

# РУССКАЯ МЫСЛЬ

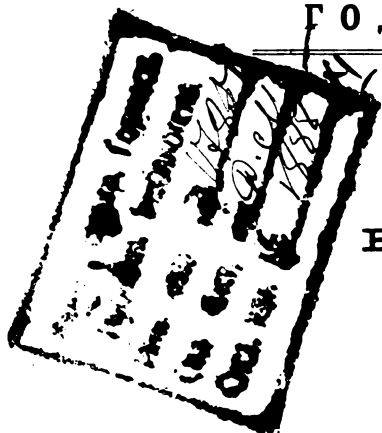
ЕЖЕМЪСЯЧНОЕ

ЛИТЕРАТУРНО-ПОЛИТИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ.

---

ГОДЪ ДЕВЯТЫЙ.

---



КНИГА XI.



МОСКВА.

—  
1888.



1130  
R 875  
v. 9:11  
MAIN

## О Г Л А В Л Е Н І Е.

	Стр.
I. ИЗЪ ПЕРЕПИСКИ НЕДАВНИХЪ ДѢЯТЕЛЕЙ. (Матеріалы для исторіи русскаго общества). <i>Продолженіе</i> . . . . .	1
II. ДОНЪ-ЖУАНЪ (Байрона). Двѣнадцатая пѣснь. Переводъ П. А. Козлова. . . . .	16
III. ГЕТМАНЪ. (Психологическій очеркъ).—Н. Н. Златовратскаго.	39
VI. НАДЪ НѢМАНОМЪ. Романъ Элизы Ожешковой. Часть III, гл. III и IV. Переводъ съ польскаго В. М. Л. <i>Продолженіе</i> . . .	60
V. СТИХОТВОРЕНІЕ.—Л. И. Пальмина . . . . .	102
IV. ПО ЧУЖИМЪ ЛЮДЯМЪ. (Разсказъ).—П. Д. Боборыкина . .	104
VII. НОМО DUPLEX. Новелла А. Филоза. Переводъ съ французскаго В. М. Р. . . . .	146
VIII. СЪ ДВУХЪ СТОРОНЪ. (Разсказъ о двухъ настроеніяхъ).—Вл. Г. Короленко. . . . .	174
IX. ЧТО ТАКОЕ НАУЧНАЯ ФИЛОСОФІЯ? <i>Продолженіе</i> . — В. В. Лесевича . . . . .	1
X. ХЛѢБНЫЙ КРИЗИСЪ.—В. В. . . . .	21
XI. ИЗЪ ИСТОРИИ РУССКАГО ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВА XVI — XVIII СТОЛѢТІЙ. <i>Окончаніе</i> .—И. И. Дитятина. . . . .	38
XII. БАЙРОНЪ. ( <i>Rudolf Gottschall: «Porträts und Studien»</i> ). .	72
XIII. ПОЭЗІЯ И ПРАВДА ЕСТЕСТВОЗНАНІЯ.—М. А. Мензбира . .	109
XIV. КЪ ВОПРОСУ О ЗАДАЧАХЪ ИСКУССТВА.—В. А. Гольцева .	133

852182

	<i>Стр.</i>
XV. ОЧЕРКИ СОВРЕМЕННОГО ЗЕМСТВА. II. Земство и экономическое положение населения.—Я. В. Абрамова. . . . .	143
XVI. ОЧЕРКИ РУССКОЙ ЖИЗНИ. XXIX. — Н. В. Шелгунова. . . . .	162
XVII. ИНОСТРАННОЕ ОБОЗРѢНІЕ. — В. Г. . . . .	182
XVIII. ВНУТРЕННЕЕ ОБОЗРѢНІЕ: Несчастье на курско-харьково-азовской желѣзной дорогѣ.—Крушенія домовъ въ Москвѣ.—Пренія въ думѣ о строительномъ надзорѣ.—Наши городскія дѣла и городскіе выборы.—Проектъ объединенія дѣла благотворительности въ Москвѣ.—Поѣздка министра народнаго просвѣщенія.—25-тилѣтіе московскаго общества естествознанія.—Урожай и ссуды подъ хлѣбъ.—Проектъ «о земскихъ начальникахъ».—Н. М. Пржевальскій †. . . . .	191
XIX. НАУЧНЫЙ ОБЗОРЪ: Алкогольные напитки.—Н. И. Тумскаго. . . . .	215
XX. СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО: «Малый театр»: <i>Въ старыя годы</i> , драма Шпагинскаго.—Ан. . . . .	235
XXI. БИБЛИОГРАФИЧЕСКІЙ ОТДѢЛЪ: I. Книжки: Беллетристика.—Критика.—Исторія.—Политическая экономія и финансы.—Статистика.—Юридическія книги.—Медицина.—Естествознаніе.—Сельское хозяйство.—Учебники и дѣтскія книги. II. Периодическія изданія: «Вѣстникъ Европы», <i>октябрь</i> .—«Сѣверный Вѣстникъ», <i>сентябрь</i> .—«Юридическій Вѣстникъ», <i>мартъ—августъ</i> .—«Русская Старина», <i>апрѣль—октябрь</i> . . . . .	519

