальнаго она—солнце, озаряющее міръ”¹⁾).

Соединивъ неразрывной связью „безцѣльную цѣлесообразность” съ произвольнымъ вниманіемъ, мы можемъ легко понять, почему эстетическое чувство человѣка столь капризно: если онъ чѣмъ-либо встревоженъ, то музыкальная пѣса или стихотвореніе не произведетъ на него надлежащаго дѣйствія; если имъ овладѣла глубокая радость, то онъ пропуститъ мимо ушей самую великолѣпную элегію²⁾. Эту, часто роковую, связь съ геніальной интуиціей подмѣтилъ Левъ Толстой, сказавъ о своемъ художникѣ изъ „Анны Карениной”: „Михайловъ пришелъ въ то состояніе увѣренности въ совершенствѣ и потому въ значительности своей картины, которое нужно было ему для того *исключающаго все другіе интересы напряженія*, при которомъ одномъ онъ могъ работать... Онъ одинаково не могъ работать, когда былъ холоденъ, какъ и тогда, когда былъ слишкомъ размяченъ и слишкомъ видѣлъ все. Была только одна ступень на этомъ переходѣ отъ холодности къ вдохновенію, на которой возможна была работа”.

И именно эта связь объясняетъ намъ известную аналогичность процесса эстетическаго воспріятія съ процессомъ творчества. Такъ какъ эстетическая эмоція можетъ возникнуть лишь при наличности *произвольнаго*

¹⁾ Шопенгауэръ. Міръ, какъ воля и представленіе 225—226.

²⁾ В. Гольцевъ. О художникахъ и критикахъ. М. 1899, стр. 186 (статья „Объ искусствѣ”).

вниманія, то отсюда слѣдуетъ, что эстетическое воспріятіе столь же *активно*, какъ и само творчество: *слушать* симфонію, по мѣткому слову Сеайля, значить *исполнять* ее. Поэтому, лишь въ томъ случаѣ, когда мы смотримъ, чтобы *только* смотрѣть, и слушаемъ, чтобы *только* слушать, т. е. не преслѣдуя при этомъ никакихъ постороннихъ цѣлей и *сознательно* наслаждаясь самой игрою эмоциональнаго возбужденія,—эстетическая цѣлесообразность или цѣлесообразность безъ цѣли—на лицо ¹⁾.

Напротивъ, когда мы воспринимаемъ произведеніе искусства безъ участія нашего сознанія, т. е. *непроизвольнымъ* вниманіемъ, а вниманіе произвольное направлено въ какую-либо другую сторону, объ *эстетическомъ* воспріятіи, т. е. о безцѣльной цѣлесообразности, не можетъ быть и рѣчи. Когда бурлаки поютъ „Дубинушку“, когда солдаты идутъ подъ маршъ, когда мы танцуемъ подъ музыку,—эмоція, получающаяся въ результатъ воспріятія такого рода искусства, не можетъ быть названа эстетической, ибо произвольное вниманіе направлено не на него, а на постороннюю ему цѣль. Это—эмоція *реальной*, эмоція, какъ таковая, лишенная „задержки“,—потому-то она и стремится перейти немедленно въ дѣйствіе, разрядиться *во внѣ*.

Теперь, когда выяснена психологія эстетическаго чувства, въ совершенно новомъ освѣщеніи долженъ представиться и вопросъ о такъ наз. „реализмъ“. Если эстетическая эмоція всецѣло зависитъ отъ произвольнаго вниманія, направленнаго на объектъ эстетическаго воздѣйствія, то задача искусства и сводится, въ сущности, къ привлеченію этого произвольнаго вниманія на свои образы, имѣющему цѣлью облегчить фантазіи зрителя или слушателя выдѣленіе эстетической видимости. А такъ какъ такое *привлеченіе* произвольнаго вниманія есть ни-

¹⁾ Ср. *Анничковъ*, Весенняя пѣснь II, 322.

что иное, какъ *оталеченіе* его отъ стороннихъ цѣлей, препятствующихъ выдѣленію эстетической видимости, т. е., какъ говорятъ въ психологіи, „суженіе поля сознанія” тѣсными границами, за которыми начинается уже воздѣйствіе реальной дѣйствительности,—то намѣченная выше задача искусства, какъ видно изъ этого, сводится не только къ тому, чтобы возбудить своими образами эстетическую эмоцію, но и къ тому также, чтобы эту *эстетическую* эмоцію „застраховать” отъ всегда грозящей ей опасности перейти въ эмоцію *реальную*.

Сплошь и рядомъ, сосредоточивая произвольное вниманіе на своихъ образахъ и отвлекая его отъ цѣлей, чуждыхъ эстетическому созерцанію, искусство дѣлаетъ это точно для того, чтобы именно этими своими образами тотчасъ же разрушить созданную ими эстетическую видимость и возбужденную ими эстетическую эмоцію превратить въ эмоцію настоящую, реальную. Таково, напримѣръ, дѣйствіе такъ наз. тенденціознаго искусства. „Когда живописецъ изображаетъ беременную женщину, которую дворникъ вышвырнулъ на улицу за невнесеніе квартирныхъ денегъ, то, какъ бы хорошо ни была написана картина, въ тотъ моментъ, когда зритель пораженъ ея внутреннимъ смысломъ, картина, какъ таковая, на него перестала дѣйствовать: онъ занятъ уже не картиной, но социальнымъ вопросомъ; сюжетъ вытолкнулъ его изъ художественнаго настроенія; вмѣсто того, чтобы любоваться искусствомъ, онъ погружается въ размышленіе о жестокомъ обращеніи дворниковъ съ неисправными плательщиками. Картина, слѣдовательно, является *contradictio in adiecto*—противорѣчіемъ самой себѣ,—такъ какъ заставляетъ себя забыть” ¹⁾.

Но такой результатъ бываетъ не только въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ, какъ въ данномъ, подобное воздѣйствіе входило какъ разъ въ намѣренія художника, было зара-

¹⁾ *Ив. С. Волжонскій, op. cit. 34.*

нѣе имъ предусмотрено и само произведеніе именно къ этой цѣли приурочено. Онъ возможенъ и тогда, когда художникъ желалъ лишь по возможности „реально” изобразить жизнь, дѣйствительность, какъ она есть, т. е. имѣлъ намѣреніе не только законное, но, по общепринятому мнѣнію,—даже похвальное, даже обязательное для „истиннаго” художника. И, однако, результатъ часто получается тотъ же, что и отъ дѣйствія искусства тенденціознаго—просто потому, что изображенная „реально” картина жизни воздѣйствуетъ на насъ такъ же, какъ воздѣйствовала бы сама жизнь въ подобномъ же случаѣ, и эстетическая эмоція незамѣтно переходитъ въ эмоцію, какъ таковую.

Шопенгауэръ бытъ поэтому не совѣмъ неправъ, указывая „два рода прелестнаго” въ искусствѣ, какъ недостойные его: 1) *Stilleben* у Нидерландцевъ—изображеніе съѣстныхъ припасовъ, возбуждающихъ аппетитъ, „что есть возбужденіе воли, съ коимъ наступаетъ конецъ всякому эстетическому созерцанію”, и 2) изображеніе нагихъ фигуръ, направленныхъ „на возбужденіе въ зритель похоти, чѣмъ тотчасъ эстетическое созерцаніе прекращается и слѣдовательно противодѣйствуется цѣли искусства”. „Антики, думаетъ онъ, при всей своей красотѣ и полной наготѣ почти неизмѣнно отъ этого свободны, потому что художникъ самъ создавалъ ихъ въ чисто объективномъ, идеальной красоты исполненномъ настроеніи духа, а не въ духѣ субъективной, грубой похоти.—Поэтому прелестнаго должно всюду избѣгать въ искусствѣ. Есть еще отрицательно-прелестное, которое еще непозволительнѣе только что разсмотрѣннаго положительно-прелестнаго: это — *отвертительное*. Такъ же, какъ и собственно прелестное, оно возбуждаетъ волю зрителя и тѣмъ разрушаетъ чисто-эстетическое созерцаніе”¹⁾.

¹⁾ Op. cit. 351.

Конечно, часто такое впечатлѣніе не зависитъ отъ художника, ибо, какъ увидимъ еще яснѣе далѣе¹⁾, ненормальное эстетическое воспріятіе, т. е. воспріятіе, въ сущности неэстетическое, въ силу различныхъ субъективныхъ причинъ, можетъ получиться и получается отъ произведеній искусства вполне эстетическихъ, безупречныхъ въ художественномъ отношеніи. Но, въ общемъ, это—уклоненія отъ здороваго эстетическаго воспріятія, и не трудно заранѣе опредѣлить приблизительно ту черту, перейдя которую искусство рискуетъ вмѣсто эстетической эмоці внушить настоящую. „Вообще реализмъ въ искусствѣ не долженъ переступать тѣхъ границъ, за которыми кончается міръ изящнаго и начинается область хотя и натуральнаго, но безобразнаго и отталкивающаго. Въ особенности она, сама по себѣ, не должна составлять цѣли художника. Какъ бы мы ни уважали жизненную правду, но есть въ ней много такого, чего не должно касаться искусство”.

Въ подтвержденіе „этой, казалось бы, очень простой истины” Н. М. Благовѣщенскій ссылается на извѣстныя батальные картины Верещагина, который „въ нѣкоторыхъ своихъ произведеніяхъ, заимствованныхъ изъ нашей послѣдней турецкой войны, очевидно переступилъ означенную границу, что бы ни говорили въ его защиту безусловные поклонники реализма... Очевидно, что такіе сюжеты, какъ, напр., *Перевязочный пунктъ*, воспроизведенный имъ съ поразительной вѣрностью, стоятъ внѣ области искусства. Кто любитъ такіе сюжеты, тому, за неимѣніемъ подъ рукой перевязочнаго пункта, можно посоветовать идти въ анатомическій театръ или въ хирургическую клинику, а отнюдь не въ картинную галерею. Будемъ наслаждаться въ нихъ и поучаться, но только не всему, предоставивъ эту учебную роль дру-

1) См. т. II, часть II, гл. I („эстетическій методъ”).

гимъ мѣстамъ и коллекціямъ менѣе художественнаго свойства" ¹⁾).

Во всякомъ случаѣ, Бальзакъ безспорно правъ, что безсмертны только тѣ созданія искусства, жизнь которыхъ наиболѣе независима отъ видимыхъ, реальныхъ явленій, и самъ Гюйо долженъ признать, что нѣтъ рода литературы болѣе скоропреходящаго, чѣмъ ораторское искусство: „уже Платонъ и Сократъ, поясняетъ онъ, ставили въ упрекъ ораторскому искусству его кратковременность; дѣйствительно, въ этомъ искусствѣ, въ силу самой природы его, есть нѣчто преходящее, условное и непрочное: оно создано для злобы дня" ²⁾).

Безспорно, что наиболѣе *эстетичны* по самой своей природѣ тѣ произведенія искусства, которыя наиболѣе удаляются отъ жизни, въ которыхъ фантазія преобладаетъ надъ дѣйствительностью, иначе говоря, тѣ, что созданы не „репродуктивнымъ" (воспроизводящимъ), но „продуктивнымъ" или „конструктивнымъ" воображеніемъ ³⁾, которое Рибо называетъ еще „творческимъ" (*créatrice*),—и это потому, что они наиболѣе отвлекаютъ наше произвольное вниманіе отъ всего, что можетъ напомнить намъ міръ вещественной дѣйствительности, возстановить порванные на мгновеніе *матеріальныя* связи съ нею и, значить, бросить насъ обратно въ познаніе, подвластное закону основанія, гдѣ мы „познаемъ уже не идею, а отдѣльную вещь, звено цѣпи, къ коей и мы сами принадлежимъ, и становимся снова добычей всего нашего горя" ⁴⁾).

Каковы бы ни были достоинства „реалистическаго" искусства, которое стремится воспроизводить дѣйствительность, какъ она есть, но *съ эстетической точки зрѣ-*

¹⁾ Н. М. Благовещенскій. Винкельманъ и позднія эпохи греческой скульптуры. Спб. 1891, стр. 19—20.

²⁾ Искусство 105.

³⁾ Джемсъ, *op. cit.* 241.

⁴⁾ Шопенгауэръ, *op. cit.* 239.

ня оно всегда имѣетъ одинъ существенный недостатокъ, самый опасный для *искусства*,—именно тотъ, что оно „реалистично“. Если, говоритъ Кроче, подражаніе природѣ понимается такъ, что искусство должно давать механическія репродукціи, состоящія изъ болѣе или менѣе совершенныхъ дубликатовъ предметовъ дѣйствительности, передъ которыми возобновился бы тотъ же хаосъ впечатлѣній, что вызываютъ самые предметы дѣйствительности,—то такая идея есть очевидное заблужденіе. И онъ справедливо ссылается, какъ это дѣлали многіе до него, на раскрашенные восковыя статуи, которыя симулируютъ живыхъ людей и передъ которыми мы останавливаемся пораженные въ музеяхъ, но которыя не даютъ намъ эстетическаго созерцанія¹⁾.

Напротивъ, каковы бы ни были недостатки ирреалистическаго, фантастическаго или символическаго искусства, которое порываетъ съ дѣйствительностью,—*съ эстетической точки зрѣнія* въ немъ всегда есть одно существенное достоинство, самое необходимое для *искусства*,—именно то, что оно—фантазія. Искусство, по словамъ Paulhan, родилось изъ несогласія между духомъ и міромъ, и мы видимъ, принимая его за фактъ, какъ оно стремится этотъ разладъ отнюдь не уничтожить, но заставить его забыть, и тѣмъ самымъ даже увеличить²⁾. Дѣйствительно, если человѣкъ воздвигаетъ искусствен-

¹⁾ Se per imitazione della natura s'intende che l'arte dia riproduzioni meccaniche, costituenti duplicati più o meno perfetti di oggetti naturali. innanzi alle quali si rinnovi quello stesso tumulto d'impressioni che producono gli oggetti naturali, la proposizione è evidentemente erronea. Le statue di cera dipinta, che simulano esseri vivi e innanzi a cui arrettiamo sbalorditi nei musei di tal roba, non ci danno intuizioni estetiche (op. cit. 20).

²⁾ Fr. Paulhan. Le mensonge de l'art. (Bibliothèque de philosophie contemporaine) Paris 1907, p. 244: „L'art est né d'un désaccord entre l'esprit et le monde et nous voyons ici, en le prenant sur le fait, comment il tend non point à le supprimer, mais à le faire oublier, et par là même à l'exagérer“.

ный міръ, то это значитъ, что міръ реальный для него худъ. Искусство—свидѣтельствуемъ одновременно о дисгармоніи между міромъ и человѣкомъ, о чувствѣ недовольства міромъ со стороны человѣка и о его бессиліи этому горю помочь ¹⁾).

Ничто не можетъ служить лучшимъ показателемъ той великой роли, какая выпадаетъ въ этомъ случаѣ на долю ирреалистическаго искусства, этого міра фантазіи по преимуществу, какъ роль послѣдней въ дѣйствительной жизни, столь блестяще и столь глубоко охарактеризованная Шопенгауэромъ. Это—фантазія, говоритъ онъ, даетъ намъ то блаженство безвольнаго созерцанія, которое „распространяетъ такое изумительное волнѣбство на прошлое и отсутствующее, и представляетъ ихъ намъ посредствомъ самообмана въ такомъ увлекательномъ свѣтѣ; ибо, представляя себѣ давно миновавшіе дни, прожитые въ отдаленной мѣстности, мы съ помощью фантазіи призываемъ одни только объекты, а не субъектъ воли, который и тогда, такъ же какъ и теперь, носилъ съ собою свои неисцѣлимые страданія; но послѣднія забыты, такъ какъ съ тѣхъ поръ онѣ уже нерѣдко уступали мѣсто новымъ. Вотъ объективное созерцаніе и дѣйствуетъ въ воспоминаніи такъ же, какъ дѣйствовало бы и въ настоящемъ, если бы мы были въ силахъ предаться ему безвольно. Отсюда происходитъ, что, особенно, когда свыше обыкновеннаго насъ удручаетъ какая-либо нужда, мгновенное воспоминаніе сценъ минувшаго и далекаго проносится передъ нами, какъ потерянный рай. Фантазія возвращаетъ къ намъ одно объективное, а не индивидуально-субъективное, и мы воображаемъ, что это объективное тогда стояло передъ нами въ той же чи-

¹⁾ En effet, si l'homme construit un mond artificiel, c'est que le monde réel est mauvais pour lui. L'art témoigne à la fois de la disharmonie entre le monde et l'homme, du sentiment qu'a l'homme des défauts du monde et de son impuissance à y remédier (Id. 279).

стотъ, не затмѣваемой никакимъ отношеніемъ къ волѣ, какъ теперь его образъ въ нашемъ воображеніи: тогда какъ, напротивъ, отношеніе объектовъ къ нашей волѣ вызывало тѣ же мученія, что и теперь.

Мы можемъ при посредствѣ предстоящихъ объектовъ точно такъ же, какъ и при посредствѣ отдаленныхъ, избѣжать всякихъ страданій, коль скоро возвысимся до чисто-объективнаго ихъ наблюденія и будемъ въ силахъ вызвать иллюзію, что въ настоящемъ существуютъ только объекты, а не мы сами. Тогда, отбросивъ страдающую самость (Selbst), мы, какъ чистый субъектъ познанія, сольемся съ этими объектами воедино, и насколько имъ чуждо наше страданіе, настолько чуждо оно, въ подобныя минуты, намъ самимъ. Тогда остается одинъ только міръ, какъ представленіе, и міръ, какъ воля, исчезъ" 4).

