

Russkaia mysl

# РУССКАЯ МЫСЛЬ

ЕЖЕМЪСЯЧНОЕ

ЛИТЕРАТУРНО-ПОЛИТИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ.

---

---

ГОДЪ ДЕСЯТЫЙ.

---

---

КНИГА X

МОСКВА.

—  
1889.

AP 50  
R 875  
v. 10:10  
MAIN

## О Г Л А В Л Е Н И Е.

	Стр.
I. ИЗЪ ПЕРЕПИСКИ НЕДАВНИХЪ ДѢЯТЕЛЕЙ. (Матеріалы для исторіи русскаго общества). . . . .	1
II. ГАРДЕНИНЫ, ИХЪ ДВОРНЯ, ПРИВЕРЖЕНЦЫ И ВРАГИ. (Романъ). Часть II, гл. XII—XIII. <i>Окончаніе</i> .—А. И. Эртеля .	17
III. НАДЪ ПРОПАСТЬЮ. Повѣсть Луи Галле. Переводъ съ французскаго В. М—ой. <i>Окончаніе</i> . . . . .	55
IV. СЛЕЗЫ ЦАРИЦЫ. (Легенда).—Д. Сибиряка (Д. Н. Мамина).	73
V. БОРИСЪ ЛЕНСКІЙ. Романъ Осипа Шубина. Часть II, гл. I—X; часть III, гл. I—X. Переводъ съ нѣмецкаго В. М. Р. <i>Продолженіе</i> . . . . .	112
VI. СТИХОТВОРЕНІЯ.—П. М. Свободна и П. А. Козлова . . .	175
VII. ЧТО ТАКОЕ НАУЧНАЯ ФИЛОСОФІЯ? <i>Продолженіе</i> . — В. В. Лесевича . . . . .	1
VIII. РУССКІЕ СЛѢПЦЫ. (По поводу книги: «Статистика слѣпыхъ въ Россіи по переписи 1888 г.»).—Г. М. Герценштейна . . .	18
IX. ДИЛЛЕТАНТИЗМЪ ВЪ ШЕКСПИРОВСКОЙ БРИТИКѢ. (В. Чуйко: «Шекспиръ, его жизнь и произведенія». Спб., 1889 г.)—Н. И. Стороженко. . . . .	26
X. ОЧЕРКИ КУСТАРНОЙ ГОРНОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ. (Изъ эконоимики Донецкаго бассейна).—Г. И. Шрейдера . . . . .	45
XI. ПЕРВЫЯ БЕЗПЛАТНЫЯ ГОРОДСКІЯ ЧИТАЛЬНИ ВЪ С.-ПЕТЕРБУРГѢ. (Организація ихъ и итоги дѣятельности за 1888 годъ).—С. Ѡ. Горянскои. . . . .	86
XII. ИСКУССТВО СЪ СОЦІОЛОГИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРѢНІЯ. ( <i>Guian</i> : «L'art au point de vue sociologique»).—В. А. Г. . . . .	97
XIII. НАУКА ДЛЯ ВСѢХЪ.—М. Н. Цебриковой. . . . .	112
XIV. УГОЛОВНОЕ ПРАВОСУДИЕ И АДВОКАТУРА ВО ФРАНЦІИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНѢ XVIII ВѢКА.—П. Н. Обнинскаго . . . . .	128
XV. ШАТОБРИАНЪ. ( <i>Emile Faquet</i> : «Études littéraires sur le dix-neuvième siècle»). . . . .	153
XVI. ОЧЕРКИ РУССКОЙ ЖИЗНИ. XXXIX.—Н. В. Шелгунова. . .	176