## Къ вопросу о задачахъ искусства \*)).

Въ статьѣ, напечатанной въ *Вѣстникъ Европы* 1884 года (іюнь), я указывалъ на односторонность *только* историческаго изученія искусства, на необходимость созданія эстетической теоріи, въ основу которой легли бы твердыя психо-физиологическія данныя. Къ этому же вопросу, только въ иной постановкѣ, я возвращаюсь въ настоящее время. Статья названнаго журнала была озаглавлена: *По вопросу о прекрасномъ*. Въ ней были собраны нѣкоторые доказательства того, что *прекрасное* можетъ подлежать достаточно точнымъ опредѣленіямъ совсѣмъ не метафизическаго характера. Но область искусства не исчерпывается воспроизведеніемъ или созданіемъ прекраснаго: искусство можетъ также изображать отвратительное, въ формѣ сатирическаго произведенія, или явленіе, въ эстетическомъ отношеніи безразличное.

Что можетъ, такимъ образомъ, быть предметомъ художественнаго произведенія? Этому и границъ нельзя указать. Но долженъ ли художникъ отнестись критически къ тѣмъ явленіямъ, которыя онъ такъ или иначе наблюдаетъ? Несомнѣнно, потому что творческая художественная дѣятельность есть дѣятельность сознательная. Поэтъ или живописецъ не могутъ быть низведены на степень мгновеннаго фотографическаго аппарата, который схватываетъ съ одинаковою отчетливостью и улыбку, промелькнувшую на губахъ, и муху, которая въ эту секунду сѣла на лобъ. Художникъ долженъ *выбирать* предметы для своихъ произведеній, онъ *обязанъ* отыскать наиболѣе выгодный пунктъ для ихъ освѣщенія, создать наилучшую группировку отдѣльныхъ частей, входящихъ въ общій составъ произведенія. Что такое картина?—спрашиваетъ нашъ знаменитый Крамской.—«Такое изображеніе дѣйствительнаго факта или вымысла художника, въ которомъ въ одномъ заключается все для того, чтобы зритель понялъ, въ чемъ дѣло; чтобы было начало и конецъ и чтобы для объясненія одного холста не надобно было бы другаго, во что бы то ни стало» \*\*). Послушаемъ далѣе ве-

\*) Читано въ московскомъ психологическомъ обществѣ.

\*\*\*) *Иванъ Николаевичъ Крамской, его жизнь, перетиска и художественно-критическія статьи*. Спб., 1888 г., стр. 685.

ликаго мастера. «Художественное произведение,—говорит онъ,—возникая въ душѣ художника органически, возбуждаетъ (и должно возбуждать) къ себѣ такую любовь художника, что онъ не можетъ оторваться отъ картины до тѣхъ поръ, пока не употребить всѣхъ своихъ силъ для ея исполненія; онъ не можетъ успокоиться на однихъ намекахъ, онъ считаетъ себя обязаннымъ все обработать до той ясности, съ какою предметъ возникъ въ его душѣ». Вы видите, такимъ образомъ, каковъ процессъ творчества по самонаблюдению одного изъ даровитѣйшихъ нашихъ живописцевъ. Элементы сознанія присутствуютъ постоянно въ этомъ процессѣ, очищая, уточняя и комбинируя тѣ образы и краски, которыми располагаетъ художникъ. Крамской справедливо настаиваетъ на томъ, чтобы первый виѣшній, такъ сказать, шагъ въ творествѣ былъ совершенъ обдуманно: такъ, разбѣры холста,—говоритъ онъ,—должны соответствовать содержанію картины. Въ самомъ дѣлѣ, не смѣшное ли впечатлѣніе произведетъ трехъаршинная картина, если на ней будетъ нарисованъ столъ, а на столѣ будутъ цвѣтотъ? И наоборотъ: трехъвершковая модель Стразбургскаго собора будетъ только красивою игрушкой, а не художественнымъ произведеніемъ.

«Между произведеніями живописи,—читаемъ мы въ другой статьѣ Крамского,—одни не требуютъ отъ зрителя никакой мозговой работы, а просто ласкаютъ глазъ и нравятся, не шевеля ни ума, ни сердца, и, стало быть, не давая болѣе глубокаго наслажденія; другія требуютъ отъ зрителя серьезной мозговой работы, прежде чѣмъ дать художественное наслажденіе; третьи, наконецъ, для своей оцѣнки и пониманія требуютъ отъ зрителя большой исторической подготовки» \*). Подъ пріемами проявленія бессознательнаго (какъ будто) художественнаго творчества «лежитъ огромный пластъ упорнаго научнаго и сознательнаго труда» \*\*). Слѣдовательно, вполне основательно ждать, что художникъ будетъ расширять и углублять содержаніе своихъ произведеній именно въ мѣру собственнаго дарованія и его правительнаго развитія. Онъ будетъ не только *изображать* жизнь, но и *истолковывать* ее. Изъ ряда явленій одни онъ выдвинетъ на первый планъ, другія поставитъ на второмъ; одно лицо или группа лицъ окажутся болѣе важными для дѣйствія, чѣмъ всѣ остальные, и т. д. Художникъ можетъ сохранить при этомъ полное безпристрастіе, ни въ чемъ не выразить своего сочувствія или отвращенія; можетъ поступить и наоборотъ, и это приводитъ насъ къ вопросу о значеніи идеи и тенденціи въ искусствѣ.