Для того, чтобы это стало возможнымъ, есть одно только средство—фантазія,—въ жизни одинаково, какъ и въ искусствѣ, въ поэзіи. Надо сознаться, говоритъ Карлъ Боринскій, что значительная, если не самая главная часть людскихъ заботъ, должна состоять въ томъ, чтобы вывести человѣка изъ этой долины страданій, хотя бы на самое короткое время. „Этому служатъ съ тѣхъ поръ, какъ стоитъ свѣтъ, и надо надѣяться, будутъ служить до конца его, двѣ вещи: поэзія и философія. Эти два свободныхъ занятія духа, которыя сильно бранили и надъ которыми сильно смѣялись, являются,

4) Op. cit. 239—240. То, что философски обосновалъ Шопенгауэръ, съ гениальной интуиціей было подмѣчено уже очень давно поэтами: Гомеръ говоритъ, что воспоминаніе минувшихъ страданій можетъ быть радостнымъ, а по словамъ Данте, „нѣтъ большаго мученія, какъ о порѣ счастливой вспоминать въ несчастія“:

Nessun maggior dolore,
Che ricordarsi del tempo felice
Neila miseria...

(Div. Comm. Inf. V, 121—123).

такъ сказать, вентиляціями нашей міровой машины, устроенными очень ловкимъ инженеромъ для того, чтобы она не взлетѣла во всякую минуту на воздухъ. И изъ этихъ двухъ вентиляцій какъ разъ та самая поэзія, надъ которой такъ сильно смѣются, и которая занимается несуществующими вещами, является наиболѣе важною, потому что ее особенно любятъ и потому, что она является гораздо болѣе надежнымъ средствомъ”¹⁾...

На вопросъ о томъ, какимъ образомъ поэтъ можетъ выполнить высокую задачу, выпадающую на его долю въ этомъ случаѣ, Карлъ Боринскій отвѣчаетъ указаніемъ на Шиллера, который нагляднѣе всего показалъ это своей поэтической дѣятельностью, рѣшившись выйти за предѣлы обыденнаго, за предѣлы „печальной правды”, и выводя свое общество „изъ глубины долины, туманомъ объятаго”, въ высокий міръ поэзіи. „Ни одно изъ произведеній Шиллера не получило въ Германіи такого распространенія среди народа, какъ то, въ которомъ эта задача изображена въ весьма знаменательномъ для насъ удобствѣ: „Пѣснь литейщиковъ колокола”, какъ оно называлось прежде, или „пѣснь о колоколѣ”. Праздничные звуки колокола здѣсь обозначаютъ звуки поэзіи, проникающіе въ нашу мрачную, безпорядочную жизнь и раздающіеся въ минуту смерти и рожденія, работы и отдыха, праздниковъ и опасностей”²⁾.

Если все это такъ,—а убѣдиться въ этомъ мы имѣли достаточно возможности,—есть только одно искусство, имѣющее безспорное право существованія и съ эстетической точки зрѣнія оправдывающее себя, какъ искусство: а именно то, которое порываетъ съ дѣйствительностью не только для того, чтобы сосредоточить наше произвольное вниманіе на своихъ образахъ—это дѣлаетъ вся-

¹⁾ Карлъ Боринскій. Театръ. пер. Б. В. Варнеке. Спб. 1902 стр. 14—15.

²⁾ Id. 16.

кое искусство—но для того, чтобы своими образами не возвращать насъ болѣе къ этой дѣйствительности. Вотъ почему лучшимъ девизомъ такого искусства могъ бы служить призывъ Оскара Уайльда, обращенный къ его соратникамъ по оружію: „Художники! Создавайте новый міръ,—тотъ, котораго нѣтъ, тотъ, который есть сонъ, греза, сказка, ложь. Искусство лжи—вотъ что такое творчество. Глубоко враждебны—*правда бытія* и *ложь творчества*. Одно дано—какъ твердыя заключившихъ насъ тюремныхъ стѣнъ. Другое рождается изнутри насъ,—какъ произвольный взлетъ вверхъ изъ этихъ стѣнъ тюрьмы, какъ освобожденье. Освобожденье въ вымыслѣ, въ томъ, чего нѣтъ”¹⁾).

¹⁾ О. Уайльдъ, Замыслы (Intention).

III. Эстетическая эволюція.

Какъ по тому, что художественное творчество *есть*, нельзя судить о томъ, чѣмъ оно *было*, такъ и обратно— по его *генезису* нельзя судить о его *сущности*. Пользуясь сравненіемъ Спенсера, можно сказать, что доэстетическое искусство относится къ эстетическому, какъ желудь къ дубу. По— „многіе ли изъ признаковъ дуба находимъ мы въ желудѣ? Почти ни одного” ¹⁾. И подобно тому, какъ ни о дубѣ нельзя сужать по желудю, ни о желудѣ по дубу, такъ точно нельзя судить ни о первобытномъ творчествѣ по современному, ни о современномъ по первобытному.

Больше того: для насъ всегда останется неразрѣшимой загадкой, какимъ образомъ совершился этотъ переходъ отъ полезнаго, жизненно-необходимаго искусства къ бесполезному, безцѣльно-цѣлесообразному или эстетическому искусству, сколько бы мы ни строили предположеній, ибо одно не только рознится отъ другого, но какъ разъ то, что характерно для одного, почти отсутствуетъ у другого, такъ что между ними всегда была и будетъ непроходимая пропасть, черезъ которую моста не перебросить.

¹⁾ Спенсеръ говоритъ о музыкѣ. Op. cit. 61.

Одно несомнѣнно: какъ на языкъ, согласно Гумбольдту, нельзя смотрѣть, какъ на нѣчто готовое, обозримое, въ цѣломъ и исподволь сообщимое, ибо онъ *вѣчно создается*, при томъ такъ, что законы этого созданія опредѣлены, такъ и поэзіи слова, согласно Веселовскому, не опредѣлить отвлеченнымъ понятіемъ красоты: „она *вѣчно творится* въ очередномъ сочетаніи своихъ формъ съ закономѣрно развивающимися общественными идеалами”.

Напрасно Кроче хочетъ увѣрить насъ, что самая попытка изслѣдовать *историческое образованіе* художественной дѣятельности—абсурдъ. Если выраженіе есть первичная форма сознанія,—разсуждаетъ онъ, то какъ искать историческаго происхожденія того, что не есть произведеніе природы, и уже *предполагается* исторіей человѣчества, какъ данное? Какъ давать историческій генезисъ тому, что есть категорія, посредствомъ которой именно и постигается всякій генезисъ и всякій историческій фактъ? Проблема происхожденія искусства, думаетъ онъ поэтому, понимаемая исторически, оправдываетъ себя единственно лишь въ томъ случаѣ, когда ставитъ себѣ цѣлью отысканіе не образованія художественной дѣятельности, но того, гдѣ и когда искусство появилось впервые (т. е. замѣтнымъ образомъ), въ какомъ пунктѣ или въ какой мѣстности земного шара, въ какой моментъ или въ какую эпоху его исторіи: иными словами, когда она изслѣдуетъ не происхожденіе искусства, но его древнѣйшую или первоначальную исторію. Эта же проблема совпадаетъ съ проблемой появленія человеческой цивилизаціи на землѣ. Разрѣшить ее конечно, трудно, но за недостаткомъ данныхъ, а не вслѣдствіе абстрактной невозможности ¹⁾.

¹⁾ Op. cit. 151—152: Quando poi si è voluto cercare proprio in qual modo si sia *storicamente formata* la funzione artistica, si è caduti nell'assurdo... Se l'espressione è la prima forma della coscienza, come cercare l'ori-

Искусство, заключаетъ итальянскій эстетикъ, есть интуиція, интуиція же есть индивидуальность, а индивидуальность не повторяется. Было бы поэтому чистѣйшимъ заблужденіемъ расположить исторію художественнаго творчества человѣческаго рода на одной прогрессивной и регрессивной линіи ¹⁾). *Эстетическаго* прогресса человечества не существуетъ ²⁾).

Если бы мнѣніе Кроче было справедливо, то мы, конечно, не имѣли бы права говорить ни объ эволюціи эстетическаго сознанія, ни объ исторіи художественнаго творчества. На самомъ дѣлѣ, это не совсѣмъ такъ. Выраженіе есть, безусловно, первичная форма сознанія и предполагается исторіей человечества, какъ данное. Это выраженіе, конечно, индивидуально и, какъ таковое, не повторяется. Но вѣдь всѣ формы сознанія, всѣ „категоріи“ имѣютъ свою исторію, имѣетъ ее и все индивидуальное. Не всегда существующія формы сознанія были такими, каковы онѣ въ настоящее время, и какъ разъ исторія человѣческаго творчества свидѣтельствуетъ о томъ, какъ нѣкогда *беглиное, но цѣлесообразное* выраженіе (по Кроче, = интуиція = искусство: *l'arte è intuizione; l'intuizione è espressione*) постепенно, въ процессѣ твор-

gine storica di ciò che non è prodotto della natura, e della storia umana è *presupposto?* come dare la genesi storica di ciò che è una categoria, mediante cui si comprende ogni genesi e fatto storico?... Il problema dell'origine dell'arte, storicamente inteso, è giustificato solo quando si proponga di cercare, non già la formazione della funzione, ma dove e quando l'arte sia per la prima volta apparsa (apparsa cioè in modo rilevante), in quale punto o regione del globo, in quale punto o epoca della sua storia; quando, cioè, s'indaghi, non già l'origine dell'arte, nia la storia più antica e primitiva di questa. Problema, ch'è tutt'uno con quello dell'apparizione della civiltà umana sulla terra. A risolverlo mancano certamente i dati ma non l'astratta possibilità.

1) L'arte è intuizione, e l'intuizione è individualità, e l'individualità non si ripete. Sarebbe affatto erroneo perre la storia della produzione artistica del genere umano su d'una sola linea progressiva e regressiva (id. 155).

2) Non vi ha, dunque, un progresso *estetico* dell'umanità (id. 157).

ческой эволюціи, превратилось въ *личное, но безцѣльное*, пріобрѣтя въ этомъ процессѣ новую, свою собственную, *эстетическую* цѣлесообразность.

Кроме, повидимому, смѣшиваетъ вопросъ о происхожденіи *художественнаго творчества* съ вопросомъ о происхожденіи *творчества вообще*. Послѣдній, дѣйствительно, сводится къ проблемѣ появленія на землѣ чело-вѣческой цивилизаціи: это, такъ сказать, вопросъ *внѣшняго* характера. Иного свойства первый вопросъ: онъ, конечно, предполагаетъ въ чело-вѣкѣ способность „выраженія“, какъ данное, но интересуется не ею самою, а тѣмъ процессомъ, въ результатъ котораго она пріобрѣла новый *характеръ* и изъ простой способности *выраженія* превратилось въ способность *художественнаго выраженія*. Ясно, что это вопросъ болѣе *внутренняго* свойства. Было бы правильнѣе, поэтому, сказать, что происхожденіе творчества вообще есть проблема *историческая*, тогда какъ происхожденіе художественнаго творчества есть скорѣе проблема *эволюціонная*, и другъ съ другомъ ихъ не смѣшивать.

Впечатлѣніе красоты, справедливо замѣчаетъ Paulhan, рождается, развивается и склонно къ исчезновенію безъ того, чтобы само искусство исчезало или теряло прису-щій ему характеръ ¹⁾. Красота тѣсно связана съ искусствомъ, не теряясь въ немъ. Она есть родъ чело-вѣческаго изобрѣтенія, созданный по поводу искусства. Она—вѣнецъ художественнаго зданія, а не его фундаментъ ²⁾. Это, несомнѣнно, такъ, и если бы мы хотѣли быть болѣе точными, мы, конечно, должны бы говорить не объ эволюціи творчества, а объ эволюціи творческаго, или

¹⁾ Op. cit. 117: Ainsi l'impression du beau nait, se développe, et tend à disparaître sans que l'art disparaisse, ou perde ses caractères essentielles.

²⁾ Id. 125: La beauté se rattache étroitement à l'art sans s'y perdre. Elle est une sorte d'invention humaine faite à propos de l'art. Elle couronne l'édifice artistique, elle n'en est pas le fondement.

эстетическаго сознанія, ибо въ процессѣ этой эволюціи, въ сущности, измѣнился не характеръ искусства, но измѣнилось наше отношеніе къ нему, т. е. измѣнились мы сами: красота, по выраженію Канта, есть „благосклонность, которую мы даримъ природѣ, а не благосклонность, которую она намъ оказываетъ”. Съ этой точки зрѣнія эстетическій прогрессъ человѣчества есть неоспоримый фактъ, о которомъ можно и должно говорить.

Иной вопросъ, насколько этотъ фактъ поддается изслѣдованію. Еще Грантъ-Алленъ пытался выяснитъ, какимъ образомъ изъ чувствованій, тѣснѣйшимъ образомъ связанныхъ съ поддержаніемъ жизни и практическими интересами, имѣвшихъ, такимъ образомъ, *въ-эстетическій* характеръ, зародились чистыя душевныя движенія эстетическаго характера, какъ, по мѣрѣ культурнаго развитія человѣчества, эмоціи, получившія впослѣдствіи наименованіе художественныхъ, мало по малу освободились отъ исконной связи съ насущными интересами жизни и стали свободной игрой воображенія ¹⁾.

Въ самое послѣднее время тѣмъ же вопросомъ занялся Ирѣ Хирнъ, поставивъ себѣ цѣлью, опираясь на этнологическомъ матеріалѣ, изслѣдовать, какимъ образомъ изъ смѣшенія практическихъ, нравственныхъ, политическихъ и религіозныхъ интересовъ, каковымъ являлось первобытное искусство, постепенно выработался художественный инстинктъ въ его чистой формѣ. Онъ пришелъ къ выводу, что этотъ послѣдній развился именно подъ вліяніемъ стимуловъ не-эстетическаго, но совершенно матеріальнаго характера, такимъ образомъ, что, первоначально возникнувъ изъ практическихъ потребностей, произведенія искусства мало по малу приобрѣтаютъ какъ бы самостоятельное существованіе, отъ нихъ не-

¹⁾ *Grant-Allen. Physiological Aesthetic. London 1881 и The colour-sense 1879.*

зависимое, и постепенно освобождаясь отъ ига кажда-дневныхъ интересовъ, начинаютъ привлекать къ себѣ вниманіе другой своей стороной—самой своей формой, въ результатъ чего и возникаетъ *чистое* эстетическое созерцаніе.

Послѣднее, однако, есть лишь *конечный* этапъ эстетической эволюціи, которая проходитъ много промежуточныхъ ступеней. Долгое время эстетическое удовольствіе было смѣшано съ элементами совершенно неэстетическаго характера, каковы—инстинктъ игры, стремленіе нравиться, инстинктъ подражанія и проч. И такъ какъ художественный инстинктъ, народившійся въ процессѣ медленной эволюціи, въ этомъ видѣ былъ еще недифференцированъ, составляя лишь одну часть общаго цѣлаго, а между тѣмъ онъ былъ уже на лицо,—эти сопутствующіе ему факторы художественной дѣятельности очень легко были приняты за элементы дѣйствительно эстетическаго свойства.

На самомъ же дѣлѣ ихъ неэстетическій характеръ тѣмъ менѣе можетъ подлежать сомнѣнію, что и до настоящаго времени эти сторонніе, виѣ-эстетическіе элементы художественной дѣятельности очень сильно сказываются въ эстетическомъ творествѣ и воспріятіи, такъ что въ чистомъ видѣ эстетическое удовольствіе встрѣчается сравнительно рѣдко и, значитъ, дифференціація еще не завершилась окончательно. Это огромное вліяніе неэстетическихъ факторовъ на искусство, на всемъ протяженіи его развитія вплоть до нашихъ дней, и напротивъ, сравнительно незначительная роль, какую играло въ этомъ процессѣ чисто эстетическое удовольствіе, могутъ служить, по мнѣнію Ирѣ Хирна, лучшимъ доказательствомъ недостаточности чисто психологической эстетики ¹⁾.

¹⁾ *Iryo Hirn*. The origins of art или въ нѣм. пер. M. Barth'a: Der Ursprung der Kunst. Leipzig 1904.

Не входя до времени въ обсужденіе этого послѣдняго вопроса ¹⁾, нельзя не видѣть почти неодолимыхъ трудностей, связанныхъ съ проблемой эстетической эволюціи вообще. Наиболѣе ясное въ этой проблемѣ самое существованіе указанной эволюціи, ибо мы видимъ, съ одной стороны, ея *отправной* этапъ—творчество доэстетическое и, съ другой стороны, ея *конечный* этапъ—творчество эстетическое. Между этими двумя пунктами и совершилась та эволюція, въ процессѣ которой народилось эстетическое сознаніе и искусство стало „безцѣльной цѣлесообразностью“.

Смыслъ этой эволюціи, ея сущность, заключается въ томъ, что мы ощущаемъ красоту по ея формѣ и характеру *еще* какъ цѣлесообразное, но *уже* не ради какой-либо указуемой отдѣльной цѣли. „Уже давно замѣчено, что все, называемое нами красивымъ, представляетъ собою форму вещей, полезныхъ по какимъ-либо практическимъ основаніямъ... Но всѣ эти практическія цѣли забыты тамъ, гдѣ выступаетъ эстетическая цѣнность: вѣковая цѣль наслѣдственности, обиліе, разнообразіе и самоочевидность опыта отодвинули ихъ въ область бессознательнаго. Цѣли завѣщали своей формѣ лишь то общее значеніе, которое она когда-то приобрѣла, благодаря своему конкретному содержанію и которое теперь можно только почувствовать. Это именно та цѣлесообразность, изъ которой исчезла опредѣленная цѣль; это тотъ исключительно внутренний, отрѣшонный отъ всякой матеріи, отзвукъ давнымъ давно минувшихъ радостей и полезностей, который Кантъ выразилъ въ исчерпывающей формулѣ: цѣлесообразность безъ цѣли“ ²⁾.

Отличительнѣйшій признакъ всѣхъ искусствъ, говоритъ проф. фонъ Келлесъ-Крауцъ, составляетъ то, что

¹⁾ О немъ см. т. II, ч. IV, гл. I (эстетическій методъ).

²⁾ Проф. Гергъ Эггемелъ. Кантъ и совр. эстетика 24—27.