852193

	Стр.
XVII. ЛИТЕРАТУРА И ЖИЗНЬ. (Критическія замѣтки).—Т. . . . .	199
XVIII. ИНОСТРАННОЕ ОБОЗРѢНІЕ.—В. А. Гольцева. . . . .	208
XIX. ВНУТРЕННЕЕ ОБОЗРѢНІЕ: Новый законъ о переселеніяхъ.— Казенныя аренды въ Сибири. — Продажа крестьянскимъ бан- комъ заложенныхъ участковъ. — Промышленныя училища. — Открытіе высшихъ женскихъ курсовъ въ Петербургѣ. — Над- зоръ за банкирскими конторами. — Ходатайства о сохраненіи мировыхъ установленій въ городахъ. — Дѣла объ истязаніи дѣ- тей. — Школы для фабричныхъ дѣтей и фабричныя больницы. — Съѣздъ земскихъ врачей въ Москвѣ. — Ливаво-роменская до- рога и казенная эксплуатація. — Закрытіе тотализатора въ Москвѣ. — Завѣщаніе А. А. Краевского. . . . .	216
XX. НАУЧНЫЙ ОБЗОРЪ: Возможная густота населенія въ тро- пическихъ странахъ.— А. И. Воейкова . . . . .	241
XXI. СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО: Новые театры и драматическія школы.—Частныя драматическія труппы.—Театръ г. Корша: комедія Н. Северина (Н. И. Мердеръ) <i>Наслѣдка</i> . — <i>Гроза</i> , Островскаго, <i>Донъ-Карлосъ</i> , Шиллера, <i>Мизантропъ</i> , Мольера, <i>Тревожное счастье</i> , К. В. Назарьевой въ театрѣ г-жи Горе- вой. — «Новый драматическій театръ» г-жи Абрамовой: <i>На всякаго мудреца довольно простоты</i> и <i>Бюшенины деньги</i> , Ост- ровскаго; <i>Итоги прошлоаго</i> , комедія А. Ф. Фодотова; <i>На встрѣчу счастья</i> , драма Н. О. Ракшанина.—Малый театръ: <i>Въ селѣ Знаменскомъ</i> , пьеса Вл. А. Александрова.—Ан. . . . .	251
XXII. БИБЛОГРАФИЧЕСКИЙ ОТДѢЛЪ: I. Книжки: Беллетристика.— Критика.—Исторія, археологія и этнографія.—Политическая экономія и статистика. — Юридическія книги.—Сельское хо- зяйство.—Техническія книги.—Учебники.—Календари. II. Це- ріодическія изданія: «Сѣверный Вѣстникъ», августъ и сен- тябрь. — «Русскій Вѣстникъ», июль. — «Историческій Вѣст- никъ», январь — сентябрь.—«Артистъ», сентябрь . . . . .	417

Печатается и въ слѣдующемъ мѣсяцѣ выйдетъ  
въ свѣтъ новая книга:

## ПОСЛѢ ПУШКИНА.

СБОРНИКЪ СТИХОВТОРЕНІЙ РУССКИХЪ ПОЭТОВЪ,  
составленный редакціей журнала «Русская Мысль». Цѣна 2 р.

## Искусство съ социологической точки зрѣнія.

(Guyau: «L'art au point de vue sociologique»).

Въ *Русской Мысли* много разъ упоминалось о трудахъ замѣчательно даровитаго французскаго мыслителя Гюйо. Онъ умеръ недавно, всего тридцати трехъ лѣтъ. Изъ двухъ посмертныхъ трудовъ Гюйо одинъ посвященъ вопросу объ искусствѣ съ социологической точки зрѣнія, другой, еще не вышедшій изъ печати, воспитанію и наслѣдственности. Съ содержаніемъ перваго изъ названныхъ сочиненій я и познакомлю читателей. Мнѣ приходилось высказывать нѣсколько мыслей, сходныхъ съ идеями, которыя съ блескомъ и силою развиваетъ такъ рано умершій французскій писатель. Его новый трудъ, по справедливому замѣчанію Альфреда Фуилле, есть первое глубокое изслѣдованіе объ искусствѣ съ социологической точки зрѣнія.