Если мы подойдемъ къ картинѣ и увидимъ, что на ней изображено нѣсколько фигуръ, взаимное отношеніе которыхъ неясно, мы спрашиваемъ, что же это такое нарисовано, какой смыслъ произведенія, находящагося передъ нашими глазами? Если мы прочли рассказъ, въ которомъ повѣстуется о какомъ-либо ничтожномъ событіи, мы недоумѣваемъ, зачѣмъ онъ

\*) Ibid, стр. 649.

\*\*\*) Ibid., стр. 652

написанъ. Внимательно читая *Донъ-Карлоса*, мы чувствуемъ въ этой трагедіи глубокую мысль и можемъ дать себѣ точный отчетъ, какова эта мысль, какія размышленія она вызываетъ въ насъ самихъ. Мы понимаемъ идею *Макбета* или *Отелло*. Ничто не называетъ эти идеи *тенденціей*. Почему?

Одинъ изъ современныхъ критиковъ, г. Арсеньевъ, говоритъ, что «понятія о тенденціи и объ идеѣ не исключаютъ другъ друга; противопоставлять ихъ одно другому и возвышать одно надъ другимъ нѣтъ ни малѣйшаго основанія» \*). По мнѣнію г. Арсеньева, «тенденція—это ничто иное, какъ сознательное намѣреніе автора возбудить въ читателяхъ извѣстную мысль, извѣстное чувство и, такимъ образомъ, способствовать достиженію извѣстной цѣли; идея при существованіи тенденціи есть именно тотъ предметъ, который вдохновляетъ автора, та мысль, которую онъ проводитъ, часть того идеала, объ осуществленіи котораго онъ мечтаетъ». Критикъ прибавляетъ, что *идея* можетъ быть и въ произведеніи не тенденціозномъ (*Фаустъ*, *Манфредъ*). Эти не совсѣмъ, на мой взглядъ, опредѣленные разсужденія дополняются у г. Арсеньева замѣчаніями, что тенденцію влечетъ *неизбѣжно* за собою пригосновеніе къ злобѣ дня \*\*). «Если, — говоритъ критикъ, разбирая стихотворенія Некрасова,—тенденція поэта была широка и глубока, если она не была приурочена къ доктринерски, разъ навсегда установленной программѣ, если она не терялась въ подробностяхъ, а сосредоточивалась на одной главной цѣли, если она не отталкивала несогласныхъ съ нею только въ отгѣнкахъ, если любовь совмѣщалась въ ней съ ненавистью,—то поэзія, проникнутая ею, дѣлается достояніемъ цѣлаго общества, за исключеніемъ немногихъ только слоевъ его». Дальнѣйшія разясненія вопроса о тенденціи въ искусствѣ мы находимъ у г. Арсеньева въ статьѣ объ Я. П. Полонскомъ. «Быть тенденціознымъ и оставаться поэтомъ,—читаемъ мы въ этой статьѣ,—можетъ только тотъ, кто созданъ для борьбы, кто способенъ проникнуться страстями эпохи, увлечься ея идеалами. Мягкимъ темпераментамъ, нерѣшительнымъ умамъ, людямъ, рожденнымъ или воспитаннымъ себя исключительно для наслажденія *сладкими звуками*, такое увлеченіе не по силамъ; тенденція болѣею частью подкрадывается къ нимъ въ видѣ протеста, возмущающаго ихъ покой, нарушающаго ихъ привычки, задѣвающаго ихъ самолюбіе» \*\*\*). (Любопытно сопоставить съ этимъ мнѣніемъ слова покойнаго Крамского, который возставалъ противъ игры въ идейность, «когда она только на языкѣ чловѣка, а не выходитъ изъ страдающаго чловѣческаго сердца» \*\*\*\*). Г. Арсеньевъ называетъ тенденціей «сознательное, намѣренное служеніе политической, соціальной и этической идеѣ». Въ статьѣ *Русскіе поэты новѣйшаго времени* критикъ выражается такимъ образомъ: «Въ основаніи тенденціи,

\*) К. К. Арсеньевъ: „Критическіе этюды по русской литературѣ“. II, стр. 8.

\*\*\*) Ibid., стр. 9.

\*\*\*\*) Ibid., стр. 26, 68.

\*\*\*\*\*) Назв. книга, стр. 692.

если только она достойна этого имени, всегда лежит идея, но идея не всегда переходит въ тенденцію. Тенденція—это стремленіе провести идею въ жизнь, приготовить ея торжество, приблизить дѣствительность къ идеалу \*)). Но какая же тенденція недостойна этого имени? Не приходится ли такъ называть всякую тенденцію, враждебную нашей собственной? А развѣ это справедливо?