изъ нихъ исчезъ всякій слѣдъ ихъ первоначальной утилитаристической основы. „Безъ сомнѣнiя, въ социальной жизни—искусство, а въ iерархii искусствъ—именно музыка является функцией, наиболѣе отдаленной отъ экономическихъ основныхъ функций. Вотъ почему музыка—мы ни на минуту не должны этого забывать—обладаетъ наибольшей независимостью въ своемъ развитiи, наибольшимъ разнообразiемъ и обилiемъ формъ, которыхъ нельзя непосредственно объяснить дѣйствиемъ основныхъ факторовъ”¹⁾.

Мы приходимъ, такимъ образомъ, къ выводу, что эволюцiя творчества, въ своей сущности, есть ничто иное, какъ *эволюцiя эстетическаго сознанiя* или, точнѣе, *эстетическiй прогрессъ*, и что самыя произведенiя искусства отнюдь не представляютъ собою *однородной* массы, на всемъ протяженiи его развитiя. Напротивъ, эти произведенiя *качественно разнородны*, поскольку, по крайней мѣрѣ, мы говоримъ, съ одной стороны, объ искусствѣ доэстетическомъ и, съ другой, объ искусствѣ эстетическомъ. Что касается промежуточныхъ ступеней, то, не будучи въ силахъ заполнить ихъ опредѣленнымъ содержанiемъ, мы можемъ говорить все же объ эволюцiи, которая и въ настоящее время еще не завершилась, о прогрессѣ, который продолжается еще теперь.

(Какова же цѣль этой эволюцiи? Куда ведетъ этотъ прогрессъ?—Чтобы отвѣтить на этотъ вопросъ, достаточно уяснить себѣ психологическую подкладку эстетическаго момента въ эволюцiи творчества. Совершенно ясно, что, если основой эстетическаго созерцанiя является произвольное вниманiе, сосредоточенное на объектѣ эстетическаго воздѣйствiя, что эстетическая эволюцiя сводится къ эволюцiи произвольнаго вниманiя, эстетическiй прогрессъ къ прогрессу произвольнаго вниманiя.

¹⁾ Проф. К. фонъ Келлеръ-Грауэ. Музыка и экономика 48.

Совершенно ясно, что, съ этой точки зрѣнія, *доэстетическое* искусство есть то же, что искусство *неэстетическое*, и переходъ отъ доэстетическаго воспріятія или творчества къ эстетическому, въ своей психологической основѣ, есть ничто иное, какъ переходъ отъ *неэстетическаго* воспріятія или творчества къ эстетическому,— т. е. переходъ произвольнаго вниманія отъ цѣли, преслѣдуемой искусствомъ, на самое искусство, какъ таковое.

Очевидно, что доэстетическое искусство, какъ теперь неэстетическое, создавалось и воспринималось лишь дѣйствіемъ *непроизвольнаго* вниманія, тогда какъ произвольное вниманіе было сосредоточено на достиженіи какихъ-либо практическихъ цѣлей, почему и въ результатѣ такого воспріятія или творчества являлась не эстетическая эмоція, но эмоція реальная, настоящая. Стало быть, сущность эстетической эволюціи заключается въ превращеніи *непроизвольнаго* вниманія въ произвольное въ отношеніи объекта эстетическаго воздѣйствія, и наоборотъ, что касается цѣли искусства,—произвольнаго вниманія въ *непроизвольное*.

Отсюда видно, что нѣкогда совершившійся процессъ *перемѣщенія* произвольнаго вниманія, знаменовавшій переходъ доэстетическаго воспріятія и творчества въ эстетическое, повторяется и теперь вновь всякій разъ, когда совершается процессъ художественнаго творчества или воспріятія, представляющій ничто иное, какъ переходъ отъ эмоцій реального характера къ эмоціямъ эстетическимъ. И значить, справедливо не только то, что художественное воспріятіе есть повтореніе процесса творчества, но и то, что *всякое эстетическое воспріятіе и всякое эстетическое творчество въ известномъ смыслѣ есть воспроизведеніе той исторической эволюціи, которая нѣкогда привела къ народженію эстетическаго сознанія.*

Наконецъ, исходя изъ той же роли произвольнаго

вниманія въ эволюціи эстетическаго сознанія, легко замѣтить, что по характеру своего дѣйствія на человѣка доэстетическое творчество можетъ быть разсматриваемо, какъ современное прикладное, тенденціозное либо реалистическое творчество въ его крайнихъ проявленіяхъ. Иначе, то была не эстетическая эмоція, а эмоція, какъ таковая, ничѣмъ не отличающаяся отъ той, которой сопровождается воспріятіе реальной дѣйствительности. И поскольку всякое *эстетическое* творчество, по самой своей сущности, есть творчество *ирреалистическое*, мы можемъ сказать, что первобытное или доэстетическое искусство было искусствомъ реалистическимъ въ полномъ смыслѣ этого слова, ибо та эмоція, которая его творила и которую оно вызывало, была эмоція дѣйствительная, реальная,—не эстетическая.

И теперь, дополняя и обосновывая съ эстетической точки зрѣнія все то, что было сказано раньше о реализмѣ въ искусствѣ¹⁾, мы ясно видимъ, что сущность эстетической эволюціи, въ процессъ которой доэстетическое творчество превратилось въ эстетическое, съ этой точки зрѣнія, заключалась въ переходѣ искусства реалистическаго въ ирреалистическое, т. е. искусства, вызывавшаго реальную эмоцію, въ искусство, вызывающее эмоцію художественную.

Такимъ образомъ, *эволюція* эстетическаго сознанія лишь подтверждаетъ на дѣлѣ данныя его *психологии*, эстетическая *теорія* подкрѣпляется эстетической *исторіей*.

Есть лишь одинъ видъ реалистическаго искусства въ собственномъ смыслѣ слова,—это искусство доэстетическое и неэстетическое. Искусство, какъ таковое, искусство эстетическое—ирреалистично: и какъ фактъ исторіи,

¹⁾ См. выше: стр. 357—358 и 463—472.

и какъ фактъ психологiи. Отъ непроизвольнаго вниманiя къ произвольному, отъ реализма къ ирреализму, отъ доэстетическаго или неэстетическаго къ эстетическому—вотъ историческiй путь, пройденный творчествомъ, вотъ его эволюцiя.

И съ исторической, и съ психологической точки зрѣнiя, эстетическiй прогрессъ есть прогрессъ ирреализма.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Психологическій моментъ въ эволюціи творчества.

І. Творчество безличное.

Подобно художественности, индивидуальность, какъ одинъ изъ важнѣйшихъ признаковъ произведенія поэзіи и искусства вообще, не есть, однако, нѣчто окаменѣлое: она также имѣетъ свою *исторію*, а потому, какъ таковая, не можетъ быть распространена на *всю* область творчества. Напротивъ, она сама *выдѣляется* въ историческомъ процессѣ развитія послѣдняго лишь мало по малу и, стало быть, *абсолютнаго* характера и этотъ признакъ имѣть не можетъ.

Передъ нами, такимъ образомъ, новая проблема: выяснить границы, въ которыхъ этотъ признакъ можетъ имѣть значеніе абсолютной нормы, со всѣми вытекающими отсюда слѣдствіями. Наряду съ вопросомъ объ эстетическомъ моментѣ въ эволюціи творчества, становится вопросъ о моментѣ *психологическомъ*, въ собственномъ смыслѣ слова.

Давно уже оставлена мысль, будто народная поэзия и народное искусство вообще есть результат творчества народной массы, народа въ его цѣломъ. Раньше въ этомъ именно хотѣли видѣть характерное отличіе безличнаго творчества отъ творчества индивидуальнаго. Теперь для всѣхъ ясно, что *народнаго* творчества *въ этомъ смыслѣ* никогда не существовало и существовать не могло, ибо источникомъ его, совершенно такъ же, какъ и творчества индивидуальнаго, всегда является отдѣльное лицо, опредѣленная личность.

То, что въ народномъ творествѣ эта личность большею частью намъ неизвѣстна, не имѣетъ существеннаго значенія. Развѣ дѣло въ имени? Очень легко могло бы случиться, что мы не знали бы автора „Божественной Комедіи“, „Тайной вечери“ или „Героической симфоніи“. На самомъ дѣлѣ, мы не всегда и знаемъ навѣрное, кто былъ творцомъ того или другого произведенія. Разрѣшенъ ли „Гомеровскій вопросъ“? Давно ли закончился споръ о „Бэконовскомъ вопросѣ“? Да и закончился ли онъ? Не поднять ли былъ еще недавно новый споръ— объ авторствѣ Рембрандта? Не спорятъ ли до сихъ поръ ученые знатоки искусства о томъ, кому принадлежитъ та или иная картина, или скульптура?

Но „пусть даже мы знаемъ навѣрно, что не лордъ Бэконъ написалъ Гамлета, а Вильямъ Шекспиръ; это вѣсьма мало помогаетъ дѣлу. Кто такое былъ Шекспиръ? Сынъ обывателя изъ англійскаго мѣстечка, онъ, повидимому, былъ разъ наказанъ за браконьерство, женился на 19-мъ году, вскорѣ оставилъ семью и отправился въ Лондонъ, гдѣ былъ сперва актеромъ, а потомъ однимъ изъ собственниковъ театра; пятидесяти лѣтъ возвратился въ родной городъ и немного спустя умеръ. Сверхъ того, мы знаемъ, что онъ былъ вѣрнымъ другомъ и пріятнымъ собесѣдникомъ. Несмотря на всѣ разысканія, мы знаемъ о жизни великаго поэта меньше,

чѣмъ о судьбѣ какого-нибудь иностранца, съ которымъ мы провели за обѣдомъ часъ времени въ разговорѣ”¹⁾).

Пусть мы знаемъ, что „Божественную Комедію” написалъ никто иной, какъ именно Данте. Но что можетъ сказать намъ это имя, эти пять буквъ, если, кромѣ того, что онъ былъ Данте, о немъ ничего неизвѣстно? „Впечатлѣнія въ родительскомъ домѣ, примѣры, которые ребенокъ видитъ передъ глазами, духъ, царящій въ семьѣ, воспитаніе,—все это, говоритъ Скартаццини, имѣетъ глубокое, рѣшающее значеніе для послѣдующей жизни человѣка. Что касается Данте, обо всемъ этомъ намъ неизвѣстно ничего положительнаго, и мы руководствуемся только заключеніями, болѣе или менѣе вѣроятными, но которыя могутъ оказаться и ложными. Достовернымъ можно считать только то, что Данте выросъ въ почтенномъ бюргерскомъ домѣ, съ раняго дѣтства лишился матери и жилъ подъ надзоромъ отца, честнаго и порядочнаго, но въ духовномъ отношеніи совершенно ничтожнаго человѣка, съ мачехою, сводными братомъ и сестрой, о характеръ и духовныхъ свойствахъ которыхъ мы ничего не знаемъ”²⁾).

Говоря проще, ближе къ истинѣ, о Данте намъ извѣстно лишь то, что онъ родился отъ неизвѣстныхъ отца и матери, рано влюбился въ неизвѣстную дѣвочку, которую потомъ вослѣдовалъ всю жизнь, учился неизвѣстно гдѣ и у кого, жилъ неизвѣстно гдѣ и какъ, женился на неизвѣстной женщинѣ, отъ которой имѣлъ неизвѣстныхъ дѣтей, умеръ, кажется, въ Равеннѣ, а похороненъ неизвѣстно гдѣ. Насколько можно довѣрять тому, что сообщаютъ о немъ даже такіе скептики, какъ Скартаццини, предоставляю судить хотя бы по слѣдующему курьезу: говоря о дѣтяхъ Данте и сообщивъ, что одна изъ дочерей его, Беатриче, „послѣ смерти отца была

¹⁾ Гроссе. Происх. иск. 10.

²⁾ Скартаццини. Данте. Спб. 1905, стр. 9—10.

монахиней въ Равеннѣ”, и что „въ 1350 г. (какая точность!) флорентійцы прислали ей черезъ Боккаччо пособие въ 10 гульденовъ золотомъ”, нѣмецкій критикъ добавляетъ: „самое существованіе ея не вполне доказано”¹⁾.

Всѣ подобныя „біографіи” очень напоминаютъ одинъ старый юмористическій анекдотъ: „Въ невѣдомой странѣ, въ неизвѣстное время, по невѣдомой дорогѣ, шли неизвѣстные люди невѣдомой наружности. Пришли они неизвѣстно откуда, куда и зачѣмъ. Поговорили на непонятномъ языкѣ, проплясали неизвѣстный танецъ, а потомъ всѣ—неизвѣстно, сколько ихъ было—умерли невѣдомо отъ чего”.

И съ каждымъ шагомъ въ глубь прошедшаго, говоритъ Гроссе, вокругъ изслѣдователя дѣлается все темнѣе и молчаливѣе. „Кто былъ творцомъ „Изенгеймскаго Алтаря”, самага геніальнаго произведенія нѣмецкой живописи? Кто былъ Маттіасъ Гриневальдъ?.. Крупныя эпическія поэмы средневѣковья сравниваютъ съ готическими соборами; къ сожалѣнію, онѣ похожи и въ томъ отношеніи, что авторы ихъ неизвѣстны: изрѣдка найдутъ на плитѣ имя и одну, двѣ полуизглаженныхъ временемъ цифры,—вотъ и все. Кто былъ Эрвинъ фонъ Штейнбахъ? Кто—Готфридъ Страсбургскій? Вольфрамъ фонъ Эшенбахъ? Кто авторъ Гудруны? Пѣсни о Нибелунгахъ?—Художественныя произведенія античной древности отчасти вызваны на свѣтъ изъ своихъ могилъ, но сами художники навсегда погребены въ пыли вѣковъ. Какъ скудны и неопредѣленны всѣ свѣдѣнія, которыя при всѣхъ усиліяхъ удалось добыть наукѣ о судьбѣ великихъ греческихъ и римскихъ художниковъ и ихъ особенностяхъ. Легче по нѣсколькимъ изуродованнымъ обломкамъ возстановить погибшую статую, чѣмъ составить очеркъ пышной художественной жизни на основа-

¹⁾ Id. 48.

ции этих жалких известий. Спускаясь еще глубже в древность, мы теряем даже имена. Имеем ли мы дѣло съ гигантскими постройками и скульптурными работами американскихъ народовъ, съ полинезийскими героическими и религіозными пѣснями, или съ ищущею живописью бушменовъ,—повсюду мы напрасно стали бы искать слѣда художественной индивидуальности; передъ нами—народная масса, изъ которой явственно не выдѣляется никакой отдѣльной личности”¹⁾.

И вотъ, когда мы сравниваемъ безымянные произведенія народнаго творчества съ произведеніями индивидуальныхъ творцовъ, авторство которыхъ подъ сомнѣніемъ, либо такихъ, о которыхъ, кромѣ ихъ имени и голыхъ датъ, мы ровно ничего не знаемъ, или даже все оставшихся неизвѣстными,—мы ясно видимъ, сколь велико различіе между тѣми и другими, не смотря на кажущееся сходство въ ихъ судьбѣ: связь послѣднихъ съ безымянностью—чисто *внѣшняя*, случайная, первыхъ,—напротивъ, *внутренняя*, полная глубокаго смысла.

Если невѣдомъ авторъ „Нибелунговъ”, если сомнителенъ творецъ „Иліады” или „Гамлета”, если ничего неизвѣстно о пѣвцѣ „Божественной Комедіи”,—взамѣнъ этого есть „Нибелунги”, „Иліада”, „Гамлетъ” и „Божественная Комедія”, а это—*все*, потому что, зная ихъ, мы знаемъ и тѣхъ, кто ихъ создалъ. Мы могли бы ничего не знать о Леонардо или Бетховенѣ, но мы знаемъ *все* о творцахъ „Тайной Вечери” и „Героической Симфоніи”, пока существуютъ эти произведенія. Мы знаемъ *не людей, а художниковъ*, но, вѣдь, это только намъ и нужно знать: *художественная индивидуальность на лицо*.

Совсѣмъ иное дѣло—произведенія народнаго творчества. Имена ихъ творцовъ могли бы сохраниться, мы

¹⁾ Ор. сѣ. 11—12.

могли бы знать о нихъ все, что только можно знать о личной жизни человѣка,—до послѣдней подробности, но для пониманія ихъ это было бы совершенно бесполезно: мы знали бы *людей, но не художниковъ*. Въ этомъ случаѣ, безымянность—полна глубокаго значенія, ибо она символизируетъ другую, внутреннюю безымянность, заключающуюся въ полномъ отсутствіи *художественной индивидуальности*.

Въ этомъ именно и заключается истинный смыслъ слова: „народное творчество”—творчество отдѣльной личности, которая не выдѣляется *духовно* изъ народной массы, будучи лишена художественной индивидуальности. Поэтому и грядущій прогрессъ въ эволюціи творчества, когда появится полународная *эпопея*, по мѣткому замѣчанію Веселовскаго, будетъ „не въ индивидуальномъ починѣ, а въ его сознательности, въ цѣнности, которая дается пѣсенному акту, въ записи, которой закрѣпляется не пѣсня-сводъ, а поэтическое произведеніе, когда пѣвецъ ощущитъ себя поэтомъ” („Три главы”).

Исслѣдователи, занимавшіеся изученіемъ массовой психологіи, единогласно свидѣтельствуютъ, что на первобытной стадіи культурнаго развитія люди мало чѣмъ отличаются другъ отъ друга, что, впрочемъ, можно бы предположить а priori, умозаклучая отъ настоящаго къ прошедшему. Прогрессъ человѣчества есть прогрессъ индивидуализма, его исторія есть эволюція индивидуальнаго сознанія. „Вышнія расы отличаются отъ низшихъ не только своими психологическими и анатомическими особенностями,—говоритъ Ле-Бонъ,—но также и разнообразіемъ входящихъ въ ихъ нѣдра элементовъ. У низшихъ расъ всѣ индивидуумы, даже тогда, когда они принадлежатъ къ различнымъ поламъ, обладаютъ почти однимъ и тѣмъ же психическимъ уровнемъ. Будучи всѣ похожи другъ на друга, они представляютъ вполне картину того равенства, о которомъ мечтаютъ современные

соціалисты. У высшихъ расъ неравенство индивидовъ и половъ, напротивъ, составляетъ законъ" ¹⁾).