Наивысшая задача девятнадцатаго вѣка,—говоритъ Гюйо въ предисловіи къ своей книгѣ,—заключается въ томъ, чтобъ ярко выдвинуть *соціальную* сторону личности и всякаго индивидуума. Наше столѣтіе кончитъ открытіями въ мірѣ нравственномъ, быть можетъ, столь же важными, какими въ мірѣ физическомъ были открытія Ньютона и Лапласа: открытіемъ притягательности чувствованій и воли, солидарности разума, взаимной проникновенности сознанія людей. Искусство, какъ и нравственность, въ результатѣ изъясняетъ личность изъ ея узкаго я и отождествляетъ ее со всѣми. Цѣль искусства—непосредственное осуществленіе въ мысли и въ воображеніи,—въ то же время и непосредственно чувствуемое,—всѣхъ нашихъ грезъ идеальной жизни, жизни страстной и одухотворенной, полной гармоніи существованія. Искусство есть жизнь, и высшее искусство есть высшая жизнь. Оно серьезно относится къ нашимъ дѣятельнымъ способностямъ и къ нашимъ общественнымъ симпатіямъ.

Указавъ на то, что наши ощущенія и волненія передаются вообще, Гюйо останавливается на эстетическомъ волненіи, наименѣе матеріальной и наиболѣе интеллектуальной изъ нашихъ эмоцій. Совершенствованіе человѣческаго сознанія увеличиваетъ первобытную и бессознательную солидарность нашей нервной системы. Эстетическій характеръ чувствованій въ гораздо большей степени зависитъ отъ ихъ формы и развитія, чѣмъ отъ ихъ про-

исхождения и источника; эти чувствованія подобны растениямъ, которыя живутъ не столько корнями, сколько листьями. Другими словами, эстетическая эмоція устанавливается и объясняется *средю сознанія* главнымъ образомъ, а не первоначальными ощущеніями (*Sensation brute*). Приятное становится прекраснымъ по мѣрѣ того, какъ въ него все болѣе и болѣе входятъ элементы общественности и солидарности. Эстетическія эмоціи могутъ имѣть вліяніе на органическую жизнь, увеличивая ея дѣятельныя силы. Приятное ощущеніе становится эстетическимъ при пробужденіи сознанія и, наоборотъ, эстетическое удовольствіе переходитъ въ просто приятное ощущеніе, когда оно не будитъ въ насъ никакихъ ассоціацій, мыслей и чувствъ, когда оно выходитъ, въ этомъ смыслѣ, за предѣлы сознанія. Можно сказать, что въ нѣкоторой степени восхищеніе есть дѣло нашей воли.

Отождествляя прекрасное съ интеллектуально-приятнымъ, Гюйо долженъ былъ, разумѣется, вооружиться противъ отождествленія прекраснаго и полезнаго. Полезное не всегда совпадаетъ съ приятнымъ, оно является средствомъ для достиженія удовольствія, а прекрасное должно нравиться непосредственно. Въ извѣстныхъ случаяхъ возможно, конечно, придти къ прекрасному отъ полезнаго (архитектура). Чѣмъ больше опредѣляютъ полезное назначеніе предмета, тѣмъ больше суживается его эстетическое значеніе. Полезное прекрасно только интеллектуальнымъ элементомъ—усмотрѣнною цѣлесообразностью, и элементомъ чувствованія — заранѣе испытываемаго удовлетворенія (когда извѣстно назначеніе вещи). Надобно прибавить, что полезное имѣетъ обыкновенно и социальную сторону, что увеличиваетъ его эстетическое значеніе: мы симпатизируемъ всему, что имѣетъ гуманную цѣль, что хорошо приспособлено, въ особенности, къ потребностямъ коллективной жизни.