Если художникъ задается какою-либо психологическою идеей, никто не назоветъ его тенденціознымъ, какъ бы эту задачу онъ ни разрѣшилъ. Тутъ все будетъ вращаться около достоинствъ или недостатковъ исполненія, его правды и глубины или фальши и верхоглядства. Если авторъ имѣлъ, напримѣръ, цѣлью прослѣдить ростъ и влияніе одной какой-либо страсти, честолюбія, ревности и т. п., то читатель только и наблюдаетъ за фазами этого душевнаго процесса. Если же идея носить общественный, политическій характеръ, если очевидно, что авторъ принадлежитъ къ опредѣленному направленію или партіи, то подобная идея есть тенденція. Само собою разумѣется, что и при тенденціи художественное произведеніе можетъ быть превосходно, и при ея отсутствіи совѣмъ плохо.

Чтобы опредѣлить, какъ важна идея въ художественномъ произведеніи, обратимся къ той отрасли искусства, въ которой ей всего менѣе простора, откуда ее нерѣдко стараются совершенно изгнать, — къ инструментальной музыкѣ. Передъ нами, предположимъ, два произведенія, одинаковаго въ музыкальномъ отношеніи достоинства. Пусть одно изъ нихъ будетъ безыменною сонатой, а другое—увертюрою къ *Эмонту*. Въ первомъ случаѣ слушатель будетъ двигаться, такъ сказать, ошупью; онъ долженъ угадывать то настроеніе, въ которомъ находился композиторъ, создавая сонату. Не мало усилій, незамѣтныхъ и безсознательныхъ, уйдетъ на этотъ процессъ проникновенія въ чувства и намѣренія художника. Дѣло совершенно мѣняется, когда вы слушаете знаменитую бетховенскую увертюру. Вамъ извѣстна величественная трагедія, всѣ ваши силы уходятъ на музыкальныя ощущенія, къ которымъ вы *подготовлены*. Вамъ легче понимать музыку, вы понимаете ее глубже съ массою оттѣнковъ, которые при другихъ условіяхъ прошли бы незамѣченными. Общее впечатлѣніе является интензивнѣе и индивидуальнѣе. Мы имѣемъ поэтому право сказать, что чѣмъ серьезнѣе, чѣмъ выше идея художественнаго произведенія, тѣмъ выше и значеніе послѣдняго, при равныхъ другихъ условіяхъ; вмѣстѣ съ этимъ усиливается и возвышается и эстетическое наслажденіе. Иногда говорятъ, что такое наслажденіе отличается полнымъ раствореніемъ въ общемъ, такимъ настроеніемъ блаженства, при которомъ наше *я* какъ бы исчезаетъ въ созерцаніи красоты. Но мнѣ кажется, что эта мысль не совѣмъ правильна: она останавливается только на первой половинѣ процесса, изъ котораго человекъ непремѣнно выступаетъ, ощущая потребность подѣлиться своими

\*) *Критическіе этюды*. II, стр. 98.

впечатлѣніями. Жанъ-Поль Рихтеръ не даромъ ставитъ способность *сорадованія* выше способности *состраданія*. Каждое крупное художественное произведеніе заключаетъ въ себѣ социальный элементъ, и это не можетъ не отразиться на настроеніи зрителя или слушателя, которое должно уподобиться настроенію художника въ моментъ творчества.

Намъ кажется узкимъ то опредѣленіе поэзіи (*реальной поэзіи*), которое даетъ г. Скабичевскій. По мнѣнію этого критика, она заключается въ томъ, «чтобы, изучивши бытъ народа, проникнуть въ сердце простаго человѣка, на самой низшей степени развитія уловить крикъ и протестъ противъ неправды и выставить этотъ крикъ на первый планъ, какъ доказательство того, что какъ бы ни былъ невѣжественъ мужикъ, а онъ, все-таки, человѣкъ, и, какъ человѣкъ, имѣетъ право на всѣ человѣческія блага» \*). Поэзія, возразимъ на это мы, хотя бы и реальная, имѣетъ полное право не задаваться дидактическими цѣлями и изображать не однихъ только простыхъ людей и не одни только протесты. «Искусство,—говоритъ далѣе критикъ,—должно выставлять правду жизни съ цѣлью будить общественное сознание въ людяхъ, указывать имъ на общественные недостатки и цѣли, къ которымъ они должны стремиться» \*\*). И это опредѣленіе задачъ искусства отличается односторонностью, хотя несомнѣнно, что общественныя идеи составляютъ весьма существенное содержаніе художественныхъ произведеній, однако, ими это содержаніе вовсе не исчерпывается. Но г. Скабичевскій совершенно правъ, утверждая, что «писателя, ужъвшаго схватить общенародныя типы и мотивы, мы ставимъ и цѣнимъ всегда неизмѣримо выше писателей, не выходящихъ изъ сословной сферы; въ свою очередь, еще выше ставимъ мы поэтовъ общечеловѣческихъ мотивовъ» \*\*\*). Г. Скабичевскій очень настаиваетъ на томъ, что работа художника аналогична труду ученаго, что обобщенный образъ подобенъ научному обобщенію, которое получено путемъ индукціи. Это мнѣніе находится въ рѣшительномъ противорѣчій съ превознесеніемъ тенденціи въ искусствѣ. Въ своей книгѣ критикъ выставляетъ даже такое положеніе: «Мы такъ склонны мириться со зломъ, вслячески смягчать и сглаживать разныя ненормальности жизни и закрывать отъ нихъ глаза отчасти ради умиротворенія своей совѣсти, что человѣчество, и безъ того не отличающееся быстротою прогресса, шло бы еще болѣе черепашинымъ шагомъ, если бы поэзія не подгоняла его, пугая разными страшными буками». Ясно, что такъ не можетъ работать ученый, который занятъ только безстрастнымъ изученіемъ явленій.