Такимъ образомъ, „цивилизация ведетъ насъ не къ умственному равенству, но къ все болѣе и болѣе глубокому неравенству. Анатомическое и физиологическое равенство встрѣчается только среди представителей расъ, стоящихъ на самой низкой ступени развитія. Между членами какого-нибудь дикаго племени, изъ которыхъ всѣ посвящаютъ себя однимъ и тѣмъ же занятіямъ, различіе существуетъ самое ничтожное. Напротивъ, между какимъ-нибудь крестьяниномъ, имѣющимъ въ своемъ лексиконѣ не болѣе трехсотъ словъ, и ученымъ, у котораго ихъ сотня тысячъ, съ соответствующими понятіями, различіе существуетъ громадное" ²⁾).

Естественно ожидать, что такое различіе между психикой человѣка, стоящаго на низкомъ культурномъ уровнѣ, и человѣка, воспитаннаго цѣлымъ рядомъ поколѣній цивилизаціи, должно отразиться и на творествѣ того и другого. Естественно предположить, что отсутствіе художественной индивидуальности есть прямое и неизбежное слѣдствіе отсутствія индивидуальности вообще. Это, дѣйствительно, и констатируютъ изслѣдователи первобытнаго искусства и народной поэзіи. „Первобытный поэтъ, по свидѣтельству Гроссе, лишь въ исключительныхъ случаяхъ стоитъ выше своей публики; не то, чтобы природа не производила здѣсь на свѣтъ личностей, одаренныхъ выдающимся образомъ, но бѣдная культура, ставящая всѣхъ членовъ охотничьяго племени въ одни и тѣ же безжалостныя условія жизни, держитъ всѣ эти различающіяся между собою индивидуальности прибли-

¹⁾ *Le-Bon*. (D-r Gustave Le-Bon). Психология народовъ и массъ 35.

²⁾ *Id.* 39—40. Ср. его же *Recherches anatomiques et mathématiques sur les variations de volume du cerveau et sur leurs relations avec l'intelligence* 1879.

зительно на одномъ и томъ же низкомъ уровнѣ развитія" ¹⁾).

Будучи слѣдствіемъ одинаковыхъ матеріальныхъ условій, это отсутствіе индивидуальности, въ собственномъ смыслѣ слова, является, въ свою очередь, необходимымъ условіемъ существованія народной поэзіи и народнаго творчества вообще. Въ поэзіи—будутъ ли то эпическія произведенія, которыя нѣкогда ошибочно считали древнѣйшимъ видомъ поэтическаго творчества, тогда какъ, на самомъ дѣлѣ, они оказались видомъ наиболѣе позднимъ ²⁾, либо произведенія чистой лирики, т. е. субъективныя по преимуществу,—единство міросозерцанія есть *conditio sine qua non* существованія этой *poésie impersonnelle*. Коль скоро эта основа безличнаго творчества, та специальная почва, на которой оно взростаетъ, рушится, рушится отъ сношенія съ другими народами,—приходитъ конецъ и безличной поэзіи. „Культура и дѣленіе народа на сословія, развивающіяся при этихъ сношеніяхъ, прекращаютъ жизнь эпоса”,—говоритъ Миклошичъ, ссылаясь на старую, но вѣрную истину: „колыбель литературы есть гробъ народной пѣсни” ³⁾).

Насъ не долженъ смущать и тотъ субъективизмъ народной поэзіи, которымъ такъ проникнуты и народная лирика, и древнѣйшія лирико-эпическія кантилены, это зерно будущей полународной эпопеи. И этотъ субъективизмъ—безличный, *коллективный*, это—проекція коллективнаго *я*, отнюдь не индивидуальнаго. „Каждый видный фактъ, по словамъ Веселовскаго, вызоветъ оцѣнку, въ которой сойдется большинство; пѣсня будетъ коллективно-субъективнымъ самоопредѣленіемъ, родовымъ, племеннымъ, дружиннымъ; въ него входитъ и личность

¹⁾ Op. cit. 255—256.

²⁾ *Гроссе*, op. cit. 247.

³⁾ *Миклошичъ*. Изобразительныя средства славянскаго эпоса.

пѣвца, т. е. того, чья пѣсня понравилась, пригодилась" („Три главы”).

Людви́гъ Якубовскій несомнѣнно правъ, утверждая, что древнѣйшая поэзія была „чистымъ субъективизмомъ” (*reiner subjektivismus*), но этотъ субъективизмъ есть такъ же точно порожденіе той общности міросозерцанія или, говоря точнѣе, міроощущенія¹⁾, которое лежитъ въ основѣ всего народнаго творчества. Съ разрушеніемъ этой общности, рушится и *коллективный субъективизмъ*, дѣлаясь все болѣе *личнымъ, индивидуальнымъ*. „Выходъ къ субъективности, которую мы привыкли соединять съ понятіемъ лирики, совершился постепенными групповыми выдѣленіями культурнаго характера... Когда изъ среды коллективно настроенной, выдѣлился въ силу вещей, кружокъ людей съ иными ощущеніями и инымъ пониманіемъ жизни, чѣмъ у большинства, онъ внесетъ въ унаслѣдованныя лирическія формулы новыя сочетанія въ уровень съ содержаніемъ своего чувства; усилятся въ этой сферѣ и сознаніе поэтическаго акта, какъ такового, и самосознаніе поэта, ощущающаго себя чѣмъ-то инымъ, чѣмъ пѣвецъ анонимной массы. И на этой стадіи развитія можетъ произойти новое объединеніе съ тѣми же признаками коллективности, какъ прежде: художественная лирика среднихъ вѣковъ—сословная, она наслоилась надъ народной, вышла изъ нея и отошла въ новомъ культурномъ движеніи”²⁾.

Дѣйствительно, субъективизмъ народной поэзіи тѣмъ менѣе имѣетъ общаго съ субъективизмомъ личнымъ, что и въ позднюю пору искусственной лирики мы встрѣчаемъ не мало произведеній *субъективнаго* характера, не имѣющихъ, однако, абсолютно ничего *индивидуальнаго*.

¹⁾ О различіи между *міроощущеніемъ* и *міросозерцаніемъ* см. мою книжку: „Кольцовъ и Руссо”, Варшава 1910, стр. 14—15

²⁾ *Веселовскій*, *op. cit.*

Такова, напр., средневѣковая лирика первыхъ итальянскихъ поэтовъ сицилійской придворной школы. Это—лирика только по виду. Достаточно пробѣжать нѣсколько сто стихотвореній этихъ поэтовъ, чтобы убѣдиться въ полномъ отсутствіи въ нихъ всякой психологической поэзіи, поэзіи *личнаго* чувства. У нихъ нѣтъ ровно ничего *своего, оригинальнаго, индивидуальнаго*. Всѣ стихотворенія написаны по одному шаблону и личности поэта совершенно не видно въ его произведеніяхъ,—до того всѣ они схожи и полны тавтологій. Такимъ образомъ, Сицилійская поэзія была въ извѣстномъ смыслѣ скорѣе поэзіей эпической, объективной, какъ выраженіе чувствъ и мыслей цѣлаго класса, цѣлаго общества¹⁾.

Да и такъ ли ужъ индивидуальны зачастую даже произведенія современной лирики, много ли *личнаго субъективизма* въ ихъ порой затверженныхъ формулахъ, избитыхъ и потускнѣвшихъ отъ времени образахъ? Разница лишь та, что отсутствіе индивидуальности въ творчествѣ въ эпоху личнаго самосознанія есть явленіе исключительное, ненормальное, тогда какъ въ древнѣйшую пору много субъективизма, кромѣ коллективнаго, и быть не могло, какъ не могло быть вообще никакого искусства, кромѣ безличнаго.

Ничто не можетъ лучше характеризовать этотъ своеобразный характеръ народнаго творчества, какъ тѣ формы, въ какія оно облекалось, ибо именно форма есть то, что носитъ отпечатокъ личности, въ чемъ наиболѣе ярко проявляется индивидуальность. Формы народнаго творчества поражаютъ насъ своимъ схематизмомъ и шаблонностью, своей безличностью. Веселовскій прекрасно показалъ это своими изслѣдованіями въ обла-

¹⁾ А. Бялковъ. Первый человекъ новаго времени. Сиб. 1905, с. 10.

ли народной поэтики,—поэтики стили. Если можно говорить здѣсь о психологiи, лежащей въ основѣ этой поэтики, то, конечно, лишь о психологiи общественной, коллективной, того, что нѣмцы зовутъ *Völkerpsychologie*. Но и о ней можно говорить лишь въ извѣстномъ ограниченiи, послѣ того, какъ доказано, что первобытной общественной системѣ въ самыхъ различныхъ климатахъ и у самыхъ несхожихъ расъ соотвѣтствуетъ одна и та же первобытная форма искусства ¹⁾. „Художественныя произведенiя различныхъ охотничьихъ племенъ отличаются своею однообразностью: въ косметикѣ, орнаментикѣ, въ живописи, гимнастикѣ, въ поэзи и даже въ музыкѣ у каждаго отдѣльнаго народа встрѣчаемъ мы однѣ и тѣ же характерныя черты. Это общее сходство непосредственно доказываетъ, что характеръ расы не имѣетъ никакого рѣшающаго значенiя для развитiя искусства. Единство первобытнаго искусства рѣзко противопрѣчить несходству первобытныхъ расъ. Австралийцы и эскимосы такъ не похожи другъ на друга въ антропологическомъ отношенiи, какъ только могутъ быть несхожи двѣ человѣческiя расы, а между тѣмъ орнаменты тѣхъ и другихъ бывають настолько сходны между собою, что часто трудно опредѣлить происхожденiе того или другого узора, если не принимать въ расчетъ формы и материала орнаментированнаго предмета. Кто сравнитъ сперва австралийскiе и бушменскiе рисунки на скалахъ, а потомъ и самыя эти двѣ народности, тотъ едва ли рѣшится поддерживать ученiе Тэна, что искусство каждаго народа есть главнымъ образомъ выраженiе его расоваго характера” ²⁾.

Съ теченiемъ времени въ творчествѣ начинаютъ проявляться, конечно, и національныя особенности каж-

¹⁾ Гроссе, *op. cit.* 37.

²⁾ *Id.* 287.

даго отдѣльнаго народа, ибо, если культура низшихъ народовъ, къ какой бы расѣ они ни принадлежали, отличается выдотъ до частныхъ, поразительной одинаковостью, то на болѣе высокихъ ступеняхъ не замѣчается сходства въ той же мѣрѣ¹⁾. Однако и въ эту болѣе позднюю пору народнаго творчества народная психологія настолько лишена національной окраски, что источниковъ сербскаго народнаго эпоса, который „далеко не въ такой степени оригиналенъ, какъ обычно думаютъ“, искали въ сказочномъ матеріалѣ другихъ славянскихъ народовъ, особенно русскаго²⁾, источниковъ русскаго народнаго эпоса, въ которомъ не находили „ничего русскаго“ (В. В. Стасовъ), искали и на Востокѣ, и въ сѣверо-германскихъ сказаніяхъ (Халанскій), и въ Византіи и на Западѣ, и т. д., и даже, наконецъ, должны были, велѣдъ за Веселовскимъ, признать, что вообще „народный эпосъ всякаго историческаго народа—по необходимости международный“.

Эта-то „международность“ народнаго творчества и выступаетъ особенно ярко, какъ сказано, въ формахъ стилия народной поэзіи, изученіемъ которыхъ съ такой любовью занимался Веселовскій, сираведливо видя въ исторіи какого-нибудь эпитета не только исторію поэтическаго стилия въ сокращенномъ изданіи, но и исторію поэтическаго сознанія отъ его фізіологическихъ и антропологическихъ началъ и ихъ выраженій въ словѣ—до ихъ закрѣпощенія въ ряды формулъ, наполняющихся содержаніемъ очередныхъ общественныхъ міросозерцаній,—цѣлую исторію вкуса и стилия въ его эволюціи отъ идей полезнаго и желаемаго до выдѣленія понятія прекраснаго. „Если бы эта исторія была написана,—говоритъ онъ,—она освѣтила бы намъ развитіе эпитета; по-

¹⁾ Id. 39.

²⁾ *Maretić*. *Kosovski junaci u narodnoj epici*.

ка хронологія эпитета можетъ послужить матеріаломъ будущаго, болѣе широкаго обобщенія" 1).

И вотъ оказывается, что эпитетъ въ народной поэзіи совсѣмъ не имѣетъ того значенія, какое онъ получилъ впоследствии въ творествѣ индивидуальномъ. Несмотря на кажущееся сходство, между тѣмъ и другимъ нѣтъ ничего общаго: одинъ есть отраженіе безсознательной коллективной психологіи, другой—сознательный художественный приемъ, индивидуальная игра ума высоко стоящей надъ толпою личности, не всегда понятная для окружающихъ. „Когда въ былое время создавались эпитеты: ясенъ соколъ и ясенъ мѣсяцъ, ихъ тожество исходило не изъ сознательнаго поэтическаго исканія соответствія между чувственными впечатлѣніями, между человекомъ и природой, а изъ физиологической неразборчивости нашей, тѣмъ болѣе первобытной психики. Съ тѣхъ поръ мы научились наслаждаться раздѣльно и раздѣльно понимать окружающія насъ явленія, не смѣшиваемъ такъ, какъ кажется, явленій звука и свѣта, но идея цѣлаго, цѣль таинственныхъ соответствій, окружающихъ и опредѣляющихъ наше „я“, подонить и опутываетъ насъ болѣе прежняго, и мы вторимъ за Бодлеромъ: *Les profums, les couleurs et les sons se répondent*. Языкъ поэзіи и наша групповая впечатлительность опровергаютъ въ извѣстной мѣрѣ это положеніе”.

Веселовскій приводитъ цѣлый рядъ эпитетовъ, которые объясняются такимъ физиологическимъ синкретизмомъ и ассоціаціей нашихъ чувственныхъ воспріятій, въ которой, при нашей привычкѣ къ аналитическому мышленію, мы обыкновенно не даемъ себѣ отчета, тогда какъ нашъ глазъ поддерживается слухомъ, осязаніемъ и т. п., и наоборотъ, мы постоянно воспринима-

1) *Веселовскій*. Изъ исторіи эпитета. „Ж. М. Н. П.” 1895 ч. 302, № 12, стр. 59.

емъ впечатлѣнія слитнаго характера, природа котораго раскрывается намъ случайно, или при научномъ наблюдѣніи. Такъ впечатлѣнія свѣта могутъ быть искусственно вызваны впечатлѣніями звука, слѣпой выражаетъ ощущение солнечныхъ лучей, говоря, что онъ его слышитъ; мы говоримъ о Klangfarbe, auditions colorées. Вотъ эти *синкретическіе* эпитеты, отвѣчающіе, по словамъ Веселовскаго, той слитности чувственныхъ воспріятій, которыя первобытный человѣкъ выражалъ нерѣдко одними и тѣми же лингвистическими показателями: le vis clerc; clers fut li jors; Monjoie escrient et haltement e clerc (Chans. de Rol.); voix blanche; froid noir; вихорь черный (Пушкинъ); voix sombre; heller Ton; острое слово; глухая ночь; bleu sourd (Goncourt, Journal); нестрая тревога (Пушкинъ); io venni in luogo d'ogni luce tuta (Dante, Inf. V, 28); dove'l sole tace (Id., Inf. I, 60); per amica silentia lunae (Aen. II, 255). У Вальтера фонъ деръ Фогельвейде и Данте *цвѣты смѣются* (Par. XXX, 65, 70). „Если греч. γέλω = смѣяться связано съ корнемъ gal: быть свѣтлымъ, блестящимъ, мы поймемъ синкретическіе основы эпитета. Или Данте говоритъ о Вергиліи, что онъ отъ долгаго молчанія казался хриплымъ или слабымъ (che per lungo silenzio parea fioco)”: fioco — слабый, ослабленный; молчаніе — признакъ слабости, упадка силъ: „такъ понялъ это языкъ”. Гот. slavan — *шопѣу* — слабый, безсильный; груз. корень *кдм*: кдома, кудома — умирать; но кдома — молчать.

По мнѣнію Веселовскаго, „въ основѣ такого рода двойственности нѣтъ метафоры, предполагающей известную степень сознательности, а безразличіе или смѣшанность опредѣленій, свойственная напимъ чувственнымъ воспріятіямъ, и, вѣроятно, болѣе сильная въ пору ихъ закрѣпленія формулами языка” ¹⁾. Личный художникъ можетъ, конечно, воспользоваться этимъ наслѣдіемъ пси-

¹⁾ Id. 183—185.

хики первобытнаго челоуѣка и въ такомъ случаѣ онъ лишь подновитъ потускнѣвшіе образы прошлаго. Но не въ этомъ его сила, и чѣмъ индивидуальнѣе онъ, тѣмъ индивидуальнѣе формы его поэтики, тѣмъ богаче и оригинальнѣе его художественные приемы или способы эстетическаго воздѣйствія. А если такъ, то утвержденіе Веселовскаго, будто „личный поэтъ, лирикъ или эпикъ,— всегда групповой”, и будто разница лишь „въ степени и содержаніи бытовой эволюціи, выдѣлившей его группу”, — теряетъ подъ собою почву.

Нѣтъ, разница не въ этомъ, но именно въ томъ, что личный поэтъ не есть групповой, какъ групповой поэтъ не есть личный. Групповой поэтъ, говоря словами Гюйо, есть созданіе старой соціальной среды; личный поэтъ, напротивъ, самъ—создатель новой соціальной среды. И если въ личномъ творествѣ вообще *художникъ* объединяетъ съ собою извѣстную *группу*, заставляетъ ее смотрѣть на вещи своими глазами, то въ творествѣ безличномъ, напротивъ, извѣстная *группа* какъ бы объединяетъ съ собою *творца*, заставляя его думать и чувствовать, какъ цѣлое, частью котораго онъ является. Потому-то это творчество и называется справедливо *коллективнымъ* или *народнымъ*.