Г. Михайловскій указываетъ на необыкновенную важность у насъ, въ прежніе годы, споровъ и разногласій по вопросамъ искусства: понятіями о задачахъ и приѣмахъ искусства опредѣлялись политическія партіи. Теперь обстоятельства въ значительной степени измѣнились; но самые вопросы про-

\*) Скабичевскій: „Беллетристы-народники“, стр. 26.

\*\*\*) Ibid., стр. 67.

\*\*\*) Ibid., стр. 92.



должаютъ быть важными, потому что даже среди критиковъ по призванію или профессіи мы замѣчаемъ сбивчивость и туманность взглядовъ. Но слѣдуетъ отмѣтить и нѣсколько прочныхъ завоеваній въ этой области. Такъ, объ *экспериментальномъ* романѣ можно въ настоящее время и не говорить болѣе послѣ статей г. Михайловскаго \*) и Арсеньева. *Распущенность*, — по выраженію перваго изъ названныхъ критиковъ, — въ выборѣ предметовъ художественнаго произведенія подвергнута безповоротному осужденію. Но противъ тенденціи (которая смѣшивается иногда съ идейностью) продолжаютъ слышаться осуждающіе голоса. Такъ, недавно петербургскій художественный корреспондентъ *Русской Мысли*, г. Ковалевскій, усмотрѣлъ гибельную для искусства тенденцію въ извѣстной картинѣ г. Ярошенка: *Всюду жизнь*. Почему же простая и гуманная мысль о томъ, что и преступники — люди, что и въ арестантскомъ вагонѣ можетъ цвѣсти жизнь, — почему такая мысль названа тенденціею? Какъ было сказано выше, мы стоимъ за полную законность въ искусствѣ и тенденціи; но ея нѣтъ въ талантливомъ произведеніи г. Ярошенка, иначе пришлось бы всякую идею называть этимъ именемъ, и тогда *нетенденціозное* произведеніе было бы равнозначуще съ *безмысленнымъ*. На передвижной выставкѣ, на которой явилась картина *Всюду жизнь*, обращала на себя очень сочувственное вниманіе посѣтителей небольшая картина г. Иванова *Обратные переселенцы*. На ней изображено (жаль, что въ техническомъ отношеніи картина страдаетъ немаловажными недостатками), какъ бѣдняга-переселенецъ, очевидно, потерявшій во время своихъ мытарствъ работницу-жену, возвращается степью съ дѣтьми. Одного ребенка онъ везетъ въ телѣжкѣ, другіе бредутъ сзади. Картина производитъ своимъ содержаніемъ (я рѣшаюсь прибавить: и экспозиціей) глубокое, возвышающее душу состраданіемъ къ чужому горю впечатлѣніе. Если потомъ пораздумать, то окажется, что сила впечатлѣнія объясняется здѣсь тѣмъ, что ярко выраженное художникомъ индивидуальное горе является, вмѣстѣ съ тѣмъ, и общественнымъ зломъ. Иными словами: по закону ассоціаціи, видъ переселенца возбуждаетъ въ нашей душѣ, въ созвучномъ настроеніи, значительныя и многочисленныя идеи и впечатлѣнія.

Въ послѣднее время на защиту *серьезныхъ идей* въ беллетристикѣ вполне опредѣленно выступилъ г. Буренинъ. «Теперешніе беллетристы, — замѣчаетъ критикъ *Новаго Времени*, — какъ извѣстно, взяли прекрасную манеру писать такъ, описывать все, что придетъ въ голову, безъ всякой мысли, порою даже безъ всякой связи, лишь бы было *отърно* и *точно* описано» \*\*). Критикъ говоритъ, что Гоголь, Тургеневъ, Достоевскій, Толстой «въ своихъ произведеніяхъ не безмысленно описываютъ дѣйствительность, а непременно что-нибудь *проводятъ*, что-нибудь стараются сказать, освѣтить твор-

\*) *Сочиненія*, VI: *Экспериментальный романъ*.

\*\*\*) *Новое Время* 26 августа.

ческимъ разумомъ и чувствомъ воспроизводимыя ими явленія дѣйствительности; стараются комбинировать ихъ въ извѣстномъ порядкѣ, чтобы изъ такихъ художественныхъ комбинацій у читателя получился твердый и правильный выводъ о внутреннемъ значеніи этихъ явленій».

Изъ предъидущаго ясно, что не слѣдуетъ смѣшивать области искусства съ областью прекраснаго: послѣднее входитъ въ первое, какъ одна изъ составныхъ частей. Искусство воспроизводитъ жизнь въ разнообразнѣйшихъ ея проявленіяхъ, и не только изображаетъ эти явленія, но и объясняетъ ихъ, но не такъ, разумѣется, какъ мораль басни объясняетъ смыслъ этой басни. Смыслъ жизненныхъ фактовъ, значеніе выведенныхъ художникомъ характеровъ *вытекаютъ* изъ постановки произведенія и его развитія. Художникъ можетъ сохранить при этомъ безпристрастіе, онъ можетъ и показать намъ свои симпатіи и антипатіи. Затѣмъ остается область прекраснаго, поэтическаго и идеальнаго, иной разъ въ фантастической формѣ. Вопреки теоретикамъ *экспериментальнаго* романа и одностороннимъ поклонникамъ *реальнаго* искусства, эту область никогда не покидаетъ творческій гений. Всякій знаетъ, что идеализмъ и фантастичность отмѣчаютъ многія изъ величайшихъ произведеній искусства. Изображая то, что выше нормальнаго (типичнаго), искусство изображаетъ и то, что находится ниже послѣдняго: это—область сатиры, въ широкомъ смыслѣ слова. Въ обоихъ этихъ случаяхъ художникъ не можетъ не наложить печати субъективизма на свое произведеніе: онъ или возноситъ опредѣленную идею и данный характеръ, или осуждаетъ извѣстныя жизненныя явленія. Гюйо справедливо замѣчаетъ, что общественные и симпатическіе инстинкты лежатъ въ глубинѣ слуховыхъ эстетическихъ наслажденій; лежатъ они и въ основѣ зрительныхъ. Стало быть, при равныхъ другихъ условіяхъ, на насъ будетъ всегда производить болѣе впечатлѣніе такое художественное произведеніе, въ которомъ видна гуманная мысль и чувствуется горячая любовь къ человѣку. Нельзя поэтому не присоединиться къ мнѣнію Джемса Селли, что искусство должно быть контролируемо *идеаломъ* или желанною цѣлью, — наивысшимъ для нашего представленія количествомъ и качествомъ человѣческаго наслажденія \*).

Естественно поэтому, что мы не можемъ согласиться съ тѣмъ опредѣленіемъ, которое даетъ искусству одинъ изъ современныхъ итальянскихъ ученыхъ, Піо Ферриери \*\*). «Искусство, — говоритъ онъ, — есть воспроизведеніе природы въ соотвѣтственной формѣ, имѣющее цѣлью возбуждать эстетическое удовольствіе». Съ одной стороны, истинное искусство должно возбуждать не только эстетическое удовольствіе, но и подъемъ духа, всѣхъ нравственныхъ, умственныхъ и общественныхъ стремленій человѣка; съ другой стороны, задачи искусства не исчерпываются *воспроизведеніемъ* природы, хотя бы и прибавлялась оговорка, что оно должно быть *творческимъ*.

\*) James Sully: „Sensation and Intuition“, 349.

\*\*\*) *Pio Ferrieri*: „Лекція по теоріи искусства вообще и поэзіи въ частности“. Сиб., 1888 г., пер. В. Яковлева.