Изъ „коллективности” творчества на первыхъ ступеняхъ его развитія естественно вытекаетъ и его шаблонность, его однообразіе—вѣрнѣйшій признакъ отсутствія индивидуальности. Въ творческой дѣятельности иныхъ народовъ эта особенность сохраняется въ теченіе очень долгаго времени и въ эпоху письменности, что служитъ важнымъ показателемъ того, какъ медленно и съ какими усиліями изъ традиціонныхъ формъ высвобождается художественная индивидуальность. Исслѣдователь русскихъ воинскихъ повѣстей свидѣтельствуетъ, на примѣръ, что ихъ поэтика оставалась неизмѣнной на протяжении вѣковъ, вплоть до XVIII-го столѣтія. Схемы и формулы

повѣстей воинскаго типа,—говорить онъ, —немногосложны, и развитіе ихъ шло довольно медленно. Многие изъ нихъ пережили 6—7 вѣковъ, почти безъ всякаго измѣненія.

Однообразное повтореніе и незначительность видоизмѣненія повѣствовательнаго шаблона не можетъ, однако, по его мнѣнію, свидѣтельствовать о скудости поэтическаго творчества въ древней письменности. „Въ настоящее время, когда способы выраженія человѣческой мысли такъ умножились и развились въ связи съ измѣненіемъ культуры, мы имѣемъ большой запасъ словъ, выраженій и образовъ, новыя идеи дали жизнь новому литературному стилю. Въ средніе вѣка русской письменности виѣшность ея произведеній была менѣе богата, мы имѣли меньше матеріала для выраженія и, поэтому, дорожили имъ—отсюда повтореніе и нѣкоторое однообразіе схемъ и формулъ. Вообще пользованіе стереотипнымъ шаблономъ, довольно ограниченнымъ въ объемѣ и реальнымъ только въ первыхъ своихъ проявленіяхъ, есть общее свойство среднихъ вѣковъ. Только однѣ національности быстрѣ развивали виѣшность своихъ литературныхъ произведеній, другія медленнѣе отвыкали отъ привычныхъ традицій. Медлительный характеръ жизни разсматриваемой литературной формы зависѣлъ отчасти отъ условій русской жизни до ея рѣшительной европеизаціи въ XVIII вѣкѣ. Жизнь народа за эти вѣка отличалась строгою консервативностью—все строилось по обычаю и преданіямъ старины, влагалось въ выработанныя ею рамки, чему способствовала національная и религіозная исключительность Руси „старозавѣтной“. Такой характеръ русской жизни отразился и на литературномъ творествѣ, въ разнообразныхъ его видахъ”¹⁾.

¹⁾ А. С. Орловъ. Объ особенностяхъ формы русскихъ воинскихъ повѣстей (кончая XVII в.). М. 1902, стр. 50.

Но все это именно и есть ничто иное, какъ показатель отсутствія индивидуальности и его слѣдствія—скудости поэтического творчества. Одно съ другимъ связано неразрывными узами, и эволюція творчества краснорѣчиво говоритъ намъ о томъ, что художественная индивидуальность—явленіе очень позднее въ творческой дѣятельности народовъ, и что даже творчество отдѣльных великихъ художниковъ, прежде чѣмъ сдѣлаться индивидуальнымъ, неизбѣжно проходитъ школу подражательности, усвоенія шаблонныхъ приемовъ и формулъ,—того, что Веселовскій называлъ *cliché*¹⁾. Это то, чему въ народной поэзіи соответствуютъ такъ наз. *chevilles poétiques*.

„Въ развитіи литературнаго стиля,—говоритъ проф. В. Н. Перетцъ,—мы замѣчаемъ значительное количество постоянныхъ формулъ, шаблоновъ. Они наблюдаются сначала у крупныхъ поэтовъ, но затѣмъ покоряются своей власти поэтовъ меньшаго калибра. Они не ограничиваются родной своего изобрѣтателя и узкими предѣлами національной литературы: въ международномъ литературномъ общеніи образы, ставшіеся въ опредѣленные формулы, ставшія шаблонными, повторяются почти механически, какъ наиболѣе привычная форма, въ которую отливается мысль, чувство, настроеніе поэта съ не сильной творческой индивидуальностью. Литературное воспитаніе поэта, всегда „ретроградное“, создаетъ прочное основаніе для сохраненія старыхъ формъ, стиля; вмѣстѣ съ ними живутъ вѣками и готовые формулы послѣдняго, пока крупный талантъ не внесетъ въ литературный оборотъ новыя изобразительныя средства, новые приемы и не обогатитъ, освѣжитъ наслѣдіе прошедшихъ вѣковъ”²⁾.

¹⁾ В. А. Жуковскій. Поэзія чувства и „сердечнаго воображенія”. Спб. 1904, стр. 46.

²⁾ В. Н. Перетцъ. Очерки по исторіи поэтическаго стиля въ Россіи. (Эпоха Петра Вел. и начало XVIII ст.). V—VIII. Спб. 1907, стр. 3.

Развивая эти положенія, можно было бы сказать, что, въ смыслѣ развитія художественной индивидуальности, творчество отдѣльнаго художника, даже величайшаго, гениальнаго, въ извѣстномъ смыслѣ, проходитъ тѣ же стадіи и переживаетъ ту же психологическую эволюцію, что и творчество народа въ его цѣломъ: отъ „коллективности” — къ художественной индивидуальности, отъ сродства со всѣми — къ различію отъ всѣхъ. Но, какъ сказано, этотъ послѣдній этапъ есть лишь завершеніе длинной и медленной эволюціи, въ результатъ которой безличное творчество превратилось въ творчество индивидуальное.

Параллельно съ этой основной эволюціей, какъ ея неизбежное слѣдствіе и вмѣстѣ съ тѣмъ показатель, въ области творчества совершается другая эволюція, чрезвычайно важная и характерная, освѣщающая намъ многія темныя стороны указаннаго процесса.

Гроссе справедливо недоумѣваетъ, почему нѣкоторые историки культуры надѣлили первобытнаго человѣка чрезвычайнымъ развитіемъ фантазіи: „если онъ дѣйствительно обладаетъ такими свойствами, то вдвойнѣ удивительно, что онъ не выказываетъ ни малѣйшихъ признаковъ ихъ въ созданіи своего пластическаго искусства”⁴⁾. Самъ онъ, послѣ тщательнаго и долгаго изученія всѣхъ видовъ искусства первобытныхъ народовъ, пришелъ къ убѣжденію, что первобытное изобразительное искусство по содержанію и по формѣ отличается несомнѣннымъ натурализмомъ. „За немногими исключеніями оно беретъ сюжеты изъ окружающей природы и быта, стараясь передать ихъ со всею вѣрностью, доступною его скромнымъ средствамъ. Матеріалами оно располагаетъ скудными и по части перспективы оставляетъ желать многого даже въ лучшихъ своихъ про-

⁴⁾ Op. cit. 148.

изведеніяхъ. Тѣмъ не менѣ ему удается вложить въ свои грубыя фигуры столько жизни, сколько не находимъ даже въ болѣе отдѣланныхъ произведеніяхъ многихъ выше стоящихъ народовъ; это соединеніе жизненности съ грубостью исполненія составляетъ его главную особенность" ¹⁾).

Говоря объ австралійскихъ картинахъ, онъ точно также свидѣтельствуетъ, что и фигуры, и цѣлыя группы на нихъ, за рѣдкими исключеніями, взяты изъ круга обычной обстановки туземцевъ, и считаетъ нужнымъ особенно подчеркнуть, что очень часто приписываемая *дикарямъ* „необузданная фантастичность" совсѣмъ не встрѣчается въ австралійской живописи: она страдаетъ скорѣе бѣдностью фантазіи, чѣмъ избыткомъ. „Столь же трезвымъ реализмомъ проникнута, по его словамъ, и манера исполненія: рисовальщикъ старается какъ можно характернѣе схватить естественныя формы и движенія, что ему при всей грубости его матеріаловъ и удается въ такой степени, какой не достигнуть каждому изъ насъ, цивилизованныхъ европейцевъ, со всѣми нашими богатыми средствами" ²⁾. Такими же достоинствами—необыкновенною ясностью компановки и вѣрною передачей естественныхъ формъ и движеній—отличается живопись бушменовъ. Рисуя лишь такіе предметы, которые они видятъ и которые непосредственно ихъ интересуютъ—животныхъ и людей, они передаютъ движенія этихъ людей и животныхъ съ такой вѣрностью, жизненностью и опредѣленностью, которыя, по словамъ Гроссе, сдѣлались доступными для насъ лишь съ появленіемъ моментальной фотографіи ³⁾).

Правда, тотъ же Гроссе дѣлаетъ какъ будто исключеніе для первобытной поэзіи и въ болѣе развитой поэ-

¹⁾ Id. 180.

²⁾ Id. 168.

³⁾ Id. 170—172.

зии эскимосовъ склоненъ видѣть гораздо меньше фантастическаго элемента, чѣмъ въ грубѣйшей формѣ эпоса бушменовъ и австралійцевъ. Мало того: точно забывъ, что онъ говорилъ объ отсутствіи фантазіи у дикарей, о натурализмѣ ихъ искусства, онъ хочетъ подкрѣпить этотъ фактъ соображеніемъ общаго свойства, что „съ постепеннымъ развитіемъ поэзіи фантастика, сперва дико разростающаяся на свободѣ, все болѣе обрѣзывается и подстригается: лучшія созданія великихъ поэтовъ— всегда самыя простыя и естественныя”¹⁾.

Но, не говоря уже о чудовищномъ противорѣчій, къ которому такимъ образомъ приходитъ Гроссе, не нужно ли принять во вниманіе ту предосторожность, какую рекомендуетъ онъ самъ—не забывать, прежде всего, что понятіе „фантастическое” у разныхъ людей и народовъ имѣетъ весьма различный смыслъ?!. „Образованный европеецъ, конечно, сочтетъ за чистую фантазію рассказъ о томъ, что человѣкъ превратился въ ящерицу или въ рыбу, но въ понятіяхъ грубаго минкопа это чудо, быть можетъ, представляется вполне естественнымъ дѣломъ”²⁾. Если первобытный эпосъ черпаетъ матеріалъ изъ той области, за которую рѣдко переступаетъ все первобытное искусство,—изъ жизни людей и животныхъ, имѣющихъ наибольшее значеніе для человѣка³⁾, то, повидимому, и для поэзіи первобытныхъ народовъ не приходится дѣлать какого-либо исключенія изъ общаго правила, заключающагося въ томъ, что человѣкъ на низкой ступени развитія, лишенный индивидуальности, надѣленъ чрезвычайно бѣдной фантазіей и потому его творчество, во всѣхъ его проявленіяхъ, можетъ быть названо натуралистическимъ.

Повидимому, правъ Винтеръ, что наивному искус-

¹⁾ Id. 240.

²⁾ Id. 234.

³⁾ Id. 237.

мы. Личный художникъ тоже изображаетъ дѣйствительность такъ, какъ онъ ее видитъ, но онъ видитъ ее совсѣмъ не такой, какова она есть на дѣлѣ, ибо его индивидуальность, его развитое воображеніе служатъ ему въ этомъ помѣхой. Между природой и человѣкомъ становится преграда, которую ему никогда уже не перейти, ибо никогда уже ему не отдѣлаться отъ того, что онъ приобрѣлъ и развилъ въ себѣ въ процессѣ исторической эволюціи.

Теперь уже „дѣйствительность, въ процессѣ художественнаго творчества, является не цѣлью, а средствомъ субъективнаго обнаруженія”, она „преображается, иногда искажается личностью автора, который видитъ въ ней только то, что онъ хочетъ видѣть, который строить ее по своему, чаще не замѣчая даже яркіхъ чертъ и крупныя явленій, создавая изъ жизни, по выраженію одного изъ современныхъ беллетристовъ „творимую легенду”, свой какой-то особый міръ, хотя, въ иныхъ случаяхъ, имѣющій все *вышнее* подобіе дѣйствительности” ¹⁾.

Дѣйствительность становится мечтой, мечта—дѣйствительностью. „Меня называютъ визионеромъ, даже спиритомъ,—говорить о себѣ О. Редонъ. Но для меня это реальность... Я это вижу. Это у меня въ глазахъ” ²⁾. И однако же—„его грезы, его галлюцинаціи, его кошмары изображаютъ, по большей части, неопредѣленные видѣнія, еще формирующееся бытіе, творческіе міазмы, бродячія монады” ³⁾. „Факты дѣйствительной жизни,—признается Эдгаръ По,—производили на меня единственно лишь впечатлѣніе фантомовъ, между тѣмъ какъ сумасбродныя идеи изъ царства грезъ становились для моего

¹⁾ Н. Н. Русовъ. О нищемъ, безумномъ и боговдохновенномъ искусствѣ. М. 1910, стр. 12.

²⁾ „Вѣсы” 1904 № 4.

³⁾ „Вѣсы” 1904 № 5 (статья Э. Бернара).

ума не только повседневной пищей, но даже единственнымъ полнымъ существованіемъ, внѣ котораго я не признавалъ никакой дѣйствительности”¹⁾.

Ясно, что на этой стадіи индивидуальнаго развитія уже невозможно безличное воспроизведеніе дѣйствительности даже въ томъ случаѣ, когда такое воспроизведеніе сознательно ставится цѣлью творчества. Индивидуальное „я” ищетъ для своего проявленія индивидуальной формы, какъ своей проекціи во внѣ. И чѣмъ оно индивидуальнѣе, тѣмъ необходимѣе ему эта форма, тѣмъ, такъ сказать, „формальнѣе” его творчество. Тогда уже недалеко и до признанія истины, провозглашенной современнымъ художникомъ: „Во всѣхъ несущественныхъ вещахъ—главное *стиль*, а не правдивость. Во всѣхъ существенныхъ вещахъ—главное *стиль*, а не правдивость”²⁾.

Таковъ, какъ увидимъ, естественный и необходимый результатъ психической эволюціи—на пути отъ творчества безличнаго къ творчеству индивидуальному.



¹⁾ Подробнѣе объ этомъ см. т. II, ч. IV, гл. 2 (психологическій методъ).

²⁾ О. Уайльдъ. De profundis.

II. Творчество индивидуальное.

„На изящное искусство надо смотрѣть, какъ на искусство *генія*”, — сказалъ Кантъ ¹⁾. „Искусство—твореніе *генія*”, повторилъ Шопенгауэръ, и добавилъ: познаніе идеи его единственный источникъ, сообщеніе этого познанія его единственная цѣль” ²⁾.

Въ этомъ и заключается характерное отличіе творчества индивидуальнаго отъ творчества безличнаго, коллективнаго. Стимуломъ послѣдняго было *желаніе*, т. е. „нѣчто, касающееся нашей *личности*, схожей съ окружающими насъ другими личностями”; стимулъ перваго — *идея*, „единственно принадлежащая лишь нашему узкодуховному, мыслящему по своему *я*” ³⁾.

Что же такое „эстетическая идея”, создателемъ которой, по мнѣнію Канта, является геній? — Это такое „представленіе воображенія, которое даетъ поводъ много думать, хотя никакая опредѣленная мысль, т. е. никакое понятіе не можетъ быть вполне адекватнымъ ему, и слѣдовательно никакой языкъ не въ состояніи вполне его выразить и сдѣлать совершенно понятнымъ” ⁴⁾. Нель-

1) Критика спос. сужд. 178.

2) Миръ, какъ воля 222.

3) *Личное*, op. cit. 377.

4) *Кантъ*, op. cit. 186.

зя утверждать навѣрное, что, характеризуя музыку, какъ „картину, сюжетъ которой не можетъ быть выраженъ словами, ни заключенъ въ опредѣленное, точное понятіе“, какъ „языкъ, который мы понимаемъ и на которомъ говоримъ, но который невозможно перевести”¹⁾, Гансликъ исходилъ изъ кантовскаго пониманія „эстетической идеи”. Но самое совпаденіе этихъ опредѣленій не случайно, ибо ничто не напрашивается такъ на сравненіе съ „эстетической идеей”, какъ именно музыка, содержаніе которой всегда столь неопредѣленно и, однако же, дѣйствуетъ столь могущественно.

Изъ опредѣленія, даннаго Кантомъ эстетической идеѣ, совершенно ясно, что формула понятія творчества у Шопенгауэра слишкомъ широка и ее необходимо ограничить, признавъ познаніе идеи не только единственнымъ источникомъ его, но и его единственной цѣлью. Если прежде „идею” считали какъ бы чѣмъ-то даннымъ художнику заранѣе и лишь въ „формѣ” видѣли элементъ исканія „для выраженія извѣстнаго содержанія”²⁾, то теперь на этотъ вопросъ смотреть нѣсколько иначе.

„Языкъ, писалъ Потебня, есть не столько средство передавать мысль, сколько средство создавать ее”. „Такъ и въ искусствѣ,—говорить ак. Овсянико-Куликовскій. Художникъ, когда творитъ, меньше всего думаетъ о передачѣ своей мысли другимъ: онъ поглощенъ внутреннимъ процессомъ созданія этой мысли. Дѣло въ томъ, что *идея* не дана напередъ—и плохъ тотъ художникъ, который, имѣя готовую идею, только подыскиваетъ образъ для ея выраженія. Настоящіе художники никогда такъ не творятъ. Для нихъ идея есть X, искомое, какъ для ребенка стеклянный шаръ есть X, нѣчто подлежащее объясненію. Такъ и идея, напр., ревности, скупости

1) *Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen* 50—51.

2) *Видитъ. Душа челоуѣка и животныхъ*. Спб. 1866 II, 67.

и проч., только мелькаетъ въ сознаниі художника, какъ блѣдная схема понятія, и—въ смыслѣ художественной правды и психологическаго истолкованія—остается своего рода искомымъ, чѣмъ-то искомымъ и подлежащимъ объясненію. И только когда являются въ воображеніи художника конкретные, живые, знакомые образы ревности, скунца и т. д., тогда *идея* станетъ выясняться, разрабатываться, расширяться, возсоздаваться изъ блѣдной схемы въ ясный, понятный для самого творца психологическій процессъ. „Стеклянный шаръ—да это арбузикъ”, сказалъ ребенокъ. „Ревность—да это Отелло”, сказалъ Шекспиръ. Ребенокъ—худо ли, хорошо ли—объяснилъ самъ себѣ шаръ, Шекспиръ отлично объяснилъ ревность сначала самъ себѣ, а потомъ уже—всему человечеству”¹⁾).