Изъ элементовъ дѣйствительности, изъ темныхъ преданій старины, изъ неясныхъ грезъ о свѣтломъ мірѣ грядущаго художникъ творить образы, стройно замыкаетъ ихъ въ поэтическомъ созданіи. Чѣмъ болѣе могуча его мысль, чѣмъ выше и глубже его знаніе, чѣмъ сострадательнѣе бьется его сердце, тѣмъ лучезарнѣе и теплѣе будетъ произведеніе такого художника. Оно не только воспроизводитъ природу или жизнь, но и создаетъ новую жизнь, преобразуетъ ее, совершенствуя личныя способности человѣка и благотворно вліяя на политическій строй жизни, на характеръ общественныхъ отношеній. Могучее дуновение свободы въ произведеніяхъ Байрона, напримѣръ, пронеслось по всей Европѣ, удержало многихъ отъ паденія и подняло многихъ на высоту нравственнаго подвига. Когда Пю Ферриери говоритъ, что *равно прекрасны* и героическая смерть Гектора, защищавшаго отечество, и погибель Валленштейна, измѣнившаго отечеству,—это недоразумѣніе. Одинаково прекрасно въ данномъ случаѣ можетъ быть лишь *изображеніе*, а не содержаніе художественнаго произведенія. Для искусства не можетъ быть безразлично, *что* оно изображаетъ. По справедливому замѣчанію профессора Троицкаго, эстетическое чувство есть чувство сложное. Его элементы растутъ въ исторіи и въ личномъ воспитаніи. Конечно, въ насъ возбуждаютъ улыбку негодованіе наивныхъ зрителей на актера, который играетъ роль злодѣя; но въ основѣ этого неразвитаго, младенческаго еще чувства лежатъ зародышъ глубокой правды; искусство должно быть проникнуто идеалами справедливости и общаго счастья, оно должно жить и развиваться въ тѣсномъ взаимодѣйствіи съ философскою мыслью, съ наукою, съ общественными движеніями и упованіями. Гартманнъ въ своей *Эстетикѣ* справедливо говоритъ, что отсутствіе идеи въ художественномъ созданіи такъ же не эстетично, какъ и присоединеніе къ этому созданію идеи, не облеченной въ прекрасную форму. Истинно прекрасное,—замѣчаетъ Гартманнъ,—всегда конкретно, и чѣмъ оно прекраснѣе, тѣмъ конкретнѣе. Идея, идеальное содержаніе художественнаго произведенія въ моментъ эстетическаго наслажденія не сознается,—по крайней мѣрѣ, не сознается раздѣльно. Прекрасное развивается со ступени на ступень, отъ пріятнаго внѣшнимъ чувствамъ (*Das Sinnlich-Angenehme*) до высшей формы—прекраснаго по содержанію (*Inhaltlich-Schönes*). Гартманнъ мѣтко указываетъ на опасности самостоятельнаго развитія въ искусствѣ чувственно-пріятнаго, не пронизаннаго идеей или идеаломъ. Но Гартманнъ слишкомъ сѣуживаетъ задачи искусства, требуя, чтобы оно изображало *только* прекрасное, изгоняя изъ него даже печальное.

Упомянутый уже Пю Ферриери, настаивая на специфичности эстетическаго чувства, опредѣляетъ эстетическое удовольствіе, какъ «спеціальный родъ удовлетворенія, порождаемый въ нашихъ органахъ и въ нашемъ сознаніи соотвѣтственнымъ развитіемъ эмоцій, возбужденныхъ идеальнымъ воспроизведеніемъ дѣйствительности». Онъ самъ вынужденъ, однако, признать сложность эстетическаго чувства, справедливо указывая на то, что

истинно-художественное произведение возбуждает настроеніе, связанное съ массою воспоминаній, идей и разнообразнѣйшихъ ассоціацій, что оно производитъ *бодрое оъявленіе духа*.

Въ очень интересной книгѣ молодого ученаго г. Плотникова: *Основные принципы научной теории литературы* \*), мы также находимъ признаніе соціального элемента, какъ необходимой принадлежности искусства. Искусство г. Плотниковъ опредѣляетъ какъ творческую дѣятельность, «задачу которой составляетъ выраженіе идеальнаго міра въ изящной формѣ, или, короче сказать, творческая реализація идеаловъ чело-вѣчества» (стр. 44). Это опредѣленіе отмѣчаетъ, безспорно, важнѣйшую изъ задачъ искусства; оно шире гартмановскаго опредѣленія, но не охватываетъ всей совокупности явленій, которыя изображаются въ художественной формѣ. Историческая картина, напримѣръ, можетъ и не заключать въ себѣ даже косвеннаго указанія на идеалы художника, а ограничиваться лишь объективною передачей событія, выборъ котораго въ свою очередь могъ совсѣмъ не обуславливаться политическими или философскими взглядами художника. Нѣтъ, по нашему мнѣнію, никакого сомнѣнія въ томъ, что такая картина, при равныхъ другихъ условіяхъ, будетъ ниже картины, запечатлѣнной высокою идеей; тѣмъ не менѣе, подобныя произведенія существуютъ и занимаютъ не малое мѣсто въ искусствѣ. Они имѣютъ свою цѣну, и въ нѣкоторыхъ случаяхъ довольно значительную. Во всякомъ случаѣ, ихъ нельзя игнорировать. Помимо эстетической цѣны, они имѣютъ и общее культурное значеніе, указывая на особенности эпохи, на равнодушіе извѣстныхъ слоевъ общества къ живымъ вопросамъ политической и экономической жизни. Смѣна философскихъ системъ и религіозныхъ ученій вызываетъ соотвѣтствующія измѣненія въ направленіи и характерѣ искусства. Такъ, обусловленный природою и міропониманіемъ грековъ античный культъ прекрасныхъ формъ, преимущественно чело-вѣческихъ, смѣнился въ средніе вѣка культормъ религіозной идеи. Художники среднихъ вѣковъ,—замѣчаетъ Тэнъ,—изображаютъ не существа, а идеи; общество ищетъ въ созданіяхъ искусства символа, напоминанія объ идеѣ, а не безукоризненной формы \*\*). Современное искусство стремится къ воплощенію идеи въ прекрасной формѣ; оно стройнымъ сочетаніемъ живыхъ образовъ пробуждаетъ въ насъ опредѣленные помыслы, раскрываетъ идеалы художника. Произведенія средневѣковаго искусства созданы энтузіазмомъ. Гуманное чувство, горячая любовь къ чело-вѣку наполняютъ лучшія творенія современнаго искусства. Невѣрно, что разцвѣтъ искусства возможенъ только при глубокомъ общественномъ мирѣ, въ безмятежной тишинѣ. Ренанъ указываетъ, какъ пышно развилось искусство, напримѣръ, въ средневѣковой Италиі,

\*) Воронежъ, 1888 г. Работа эта появилась первоначально въ воронежскихъ *Филологическихъ Запискахъ*.

\*\*\*) *Taine: „Voyage en Italie“, II, стр. 122—125; ср. I, стр. 138.*

которая жила лихорадочно и тревожно политическою жизнью \*). Чуткій художникъ, развившій свои таланты научною мыслью, проникнутый горемъ и радостями своего времени и своего народа, можетъ и долженъ творить и освѣщать своими созданіями тернистый историческій путь своего общества. Въ этомъ отношеніи русская литература, русская живопись много и честно послужили русскому народу.

Все сказанное можетъ быть резюмировано въ слѣдующихъ положеніяхъ:

I. Задачи искусства заключаются: 1) въ изображеніи прекраснаго; 2) явленій, имѣющихъ жизненное значеніе, хотя и безразличныхъ въ эстетическомъ отношеніи; 3) явленій безобразныхъ, также имѣющихъ жизненное значеніе.

II. Идея составляетъ необходимую принадлежность всѣхъ выдающихся художественныхъ произведеній, причѣмъ тенденція, какъ одинъ изъ видовъ идеи, имѣетъ полное право на существованіе въ искусствѣ.

III. Художественное произведеніе, при равныхъ другихъ условіяхъ, тѣмъ выше, чѣмъ болѣе общественныхъ элементовъ входитъ въ него.

Мое сообщеніе вызвало въ психологическомъ обществѣ продолжительныя и оживленныя пренія. Не считаю себя вправѣ касаться высказанныхъ мнѣ возраженій, сдѣланныхъ на словахъ, такъ какъ при этомъ легко возможны неточности въ передачѣ возраженій, и остановлюсь только на замѣчаніяхъ г. Астафьева, въ томъ видѣ, въ какомъ они высказаны имъ въ брошюрѣ: *Старое недоразумѣніе. По поводу вопроса тенденціозности въ искусствѣ*. Г. Астафьевъ говоритъ, что для него были совершенно неожиданностью тезисы, которые я предложилъ на обсужденіе психологическаго общества. Мой оппонентъ утверждаетъ, что эстетическое впечатлѣніе должно быть *непреднамереннымъ, безтруднымъ* и т. д. Я полагаю, что въ этомъ возраженіи заключается недоразумѣніе. Нельзя смѣшивать *процессъ* художественнаго творчества, о которомъ я говорилъ, съ тѣмъ *впечатлѣніемъ*, которое на другихъ производитъ результаты этого творчества. Я утверждалъ, ссылаясь на свидѣтельства самихъ художниковъ, что элементы *сознательной* работы (стало быть, и *преднамеренности*) присутствуютъ въ каждомъ значительномъ произведеніи, въ которомъ есть смыслъ и планъ. Недаромъ, напримѣръ, Пушкинъ посвящаетъ памяти Карамзина своего *Бориса Годунова*, — «сей трудъ, гениемъ его вдохновенный». Долженъ сознаться, что и для меня допущенное г. Астафьевымъ смѣшеніе процесса художественнаго творчества съ впечатлѣніемъ, которое производится художественнымъ произведеніемъ, является также *неожиданностью* со стороны писателя, извѣстнаго психологическими трудами. Совершенно справедливо, что зритель, читатель или слушатель, какъ только имъ бросится въ глаза *преднамеренность* картины, поэмы или другаго произведенія, почувствуютъ

\*) Renan: „Melanges d'histoire et de voyages“, 237.

себя расколотыми; но это будетъ результатомъ плохаго *исполненія*, а не послѣдствіемъ самаго *замысла*.

Недоумѣніе вызываютъ во мнѣ и тѣ мѣста въ брошюрѣ г. Астафьева, гдѣ авторъ настаиваетъ на томъ, что эстетическое впечатлѣніе дается душѣ непосредственно, а не путемъ доказательства, не путемъ напряженной умственной работы. Въ этомъ, кажется, никто не сомнѣвался. Но мнѣ хотѣлось бы знать отъ г. Астафьева, какъ отъ психолога, не воспитывается ли способность эстетическаго наслажденія, не развивается ли художественный вкусъ? Вѣдь, и готтентотская Венера возбуждаетъ въ своихъ соотечественникахъ *непосредственное* эстетическое впечатлѣніе. Я повторяю, что чувство прекраснаго есть сложное чувство, что современнаго человѣка не удовлетворяетъ красота только формъ.

Не стану возражать на неправильную, по моему мнѣнію, оцѣнку г. Астафьевымъ взглядовъ тѣхъ русскихъ критиковъ, къ которымъ примыкаю и я: это завело бы меня въ сторону и потребовало бы отдѣльной замѣтки.

В. Гольцевъ.