Еще точнѣе и рельефнѣе этотъ процессъ почтенный ученый выразилъ позже въ такихъ словахъ: „Поэтическое творчество есть именно *творчество* идеи, это окольный путь къ ней, и оно является и имѣетъ смыслъ лишь тогда, когда ощущается настоящая надобность въ немъ, когда иначе нельзя дойти до „идеи”. Поэтический процессъ есть родъ *открытія* „идеи”. Разъ послѣдняя дана заранее, въ немъ нѣтъ надобности; мало того: онъ невозможенъ”²⁾. „Идея”, ясно сознавшая и хорошо выношенная, сама выбираетъ себѣ оболочку: черновые наброски многихъ великихъ произведеній доказываютъ, какихъ усилій, даже мученій стоитъ писателю этотъ *процессъ исканія*. Десятки, сотни сюжетовъ идутъ навстрѣчу его „идеѣ”,—иногда она сразу находитъ подходящую оболочку, иногда послѣ долгихъ исканій и попытокъ прикрѣпиться къ тому или другому,—происходитъ своего рода „естественный подборъ”. Иногда она гаснетъ и умираетъ, не находя себѣ воплощенія. Много

1) Психологія худ. процесса. „Сѣв. В.” 1893 № 11, стр. 252.

2) Поэзія Гейнриха Гейне. Спб. 1909, стр. 49.

великихъ произведеній написано, но, конечно, гораздо больше великихъ художественныхъ замысловъ не нашло себѣ воплощенія. Такъ, въ природѣ погибаетъ большее число зародышей, выживаетъ меньшее число”¹⁾).

Не надо думать, что это представленіе о творческомъ актѣ, какъ *исканіи*, есть какое-либо новое открытіе. Это—очень старая мысль Платона о существованіи въ головѣ художника *идеи* вещи, которую онъ потомъ воплощаетъ въ самую *вещь* лишь съ *возможнымъ* совершенствомъ, т. е. съ возможнымъ *приближеніемъ* къ ней,—одна изъ самыхъ гениальныхъ мыслей, когда-либо приходившихъ человѣку. Но, какъ всякая глубокая и смѣлая мысль, она очень долгое время не могла прочистить себѣ дорогу и до сихъ поръ либо совсѣмъ не понимается, либо понимается превратно. И вотъ теперь, послѣ безконечныхъ споровъ, мы снова къ ней возвращаемся, вынужденные признать, что „платоническая идея”—это вѣщее слово въ эстетикѣ и психологіи творчества.

Изъ кантовскаго опредѣленія „эстетической идеи”, имѣющаго въ основѣ старую мысль Платона, могутъ быть сдѣланы чрезвычайно важные выводы для уясненія сущности художественной дѣятельности. Во первыхъ, тотъ, что самый актъ творчества, какъ уже отмѣчено, есть *исканіе*; во вторыхъ, тотъ, что это исканіе есть процессъ совершенно *индивидуальный*. Иначе говоря, въ противоположность творчеству доэстетическому, безличному, ничего не искавшему, а выражавшему лишь то, что отлилось въ коллективномъ религіозно-бытовомъ сознаніи народа, эстетическое творчество, уже порвавшее съ этимъ коллективизмомъ, какъ бы вырывается на просторъ личнаго сознанія и становится исканіемъ проявленія индивидуальнаго „я”, способомъ его самопознанія.

¹⁾ *Ситовскій*. Исторія литературы, какъ наука 43.

И такъ какъ весь процессъ культурной эволюціи заключался именно въ разрывѣ личности съ массой, именно въ народненіи индивидуальнаго самосознанія, постепенно все болѣе и болѣе удалявшагося отъ сознанія коллективнаго, говоря проще и короче, — въ *прогрессѣ индивидуализма*, то, конечно, какъ это можно предположить уже а priori, и творческая эволюція, идущая параллельно общекультурной и въ тѣсномъ взаимодействіи съ нею, не можетъ быть ничѣмъ инымъ, какъ такимъ же *прогрессомъ творческаго индивидуализма*, ибо, по мѣрѣ того, какъ усложняется и углубляется человеческое „я“, творческое исканіе его должно неизбежно приобретать все болѣе личный характеръ и результаты этого исканія должны быть все болѣе индивидуальны.

На дѣлѣ мы это именно и наблюдаемъ. Чѣмъ ближе къ намъ, тѣмъ все громче слышатся жалобы на „непонятность“ творческихъ концепцій художниковъ, тѣмъ все настойчивѣе раздаются требованія отъ нихъ „понятности“ и даже „общепонятности“. Первобытному человѣку или человѣку изъ народа не придетъ въ голову предъявлять искусству подобнаго рода требованіе: оно устраняется самой невозможностью для художника этой среды быть „непонятнымъ“. Тамъ художникъ и есть среда, а среда есть художникъ, ибо личность есть масса, и масса есть личность. Искусство въ такой средѣ есть актъ коллективнаго творчества, т. е. творчества личности, теряющейся въ массѣ, и потому ни о какой „понятности“ или „непонятности“ не можетъ быть и рѣчи. Гдѣ все создано *всѣми*, тамъ все создано *для всѣхъ* и понятно *всѣмъ*.

Вопросъ о „понятности“ могъ возникнуть впервые лишь тамъ, гдѣ что-либо и кому-либо оказалось непонятнымъ или малопонятнымъ, т. е. лишь тогда, когда кто-либо оказался вдругъ непохожимъ на всѣхъ другихъ и подумалъ или почувствовалъ что-либо не такъ, какъ думали и чувствовали всѣ другіе. Это, очевидно,

былъ моментъ перваго проблеска перваго человѣческаго самосознанія, оторвавшего личность отъ мирнаго лона вскормившей его массы и бросившаго его въ пучину личнаго горя и личныхъ сомнѣній.

Но, если творчество есть индивидуальное исканіе, то, значить, всякая форма имѣетъ право на существованіе, поскольку она является выразителемъ „эстетической идеи“ своего творца, индивидуальнымъ отвѣтомъ на индивидуальное исканіе. Если старое теоретическое утвержденіе, будто въ истинно-художественномъ произведеніи наблюдается какое-то полное соотвѣтствіе образа и идеи, есть мифъ, сказка¹⁾, если, такимъ образомъ, для самого творца этотъ отвѣтъ есть лишь приблизительный, а отнюдь не формулирующій, то ясно, что ни о какой „общепонятности“ индивидуальнаго творчества—исканія не можетъ быть и рѣчи: она столь же невозможна, какъ и „непонятность“ творчества коллективнаго.

Современное, личное творчество, исходя отъ индивидуума, къ индивидууму же и обращается,—масса для него не существуетъ. „На низшихъ ступеняхъ культуры искусство является какъ общественное явленіе... На высшихъ же ступеняхъ культуры, на ряду съ вліяніями на общественную жизнь, выступаетъ все болѣе и болѣе ярко значеніе искусства для развитія индивидуальной жизни: лучшія созданія высшаго художественнаго генія, черезчуръ возвышающіяся надъ среднимъ уровнемъ большинства, даже почти исключительно назначены для воздѣйствія на отдѣльныя личности... Именно потому и существуетъ глубокое различіе между индивидуальной и соціальной ролью искусства. Въ то время, какъ соціальное искусство все крѣпче и тѣснѣе привязываетъ отдѣльнаго человѣка къ общему цѣлому, индивидуальное, развывая его личность, освобождаетъ человѣка отъ узъ со-

¹⁾ Харциевъ. Основы поэтики А. А. Потебни. „Вопросы теории и психол. творчества“ II, 2 стр. 87.

ціальної завсепности. Ученію Платона объ искусствѣ, какъ о воспитателѣ народовъ, противопоставляється ученіе Шпеннгауэра объ искусствѣ, какъ объ освободителѣ чловѣка" ¹⁾.

Общепонятность или общедоступность искусства, по вѣрному замѣчанію Брюсова, недостижима просто потому, что люди различны ²⁾ и различными ассоціаціями дополняютъ то, что видятъ, слышатъ или читаютъ. „Всякое произведеніе искусства само по себѣ даетъ лишь часть; образъ художника для своего дополненія нуждается въ представленіяхъ зрителя; лишь такимъ образомъ возникаетъ то цѣлое, которое задумано художникомъ" ³⁾.

По мнѣнію Меймана, не слѣдуетъ преувеличивать не только точку зрѣнія общепонятности художественнаго произведенія, но и его наглядно-образительныхъ средствъ. „Средства, которыми пользуются отдѣльныя искусства, всегда требуютъ для полнаго исчерпывающаго пониманія извѣстнаго эстетическаго и художественнаго образованія. Они понятны лишь постольку, поскольку наглядное изображеніе не предъявляетъ никакихъ особенныхъ требованій къ нашему размысленію и спеціальнымъ научнымъ познаніямъ" ⁴⁾. „Вообще, замѣчастъ проф. Смирновъ, мы видимъ лишь незначительную часть того, что мы думаемъ, что видимъ: остальное присоединяется къ непосредственному впечатлѣнію и такъ тѣсно, такъ нераздѣльно сливается съ нимъ, что, повидимому, составляетъ часть цѣлага впечатлѣнія. Тѣсная связь между непосредственнымъ впечатлѣніемъ и тѣми психическими состояніями и процессами, которые только возбуждаются этимъ впечатлѣніемъ, существуетъ и въ эстеті-

¹⁾ Брюсовъ, оп. cit. 293.

²⁾ О искусствѣ 18.

³⁾ Брюсовъ, оп. cit. 25.

⁴⁾ Введеніе въ совр. эстетіку 125.

ческой жизни, въ области изящныхъ объектовъ и производимыхъ ими впечатлѣній. Напримѣръ, непосредственное впечатлѣніе картины на глазъ есть не болѣе, какъ впечатлѣніе поверхности, окрашенной въ разныхъ своихъ частяхъ въ разные цвѣта. Но эти цвѣтныя пятна разныхъ формъ мы истолковываемъ, какъ извѣстныя намъ изъ опыта предметы, какъ море, небо, деревья, дома, животныя, человѣческія фигуры и т. п. Это совершается въ силу сходства зрительныхъ впечатлѣній картины съ тѣми впечатлѣніями на органъ зрѣнія, которыя мы испытываемъ отъ дѣйствительныхъ вещей, такъ что при совершенствѣ художественнаго воспроизведенія въ насъ возникаетъ иллюзія, что мы видимъ передъ собой самую дѣйствительность" 1).

До какой степени ассоціація идей можетъ вліять на впечатлѣніе, вызываемое художественнымъ произведеніемъ, свидѣлствуютъ слѣдующіе рассказы о Сикстинской Мадоннѣ Рафаэля. Одинъ солдатъ признавался, что она показалась ему похожей на простую крестьянскую батрачку: Богоматерь представлена на этой картинѣ босою и простоволосою, а означенный воинъ привыкъ видѣть безъ обуви и шляпки лишь женщинъ самаго низкаго сословія. Одинъ изъ извѣстныхъ докторовъ, глядя на дивное созданіе Рафаэля, сказалъ: „У Младенца расширены зрачки; у него глисты и ему слѣдовало бы приписать иллюзію". А нѣкая молодая благовоспитанная леди замѣтила объ ангелахъ, опирающихся локтями на балюстраду внизу картины, что они держатъ себя такъ потому, что у нихъ, вѣроятно, не было хорошей гувернантки 2).

Можетъ ли художникъ считаться со всѣми подоб-

1) Эстетика, какъ наука о прекрасномъ въ природѣ и искусствѣ. Казань 1900. Отдѣлъ 2-ой, стр. 259.

2) *G. Th. Fechner. Vorschule der Aesthetik. Leipzig 1876, I, 255. У Саккетти стр. 47.*

ными ассоціаціями? Долженъ ли онъ имѣть ихъ въ виду и потому стремиться быть „общепонятнымъ”?—Въ то время какъ лучшія произведенія Пушкина, замѣчаетъ по этому поводу Дружининъ, встрѣчали умѣренные похвалы или полное равнодушіе и непониманіе, пошлаватая *Черная шаль* обошла всю Россію, возбуждая восторгъ. Не менѣе справедливое замѣчаніе дѣлаетъ Гольцевъ по поводу словъ Евгенія Гаршина въ „Критическихъ Опытахъ”, что истинно народный поэтъ долженъ быть „доступенъ самымъ низкимъ слоямъ общества, самому что ни на есть народу” ¹⁾: это, по его словамъ, „сводится къ тому, что Пушкинъ, напримѣръ, не долженъ былъ писать ничего, кромѣ *Подъ вечеръ осенью ненастной*, ибо это сентиментальное и плохенькое стихотвореніе во время оно обошло всю Россію” ²⁾.

Теперь очень много говорятъ о „непонятности” модернизма, декадентства, символизма и проч., называя представителей этихъ теченій современнаго искусства умопомѣшанными либо шарлатанами, которые „сами себя не понимаютъ” и только „морочатъ” публику, забывая при этомъ, что эти обвиненія уже потому невольно возбуждаютъ сомнѣніе, что они не новы. Исторія искусства и поэзіи представляетъ намъ не мало подобныхъ же примѣровъ непониманія, ничему, повидимому, насъ не научившихъ. Нужно ли вспоминать ихъ?—Для этого пришлось бы написать біографію едва ли не *всѣхъ* великихъ художниковъ, ибо, по справедливому слову Ибсена, непониманіе со стороны обыкновенныхъ смертныхъ это—проклятіе, которое тяготѣетъ на избранныхъ людяхъ.

Когда въ 1851 году братья Гонкуры расхвалили японскую художественную промышленность насчетъ парижской, одинъ журналистъ потребовалъ, чтобы ихъ

¹⁾ Ср. статью *Щелунова* въ „Русск. Мысли” 1888 № 7.

²⁾ *Гольцевъ*, *op. cit.* 177.

заперли въ сумасшедшій домъ, такъ какъ находилъ ихъ безвкусіе безумнымъ: „теперь всѣ парижане восхищаются японской художественной промышленностью”¹⁾. На нашихъ глазахъ то же повторяется съ декадентствомъ. „Думаю, говоритъ Гонкуръ въ „Дневникѣ”, что любитель искусствъ не родится вдругъ, какъ грибъ, что утонченность его вкуса происходитъ отъ тяготѣнія двухъ, трехъ поколѣній къ изяществу предметовъ”.

Гете сказалъ очень хорошо: „Кто хочетъ упрекнуть какого-либо автора въ темнотѣ (изложенія), тотъ долженъ сначала взглянуть въ свое нутро: очень ли свѣтло и тамъ? Въ сумерки не прочтешь даже и очень разборчивое письмо”. А нашъ величайшій поэтъ настойчиво рекомендовалъ различать два вида бессмыслицы: „одна—говорилъ онъ—происходитъ отъ недостатка чувствъ и мыслей, замѣняемаго словами; другая—отъ полноты чувствъ и мыслей и недостатка словъ для ихъ выраженія”²⁾.

Въ нашъ время эти завѣты великихъ гениевъ забыты и „бессмыслицей” называется все то, что не понятно всѣмъ и каждому,—и, конечно, тѣмъ хуже для насъ. „Non ridere, sed intelligere—не смѣяться, но понимать—это мудрое слово Спинозы должно, справедливо замѣчаетъ проф. Гиляровъ, примѣняться къ оцѣнкѣ литературныхъ направленій не меньше, чѣмъ къ оцѣнкѣ остальныхъ проявленій жизни. Правда, понимать „Сара” (Пелладана) трудно. Но кто понимаетъ Гераклита? И развѣ не видѣли въ глубокомысленномъ *Sartor resartus* Карлейля бредъ помѣшаннаго? Шарлатанъ? Невмѣняемый? Сколько разъ злоупотребляли этими словами, не умѣя распознать оригинальность”³⁾.

¹⁾ *Брандесъ*, XII, 120.

²⁾ См. мою книгу: „Пушкинъ какъ эстетикъ”. Кіевъ 1909, стр. 119—120, 129—130.

³⁾ *А. Н. Гиляровъ*. Предсмертныя мысли XIX вѣка во Франціи Кіевъ 1901, стр. 300.

На дѣлѣ,—пишетъ этотъ вдумчивый мыслитель въ своей прекрасной книгѣ,—декадентскія произведенія далеко не всё непонятны, и „нерѣдко то, что представляется въ нихъ безсмысленнымъ, кажется такимъ лишь вслѣдствіе неумѣнія или нежеланія проникнуть въ ихъ смыслъ, или же, наоборотъ, вслѣдствіе умѣнія и желанія находить безсмыслицу тамъ, гдѣ ея нѣтъ”¹⁾. „Декадентскія произведенія—плодъ очень сложной и утонченной жизни, и для пониманія ихъ необходимо въ усиленной мѣрѣ обладать тѣми двумя основными качествами, безъ которыхъ оцѣнка всякихъ вообще проявленій духа неизбѣжно должна быть грубой и узкой: тревожной душой, отзывчивой ко всякимъ, даже мимолетнымъ вѣяніямъ, или, говоря словами поэта, сердцемъ, подобнымъ воздушной лютнѣ, звучащей при всякомъ прикосновеніи, и широтою кругозора, непризнающей въ жизни никакихъ неизблемыхъ формъ, не дозволяющей уму закрѣпощать себя никакими взглядами и побуждающей его чутко прислушиваться къ поступательному ходу жизни, во всѣхъ ея обнаруженіяхъ. Если эти качества встрѣчаются рѣдко въ отдѣльности, то вмѣстѣ они бываютъ лишь какъ счастливое исключеніе”²⁾.

„Извѣстно, говоритъ Рибо, какъ смотрятъ всегда на всякую новость: это невѣрно, это дурно; а потомъ одобряютъ это же самое и объявляютъ, что это всегда было извѣстно”... Такое непріязненное отношеніе толпы представляется ему однимъ изъ самыхъ сильныхъ доводовъ въ пользу индивидуальнаго характера изобрѣтенія: „сколько новаторовъ не имѣли успѣха только потому, что явились слишкомъ рано!”³⁾. „Самыя геніальныя открытія, величайшія мысли,—вторитъ ему Себастьянъ Форъ,—подвергаются рѣзкой критикѣ завистливыхъ со-

1) Id. 625.

2) Id. 636.

3) Творческое воображеніе 120.

браній, наглымъ насмѣлкамъ зубоскаловъ, вызываютъ пожиманіе плечъ скептиковъ, взрывы смѣха простаковъ, полное недоверіе упорство косной толпы" ¹⁾). „Будетъ ли это научная, художественная, религіозная, однимъ словомъ—какая бы то ни было идея, распространеніе ея, по мнѣнію Ле-Бона, совершается всегда одинаковымъ способомъ. Нужно, чтобы она сначала была принята небольшимъ числомъ апостоловъ, которымъ сила ихъ вѣры или авторитетъ ихъ имени даютъ большой престижъ. Они дѣйствуютъ тогда болѣе внушеніемъ, чѣмъ доказательствомъ" ²⁾).

„Нужно имѣть мужество, чтобы имѣть талантъ,—говоритъ Брандесъ. Надо имѣть храбрость довериться своему вдохновенію, надо быть увѣреннымъ, что внезапная мысль, осѣнившая въ данную минуту вашъ умъ, разумна, что форма, которая кажется вамъ естественной, не смотря на свою новизну, имѣетъ право на существованіе, надо пріобрѣсть смѣлость относиться равнодушно къ наименованію: „аффектированный" или „нелѣпый", прежде чѣмъ рѣшиться довериться слѣпо своему инстинкту и слѣдовать за нимъ, куда бы онъ насъ ни повелъ и что бы ни предложилъ. Арманъ Каррель, будучи еще молодымъ журналистомъ, вызвалъ упрекъ со стороны своего редактора, который, указывая на одно мѣсто въ статьѣ, воскликнулъ: „Такъ не пишутъ". На это Каррель отвѣтилъ: „Я пишу не такъ, какъ пишутъ, а такъ, какъ я пишу",—и это обычная формула для дарованія" ³⁾).

Принявъ все это во вниманіе, уяснивъ себѣ сущность эволюціи творчества—отъ безличности, коллективности къ все болѣеи индивидуализаціи ея, нельзя не удивиться тѣмъ мыслямъ, съ которыми выступилъ въ

1) С. Форъ. Мировая скорбь 43.

2) Op. cit. 113.

3) Брандесъ II, 169.

свое время Левъ Толстой, тѣмъ сужденіямъ, которыя онъ высказалъ объ искусствѣ. Не о томъ сейчасъ рѣчь, что самое опредѣленіе искусства, какъ способа зараженія, какъ средства общенія между людьми, не выдерживаетъ критики, ибо, какъ мы уже знаемъ, въ основѣ его лежитъ смѣщеніе эмоцій эстетической и реальной. Дѣло въ томъ, что такое опредѣленіе приводитъ Толстого къ самымъ страннымъ и неожиданнымъ выводамъ, заставляя его игнорировать и эволюцію творчества, и эволюцію человѣческой психики вообще.

Любопытно, что Толстой, въ противность многимъ, прекрасно видитъ слабую сторону аргументаціи тѣхъ, кто во имя *старого* искусства осуждаетъ и высмѣиваетъ искусство *современное*, потому де, что первое было понятно *всѣмъ*, тогда какъ второе понятно лишь *немногимъ*. „Люди первой половины нашего вѣка—дѣятели Гете, Шиллера, Мюссе, Гюго, Диккенса, Бетховена, Шопена, Рафаэли, Винчи, Микель-Анджело, Де-Лароша, ничего не понимая въ этомъ новѣйшемъ искусствѣ, часто прямо причисляютъ произведенія этого искусства къ безвкусному безумію и хотятъ игнорировать его. Но такое отношеніе къ новому искусству совершенно неосновательно, потому что, во первыхъ, это искусство все болѣе и болѣе распространяется и уже завоевало себѣ твердое мѣсто въ обществѣ—такое же, какое завоевалъ себѣ романтизмъ въ 30-хъ годахъ; во вторыхъ, и главное, потому, что если можно судить такъ о произведеніяхъ позднѣйшаго, такъ называемаго декадентскаго, искусства только потому, что мы ихъ не понимаемъ, то вѣдь есть огромное количество людей—весь рабочій народъ, да и многіе изъ нерабочаго народа,—которые точно такъ же не понимаютъ тѣ произведенія искусства, которыя мы считаемъ прекрасными: стихи нашихъ любимыхъ художниковъ: Гете, Шиллера, Гюго, романы Диккенса, музыку Бетховена, Шопена, картины Рафаэля, Микель-Анджело, Винчи и др.

Если я имѣю право думать, что большія массы народа не понимаютъ и не любятъ того, что я признаю несомнѣнно хорошимъ, потому что онѣ не развились достаточно, то я не имѣю права отрицать и того, что я могу не понимать и не любить новыхъ произведеній искусствъ потому только, что я недостаточно развитъ, чтобы понимать ихъ. Если же я имѣю право сказать, что я не понимаю съ большинствомъ единомышленныхъ со мною людей произведеній новаго искусства потому только, что тамъ нечего понимать и что это дурное искусство, то точно такъ же съ тѣмъ же правомъ можетъ еще большее большинство, вся рабочая масса, не понимающая того, что я считаю прекраснымъ искусствомъ, сказать, что то, что я считаю хорошимъ искусствомъ, есть дурное искусство и что тамъ нечего понимать”¹⁾.

Мысля совершенно послѣдовательно, Толстой пришелъ къ правильному выводу, что осуждать новое искусство за то, что онъ, человекъ воспитанія первой половины вѣка, не понимаетъ его, онъ не имѣетъ права и не можетъ: онъ можетъ только сказать, что оно непонятно для него; что единственное преимущество того искусства, которое онъ признаетъ, передъ декадентскимъ состоитъ въ томъ, что это имъ признаваемое искусство понятно нѣсколько большему числу людей, чѣмъ теперешнее. „Изъ того, что я привыкъ къ извѣстному исключительному искусству и понимаю его, а не понимаю болѣе исключительнаго, я не имѣю никакого права заключить, что это, мое искусство, и есть самое настоящее, а то, которое я не понимаю, есть не настоящее, а дурное; изъ этого я могу заключить только то, что искусство, становясь все болѣе и болѣе исключительнымъ, становилось все болѣе и болѣе непонятнымъ для все большаго и большаго количества людей и, въ этомъ своемъ движеніи къ большей и большей непонятности,

¹⁾ Что такое искусство? М. 1909, стр. 98—99.

на одной изъ ступеней которой я нахожусь со своимъ привычнымъ искусствомъ, дошло до того, что оно пошмается самымъ малымъ числомъ избранныхъ и что число этихъ избранныхъ все уменьшается и уменьшается" ¹⁾).

Но вотъ тутъ-то Толстой и зануговывается: вмѣсто того, чтобы признать такой процессъ вполне естественнымъ и соответствующимъ общему ходу культурнаго прогресса человѣчества, онъ приходитъ къ выводу совсѣмъ неожиданному. „Великіе предметы искусства, разсуждаетъ онъ, только потому и велики, что они доступны и понятны всѣмъ... И потому, если искусство не трогаешь, то нельзя говорить, что это происходитъ отъ непониманія зрителемъ и слушателемъ, а можно и должно заключить изъ этого только то, что это или дурное искусство или вовсе не искусство. Искусство тѣмъ-то и отличается отъ разсудочной дѣятельности, требующей подготовленія и извѣстной послѣдовательности знаній (такъ что нельзя учить тригонометріи человѣка, не знающаго геометріи), что искусство дѣйствуетъ на людей независимо отъ ихъ степени развитія и образованія, что прелесть картины, звуковъ, образовъ, заражаетъ всякаго человѣка, на какой бы онъ ни находился степени развитія" ²⁾). „Говорять: произведенія искусства не нравятся народу, потому что онъ неспособенъ понимать его. Но если произведенія искусства имѣютъ цѣлью зараженіе тѣмъ чувствомъ, которое испыталъ художникъ, то какъ же говорить о непониманіи?.. Говорить, что человѣкъ не трогается моимъ искусствомъ, потому что онъ еще глупъ, что очень и самонадѣянно и вмѣстѣ дерзко, значитъ извращать роли и сваливать съ больной головы на здоровую" ³⁾).

¹⁾ Id. 100.

²⁾ Id. 102—103.

³⁾ Id. 104—105.

Нельзя не видѣть, что, не желая считаться съ естественнымъ ходомъ вещей, Толстой пришелъ къ очень курьезной теоріи—и не только искусства, но и духовнаго развитія человѣчества вообще. Но Толстому выходитъ, что человѣчество не должно было имѣть никакой внутренней исторіи, что его психическая жизнь не должна была эволюционировать, а искусство—ея проявленіе—должно было точно также вѣчно стоять на одной и той же точкѣ замерзанія, на первобытной ступени развитія. Толстой не видитъ, что онъ приходитъ къ логическому противорѣчію. Конечно, если бы человѣчество вообще не имѣло исторіи, все выводы Толстого, касающіеся искусства, были бы приложимы къ нему. Но, вѣдь, исторія человѣчества—фактъ, съ которымъ нельзя не считаться, ибо, въ извѣстномъ смыслѣ, можно сказать, что скорѣе онъ насъ отрицаетъ, чѣмъ мы его. А если такъ, то, принявъ этотъ непреложный фактъ, необходимо принять и все вытекающія изъ него послѣдствія, какъ естественныя и неизбежныя.

Толстой не довелъ до логическаго конца своихъ разсужденій. И очень жаль. Если бы онъ это сдѣлалъ, нелѣпность его исходной точки обнаружилась бы вполне, ибо привела бы его къ абсурду. Но мы можемъ продѣлать эту работу за него и сдѣлать изъ его посылокъ выводы, которые изъ нихъ строго логически вытекаютъ. Если искусство, которое не понятно для *всѣхъ*, не есть настоящее, истинное искусство, то вѣдь то же самое можно сказать и о наукѣ, и о языкѣ. Вѣдь несомнѣнно, что было время, когда и „науку“, и искусство, и языкъ даннаго народа понимали *всѣ*. Теперь многое и въ томъ, и въ другомъ, и въ третьемъ для большинства непонятно. Почему же?

Если наука, искусство и языкъ были первоначально средствомъ общенія *всѣхъ съ каждымъ* и *каждаго со всѣми*, теперь они уже не могутъ удовлетворить этой цѣли. Можно ли, однако, слѣдуя Толстому, разсуждать такъ,

что если какая-либо наука, какой-либо языкъ, какое-либо слово непонятны кому-либо, значить это не есть наука, языкъ или слово, ибо цѣль науки—сообщеніе знаній, слова и языка вообще—передача мысли. „Дерзко“ ли и „самонадѣянно“ ли утверждать, наиримѣръ, что Толстой не знаетъ санскрита, если онъ не понимаетъ его, вмѣсто того, чтобы умозаключить отсюда, что, стало быть, санскритъ это или дурной языкъ, или даже вовсе не языкъ?!

Все идетъ отъ простаго къ болѣе сложному, отъ цѣльнаго къ дифференцированному. Наука, искусство и языкъ уже не похожи и не могутъ быть похожи на тѣ, какими были когда-то. Первобытное искусство было общенароднымъ и общепонятнымъ, потому что обцимъ былъ примитивный міръ чувствъ и идей. Наше искусство индивидуально, потому что его творецъ—„я“, заключающее въ себѣ свой собственный міръ идей и чувствъ. Чѣмъ дальше, тѣмъ человекъ становится все индивидуальнѣе, его мысли и чувства утончаются, отсюда усложняются и формы творчества. Если эти формы бывають часто непонятными для всѣхъ, то въ этомъ нѣтъ ничего удивительнаго: искусство уже не есть средство общенія со *всеми*, и не можетъ имъ быть, оно живетъ своею собственной жизнью, оно самоцѣльно.

По той же причинѣ непонятны для всѣхъ и наша наука, и нашъ языкъ. Если народу непонятно наше искусство, то едва ли ему понятна и книга Толстого: „Что такое искусство“, излагающая непонятныя для него идеи на непонятномъ ему языкѣ. Сдѣлать понятными всѣмъ формы творчества—значить сдѣлать общепонятными и науку, и языкъ, т. е. вернуть людей опять къ первобытному состоянію. Когда человекъ былъ простъ, тогда было просто и искусство. Наше же искусство потому не просто, что не просты стали мы сами.

„Когда совершаются перевороты въ эстетическихъ воззрѣніяхъ и, въ связи съ измѣненіемъ пониманія кра-

соты, измѣняется и ея выраженіе въ произведеніяхъ искусства, тогда,—говоритъ Кранцъ,—усматривается однородная и почти всегда одновременная переменѣна и въ томъ, какъ ощущается красота и въ сужденіяхъ о произведеніяхъ искусства. Критики обязаны слѣдовать за творческими геніями или даже за простыми талантами-производителями, когда и тѣ и другіе покидаютъ рудную жилу, признанную изсякшей или устарѣлой и черпаютъ вдохновеніе изъ невѣдомыхъ источниковъ; изъ опасенія не понять новаго направленія художественнаго творчества, критики должны найти новую формулу вкуса для новаго вида красоты. Художники ли первые предлагаютъ новшества критикамъ или, наоборотъ, критики требуютъ новаго отъ художниковъ—это безразлично: во всякомъ случаѣ судьи, теоретики, историки искусства должны, по необходимости, подчиняться производителямъ, должны приспособляться къ тому, чтобы понимать, истолковывать и разъяснить художниковъ даже въ томъ случаѣ, когда они сами ими не восхищаются" ¹⁾).

Теперь, когда выясненъ совершенно *индивидуальный* характеръ *художественнаго* творчества, мы невольно возвращаемся еще разъ и послѣдній—къ вопросу о такъ наз. реалистическомъ искусствѣ. Если, съ *эстетической* точки зрѣнія, реализмъ, какъ возможно точное воспроизведеніе дѣйствительности, есть отказъ отъ художественности, то, съ *психологической* точки зрѣнія, въ этомъ смыслѣ, онъ есть ничто иное, какъ отказъ отъ индивидуальности.

Въ самомъ дѣлѣ. Первобытному человѣку ничего, конечно, не стоитъ быть „реалистомъ" или „натуралистомъ" въ своемъ искусствѣ, какъ ничего не стоитъ

¹⁾ Кранцъ. Опытъ философіи литературы 12.

ему—быть общепонятнымъ. У него нѣтъ ни фантазій, ни индивидуальнаго „я“. Природа, преломляясь черезъ призму его творчества, какъ бы проходитъ черезъ безразличную среду и потому выходитъ изъ нея нетронутой, почти безъ измѣненія. Но какъ быть „реалистомъ“ или „натуралистомъ“ современному художнику, творцу своей „эстетической идеи“, носителю своего индивидуальнаго „я“?!.. Что это значитъ? Личное творчество, по самому существу своему, не можетъ быть реалистическимъ, его реализмъ можетъ быть купленъ лишь очень дорогой цѣной—отказомъ отъ индивидуальности.

Брандесъ приводитъ прекрасный примѣръ для иллюстраціи отличія реалистическаго творчества отъ ирреалистическаго,—на которомъ легко понять значеніе фантазій и роль индивидуальнаго „я“ въ искусствѣ. „Когда я рисую нагого человѣка, я вѣдь рисую природу,—говоритъ онъ. Когда я изображаю горный пейзажъ, я рисую также природу. Но когда я рисую Прометея нагимъ и прикованнымъ къ скалѣ, будетъ ли это природа, или нѣтъ? Когда я рисую скелетъ, я рисую природу, а когда я рисую смерть въ формѣ скелета,—будетъ ли это также природа? Въ какомъ случаѣ воспроизведеніе природы не можетъ быть допускаемо? Очевидно, что одного шара слишкомъ достаточно для того, чтобы превратить всякую природу въ фантазію”¹⁾.

Эти параллели превосходны. Если художникъ рисуетъ нагого человѣка или горный пейзажъ, либо скелетъ, онъ жертвуетъ своей фантазіей и своей индивидуальностью ради точнаго воспроизведенія дѣйствительности. Если же онъ рисуетъ Прометея нагимъ и прикованнымъ къ скалѣ, либо смерть въ формѣ скелета,—онъ жертвуетъ точнымъ воспроизведеніемъ природы ради сохраненія своего индивидуальнаго „я“. Одинъ шагъ, который

¹⁾ Худож. реализмъ у Эмиля Золя. Четыре лекціи Г. Брандеса въ С.-Петербургѣ и Москвѣ. „В. Е.“ 1887 № 10, стр. 73б.

ему достаточно сдѣлать для того, чтобы превратить всякую природу въ фантазію, и есть ничто иное, какъ шагъ отъ безличности къ индивидуальности.

Пользуясь образомъ, взятымъ у Горация, можно сказать, что индивидуальный художникъ помѣщается въ море дикихъ венрей. „Его море натурально; его венри—тоже натуральны; но настоящіе венри въ настоящемъ морѣ не даютъ естественнаго зрѣлища“. „Романтизмъ, говоритъ, приводитъ этотъ примѣръ, Кранцъ, считаетъ, что искусству достаточно для того, чтобы быть правдивымъ, пользоваться реальными данными, а комбинировать ихъ онъ уже можетъ свободно, руководясь своею фантазіей. Но онъ упустилъ изъ виду то обстоятельство, что комбинація фактовъ есть тоже фактъ, и что правда искусства состоитъ не столько въ случайной разстановкѣ простыхъ элементовъ, точно наблюденныхъ и переданныхъ, сколько, напротивъ, въ воспроизведеніи, посредствомъ синтеза, системы простыхъ элементовъ“.

Въ этомъ Кранцъ видитъ ошибку романтизма, въ которомъ реальное становится почти всегда неправдоподобнымъ, а исторія—полной чудесъ народіей. „Въ человеческой душѣ,—иллюстрируетъ онъ свою мысль еще однимъ примѣромъ, — есть безконечно много чувствъ очень естественныхъ, если разсматривать ихъ въ отдельности, но они никогда не встрѣчаются вмѣстѣ. Если бы случайно они встрѣтились въ одномъ человѣкѣ, этотъ человѣкъ считался бы чудовищемъ. Романтическое же воображеніе именно ухитрилось произвольно сочетать эти противорѣчающія другъ другу душевныя явленія и создавало чудовищъ. Романтизмъ самъ признаетъ это и гордится этимъ“¹⁾).

Характеристика, данная Кранцомъ романтизму, представляетъ большой интересъ,—конечно, не какъ справе-

¹⁾ Кранцъ, *op. cit.* 31.

длинная оцѣнка этого направленія, не въ своемъ выводѣ, но какъ рельефное отѣненіе тѣхъ сторонъ, которыя составляютъ сущность всякаго ирреалистическаго творчества. *Коллекція фактовъ есть тоже фактъ*,—тонко замѣчаетъ Кранцъ, и онъ прекрасно понимаетъ, что именно этотъ „фактъ” и дѣлаетъ реальное—неправдоподобнымъ. Но онъ не видитъ того, что этотъ „фактъ” и есть все, что превращаетъ безличную дѣйствительность въ индивидуальный художественный образъ. Онъ не видитъ того, что воспроизведеніе, посредствомъ синтеза, системы простыхъ элементовъ—не есть *творчество*, ибо въ немъ нѣтъ фантазіи, нѣтъ „эстетической идеи”, нѣтъ индивидуальнаго „я”, что самая сущность художественнаго творчества заключается не въ чемъ иномъ, какъ именно въ томъ „фактѣ”, который ему кажется ненужной ошибкой, или въ томъ единственномъ „шагѣ”, о которомъ говоритъ Брандесъ.

Творческій актъ предполагаетъ наличность трехъ необходимыхъ элементовъ: дѣйствительности, индивидуальнаго „я” художника и художественнаго произведенія, какъ продукта творчества. Пользуясь сравненіемъ, взятымъ изъ оптики, первая есть лучъ *до* преломленія, второе—среда, черезъ которую онъ проходитъ, третье—лучъ *послѣ* преломленія. И подобно тому, какъ вся причина преломленія луча свѣта заключена въ той средѣ, черезъ которую онъ проходитъ, такъ и весь секретъ творчества кроется въ индивидуальномъ „я” художника.

Чѣмъ менѣе оно индивидуально, тѣмъ болѣе дѣйствительность остается самой собой, т. е. тѣмъ продуктъ его творчества реалистичнѣе. Напротивъ, чѣмъ оно индивидуальнѣе, тѣмъ болѣе преломляется въ немъ дѣйствительность, т. е. тѣмъ менѣе оно реалистично. Самое реалистическое творчество есть и самое безличное, при которомъ только и возможенъ „обманъ”. Таковы восковыя фигуры, представляющія верхъ реализма и вмѣстѣ

съ тѣмъ абсолютный отказъ отъ индивидуальнаго „я“ художника.

Такимъ образомъ, и съ этой точки зрѣнія, съ точки зрѣнія психологіи творчества, реалистическое искусство, по своей сущности, есть какъ бы воспроизведеніе искусства первобытнаго. Но въ процессъ психологической эволюціи члѣовѣчества народилось личное „я“; съ тѣхъ поръ творчество стало не только эстетическимъ, но и индивидуальнымъ, и что было естественнымъ въ первобытномъ искусствѣ, стало ненормальнымъ въ искусствѣ личномъ.

Современное искусство не можетъ быть инымъ, какъ только индивидуальнымъ, т. е. ирреалистическимъ.

III. Психологическая эволюція.

„Съ успѣхами цивилизаціи, не только расы, но и индивиды каждой расы, по крайней мѣрѣ индивиды высшихъ расъ, стремятся дифференцироваться. Вопреки нашимъ мечтамъ о равенствѣ, результатъ современной цивилизаціи не тотъ, чтобы дѣлать людей все болѣе и болѣе равными, но, наоборотъ, все болѣе и болѣе различными. Одинъ изъ главныхъ результатовъ цивилизаціи, съ одной стороны,—дифференцированіе расъ посредствомъ съ каждымъ днемъ все болѣе и болѣе возрастающаго умственнаго труда, возлагаемаго ею на народы, достигшіе до высокой ступени культуры, и съ другой—все болѣе и болѣе дифференціація различныхъ слоевъ, изъ которыхъ состоитъ каждый цивилизованный народъ”¹⁾.

Перенесенный въ область творческой эволюціи, этотъ процессъ представится не чѣмъ инымъ, какъ прогрессомъ художественной индивидуальности, закономерной индивидуализаціей творчества. „Прогрессъ въ эстетическомъ развитіи приводитъ къ индивидуализаціи”,—замѣчаетъ Прѣльсъ²⁾. Такъ же думаетъ и Рибо, по миѣнню

¹⁾ *Le-Boz*, op. cit. 37.

²⁾ Эстетика 44. Ср. *Ж. Сорель*. Соціальное значеніе искусства. Спб. 1903, стр. 33.

второго современное искусство отличается отъ первобытнаго переходомъ отъ социальнаго къ индивидуальному, завершающимся теоріей „искусства для искусства“.

Ставя вопросъ: въ какой мѣрѣ творческое воображеніе, не теряя своего индивидуальнаго характера (что невозможно), зависитъ отъ окружающихъ вліяній—умственныхъ и общественныхъ, онъ формулируетъ это соотношеніе въ видѣ слѣдующаго закона: *„стремленіе къ самопроизвольному измѣненію (изобрѣтенію) всегда бываетъ обратно пропорціонально простотѣ среды“*. „Дикая среда,—поясняетъ онъ,—по своей природѣ, очень проста и слѣдовательно однородна. Низшія расы представляютъ гораздо меньше разнородности, чѣмъ высшія“¹⁾.

Этотъ законъ, формулированный Рибо въ общемъ видѣ, много ранѣе былъ формулированъ русскимъ ученымъ Плотниковымъ, но въ примѣненіи къ болѣе специальной области—къ эволюціи литературнаго творчества. Онъ развилъ его въ цѣломъ рядѣ точныхъ и ясныхъ положеній, которыя назвалъ „статико-динамическими законами“, т. е. „законами прогресса литературы въ зависимости отъ статическихъ отношеній“. Общій законъ передачи движеній, лежащій въ основѣ всѣхъ формулъ этого рода, по мнѣнію этого талантливаго изслѣдователя, состоитъ въ слѣдующемъ: *„всякое измѣненіе въ какомъ-нибудь изъ условій жизни народа, вліяющее на литературу, производитъ соответствующее измѣненіе и въ послѣдней“*²⁾.

Но и помимо этого, говоритъ онъ, „существуетъ самое тѣсное и прямое соотношеніе между смѣною состояній литературы и смѣною состояній данной социаль-

1) Т. Рибо. Творческое воображеніе. Спб. 1901, стр. 120.

2) „Филол. Зап.“ 1888, вып. II, 83.

ной среды вообще. Другими словами, состояніе литературы находится въ естественной зависимости отъ общаго состоянія цивилизаціи въ данное время. Отсюда главный статико-динамическій законъ формулируется такъ: *прогрессъ литературы параллеленъ и пропорціоналенъ процессу всей цивилизаціи*. На основаніи этого закона легко объясняются въ процессъ литературы многія измѣненія статическихъ отношеній подъ вліяніемъ динамическихъ причинъ. Несомнѣнно, что чѣмъ болѣе развивается культура, тѣмъ болѣе человѣкъ освобождается отъ вліянія физическихъ условій. А такъ какъ процессъ литературы пропорціоналенъ процессу культуры вообще, то отсюда получаемъ слѣдующій законъ: съ развитіемъ литературы каждаго народа уменьшается сила вліянія на нее физическихъ условій, другими словами, *степень вліянія физическихъ факторовъ на литературу обратно пропорціональна степени развитія послѣдней*.

Далѣе, извѣстно, что чѣмъ болѣе развивается и распространяется среди даннаго народа общечеловѣческая цивилизація, тѣмъ болѣе сглаживаются рѣзкія національныя ея особенности. По отношенію къ литературѣ выводъ изъ этого положенія получается такой: *съ развитіемъ каждой литературы постепенно сглаживаются рѣзкія національныя ея особенности*. Легко убѣдиться также, что съ развитіемъ общечеловѣческой культуры человѣкъ мало по малу эманципируется отъ вліянія различныхъ (не общечеловѣческихъ) факторовъ соціальной среды. Выводъ изъ этого закона по отношенію къ литературѣ представляетъ слѣдующую формулу: съ развитіемъ каждой литературы она постепенно освобождается отъ вліянія различныхъ (не общечеловѣческихъ) факторовъ данной соціальной среды. Всѣ только что выведенныя формулы можно резюмировать въ одномъ общемъ законѣ измѣненія статическихъ отношеній подъ вліяніемъ динамическихъ причинъ: *по мѣрѣ своего развитія литература*

каждаго народа постепенно выходитъ изъ-подъ вліянія вѣшнихъ статическихъ отношеній" ¹⁾.

„Элементы, принадлежащіе цивилизаціи данной эпохи или мѣстности, мало по малу, выпадаютъ изъ литературы и замѣняются другими, по мѣрѣ освобожденія литературы отъ вліянія мѣстныхъ или временныхъ обстоятельствъ и условій. Съ распространеніемъ общечеловѣческой культуры этотъ элементъ долженъ сильно стусhevаться. Та же участь ожидаетъ и національные элементы литературы, которые съ развитіемъ ея должны значительно ослабиться. Вообще въ области литературы нельзя отрицать дѣйствія закона *возрастающей международной*. Въ противоположность національнымъ элементамъ, личные элементы въ содержаніи литературы постоянно и постепенно усиливаются" ²⁾.

Эти умныя мысли русскаго теоретика литературы 80-хъ годовъ сдѣлались въ настоящее время почти что общимъ мѣстомъ. „Кто же станетъ оспаривать, говоритъ Эленъ Кей,—что искусство и самыхъ великихъ художниковъ (Ванъ Дейка, Беклина) отчасти опредѣляется впечатлѣніями дѣтства, полагающими основу души, ихъ расой и окружающею ихъ дѣйствительностью. Но какъ же въ такомъ случаѣ искусство сдѣлалось общечеловѣческимъ? Это было возможно лишь потому, что они возвысились надъ національными границами къ сферамъ общечеловѣческимъ или сверхчеловѣческимъ. Образы, встрѣчавшіеся Микель-Анджело въ окружавшей его итальянской жизни, несомнѣнно всплываютъ въ его произведеніяхъ. Но то, что даетъ онъ въ нихъ, неизмѣримо величественнѣе, чѣмъ душа его современниковъ, чѣмъ образы окружавшей его дѣйствительности. То же можно сказать и о Рембрандтѣ... Рембрандтъ вознесъ типы той же современности изъ узко-національной дѣйствительно-

¹⁾ Id. 84—85.

²⁾ Id. 87.

сти на высоту преображенія, гдѣ они живутъ въ сферѣ неизмѣннаго! Произведенія его, такъ же какъ и Микель-Анджело,—вѣчны не потому, что они національны, а потому, что такъ мало національны; потому что это случайное приходящее исчезаетъ при ихъ созерцаніи, какъ и всѣ другіе моменты случайности, и взору ихъ открывается новый міръ, созданный самимъ художникомъ. Созданный ихъ дивною силой—расширять и углублять дѣйствительность.

Что взоръ Микель-Анджело останавливался на итальянскихъ фигурахъ и движеніяхъ, что воздухъ родной страны побудилъ Рембрандта углубиться въ изученіе тайнъ освѣщенія и представить ихъ потомъ въ игрѣ тѣней и свѣтовъ на своихъ портретахъ амстердамскихъ буржуа и евреевъ,—это не мѣняетъ дѣла, и оба они были все же одиноки въ средѣ своего народа" ¹⁾.

Справедливо замѣтилъ, поэтому, Оскаръ Би, что національное искусство въ наше время немыслимо. „Флорентинскіе, сіенскіе художники, нюрнбергскіе, нидерландскіе были національны... Но съ того времени, какъ Римъ сдѣлался средоточіемъ художниковъ эпохи возрожденія, было положено начало новой эрѣ искусства, которое стало европейскимъ. И въ настоящее время искусство вездѣ—*интернаціонально и индивидуально*. Родственные темпераменты въ Парижѣ и Берлинѣ, въ Японіи и Испаніи связаны современными нитями взаимнаго пониманія: они образуютъ новый видъ масонской ложи. Національность прежде была стилемъ, теперь является убѣжденіемъ... Теперь все индивидуально, а индивидуальности понимаютъ и цѣнятъ другъ друга во всѣхъ странахъ. И чѣмъ менѣе національно-связана личность, тѣмъ обширнѣе ея „родина" ²⁾.

¹⁾ *Эльгерт Кей*. Личность и красота. стр. 215—216.

²⁾ „Neue Rundschau" 1906 № 3.

— къ чему же, въ конечномъ итогѣ, сводится сущность психологической эволюціи въ творествѣ?

Какъ всякая иная эволюція, такъ и эволюція литературная, по мнѣнію проф. Карѣева, есть взаимодѣйствіе творчества и традиціи, дѣйствительности и среды: дѣйствительность обусловлена средой и среда создается дѣйствительностью. Это встречающееся вездѣ въ исторіи взаимодѣйствіе прагматизма и культуры¹⁾. „Въ основѣ своей литературная эволюція есть взаимодѣйствіе творчества и традиціи, каковы бы ни были причины и условія оригинальности, самостоятельности, самобытности или искусственности, подражательности, рутинности перваго, каковы бы ни были причины и условія силы, исключительнаго господства, преобладанія или слабости, незначительности, паденія второй”²⁾.

„Традиція въ литературѣ,—поясняетъ онъ,—то, что писатель создаетъ не самъ, а находитъ уже готовымъ, изобрѣтеннымъ другими: это ближайшая духовная среда, въ которой происходитъ литературная дѣйствительность, среда, накладывающая печать на отдѣльные акты творчества. Самый оригинальный писатель не создаетъ всего самъ: одні стороны его творчества самобытны по отношенію къ даннымъ идеямъ и формамъ, но другія унаслѣдованы по традиціи”³⁾. Ближайшей духовной средой литературнаго творчества онъ считаетъ—самое литературу, существующіе въ ней языкъ, стиль и стихъ, виды и формы произведеній, темы, сюжеты, типы, образы, характеры, интриги и положенія, идеи, идеалы, настроенія: это—элементы литературной среды. Литературное творчество зависитъ отъ этой среды, а также и отъ многоаго другаго, созданнаго природой и исторіей⁴⁾.

1) Лит. эвол. на Зап. „Филол. Зап.” 1885, вып. I, 65.

2) Id. 46.

3) Id. 47.

4) Id. 66.

Однако даже творчество, подчиненное традици, обладает относительной свободой, и даже самая прочная традиция не остается неизмѣнной. Если же творчество или дѣйствительность вообще, подчиненныя традиционнѣмъ формамъ, обладаютъ все-таки извѣстной долей свободы, значитъ, есть нѣчто, что ихъ освобождаетъ ¹⁾. „Въ этомъ и состоитъ одна сторона литературной эволюци, въ развитіи личной оригинальности, въ усиленіи личной инициативы, въ увеличеніи свободы личнаго творчества” ²⁾. „Личное творчество, роль котораго теоретически не всегда вѣрно понимается, хотя бы въ минимальныхъ дозахъ, есть главный факторъ литературной эволюци: оно можетъ быть дѣйствительно личнымъ (индивидуальнымъ) или подходить къ безличному,—не въ томъ однако смыслѣ, чтобы въ немъ не участвовало никакихъ лицъ, а въ смыслѣ собирательности, т. е. быть коллективнымъ, и общій ходъ литературной эволюци заключается въ переходѣ отъ творчества коллективнаго, наиболѣе благоприятствующаго традиционности, къ творчеству индивидуальному, т. е. личному въ тѣснѣйшемъ смыслѣ” ³⁾.

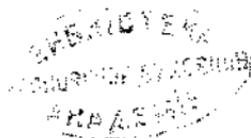
„Съ развитіемъ общества литературное творчество дѣлается болѣе личнымъ: *Иліада* есть продуктъ коллективнаго творчества многихъ поколѣній пѣвцовъ разработывавшихъ въ одномъ духѣ одну традицію, *Божественная Комедія* Данте есть продуктъ индивидуальнаго гениа. Исторія развиваетъ личность и создаетъ для ея творчества новый матеріаль... Съ развитіемъ общества все чаще и чаще появляются личности, которыхъ къ творчеству побуждаютъ произведшія на нихъ впечатлѣніе явленія современности, а не слышанныя преданія, которыя сильнѣе проявляютъ личную оригинальность, а не остаются производителями одного общаго духа эпохи и со-

¹⁾ Id. 49.

²⁾ Id. 51.

³⁾ Id. 333.

стояніи общества—и которыя вносятъ больше сознательности и преднамѣренности въ творчество, а не стоятъ на точкѣ малосознательныхъ и непреднамѣренныхъ переделокъ слышанныхъ пѣсенъ, какъ это должно было быть съ гомерическими рандоами" 1). „Есть цѣлая градация ступеней отъ какого-нибудь меча, одного изъ экземпляровъ многихъ подобныхъ мечей, до „единственной" *Божественной Комедіи*, градация уменьшающейся, если можно такъ выразиться, экземплярности и возрастающей индивидуальности" 2).



1) Id. 67—68.

2) Id. 89

Общіе выводы.

Эволюція творчества представляет собою процессъ двойнаго рода.

Разсматриваемая съ эстетической точки зрѣнія, она есть прогрессъ *художественности*, съ точки зрѣнія психологической—она есть прогрессъ *индивидуальности*. Эстетизация и индивидуализация—такова конечная цѣль этой эволюціи.

Художественность и индивидуальность не суть, однако, признаки *вѣчныя*, присущіе *всякому* произведенію творчества. Исторія *творчества*—понятіе гораздо болѣе широкое, чѣмъ исторія *художественно-индивидуальнаго творчества*, первая—древнѣе второй.

Исторія литературнаго творчества—одно изъ частныхъ проявленій этой общей эволюціи.