Подымаясь отъ зачатковъ прекраснаго, мы будемъ увеличивать его социальную сторону, покуда она не станетъ, наконецъ, господствующею. Чтобы наслаждаться пейзажемъ, надо установить гармонію между имъ и собою; чтобы понять солнечный лучъ, слѣдуетъ вибрировать вмѣстѣ съ нимъ; надо, съ лучомъ луны, трепетать въ вечерней тѣни. Чтобы чувствовать весну, необходимо сердцу дрожать, какъ крылу бабочки. Надо, однимъ словомъ, любить природу. У нашего глаза свой свѣтъ, и онъ видитъ только то, что этимъ глазомъ освѣщается. Поэтому прекрасный пейзажъ рисуемъ мы сами, *lacrimae rerum* (слезы вещей)—наши собственныя слезы. Пейзажъ—не состояніе *души*, а состояніе *души*, потому что въ него входитъ элементъ общенія, гармоніи. Само собою разумѣется, что эстетическія чувства, вызываемыя въ насъ людьми, приобрѣтаютъ еще болѣе социальный характеръ. Удовольствіе только личное осуждено на кратковременность и не можетъ быть эстетическимъ.

Искусство есть методическая совокупность средствъ, чтобы произвести общее и гармоническое возбужденіе сознательной жизни, которое и образуетъ чувство красоты. Въ каждомъ произведеніи искусства мы находимъ нѣчто намъ знакомое, похожее или тождественное съ тѣмъ, что сохрани-

лось въ нашей памяти. Вглядѣвшись хорошенько, мы увидимъ въ этомъ знакомомъ какъ бы частицу собственного я. Встрѣтить, такимъ образомъ, прежде извѣстное есть интеллектуальное удовольствіе эгоистическаго или, по выраженію Конта, эготистическаго (égotiste) характера. Второй элементъ удовольствія—симпатія художнику, сочувствіе его труду, замыслу, искусству исполненія. Соответствующее этому удовольствію заключается въ томъ, что мы чувствуемъ и критикуемъ недостатки художника. Третій элементъ есть удовольствіе симпатизировать тѣмъ существамъ, которыя изображены въ произведеніи искусства. Артистическая эмоція, слѣдовательно, есть эмоція социальная, которая заставляетъ насъ испытывать жизнь, подобную нашей. Къ прямому наслажденію приятными ощущеніями (ритмомъ, гармоніей красокъ) присоединяется удовольствіе отъ общенія съ тѣми образами, которые вызваны воображеніемъ художника. Гюйо сравниваетъ дѣйствіе артистическаго произведенія съ дѣйствіемъ индуктивнаго электрическаго тока. Вы не знаете, что такое любовь? Поэтъ заставитъ васъ испытать муки и радости любви, показывая вамъ существо, которое любитъ. Вы посмотрите, вдумаетесь и, въ извѣстной степени, сами полюбите. Всѣ искусства представляютъ совокупность средствъ для того, чтобы конденсировать индивидуальное чувствованіе и сдѣлать его непосредственно передаваемымъ, въ нѣкоторой мѣрѣ общительнымъ. Если я взволнованъ изображеніемъ скорби, то именно вслѣдствіе того, что эти страданія поняты другою душой, что устанавливается, вопреки физическимъ препятствіямъ, нравственная связь между геніемъ и тѣмъ горемъ, которое онъ изобразилъ. Интересъ, возбуждаемый художественнымъ произведеніемъ, обусловливается тою ассоціаціей, въ которую мы вступаемъ съ артистомъ и выведенными имъ лицами. Къ этому *выраженію* сложной совокупности идей и чувствованій присоединяется *фикція, вымыселъ*, благодаря которымъ міръ увеличивается для насъ и въ глубину, и въ ширину. Наше отношеніе къ произведеніямъ искусства Гюйо сравниваетъ съ душевнымъ состояніемъ человѣка, который находится въ многолюдномъ собраніи. Въ этой средѣ возбуждаются и крѣпнутъ всѣ лучшія стремленія человѣка, въ томъ, разумѣется, случаѣ, когда искусство стоитъ на высотѣ своего общественнаго призванія. Навысшая цѣль искусства состоитъ въ томъ, чтобы возбуждать эстетическое волненіе общественнаго характера.

Во второй главѣ Гюйо говоритъ о геніи, который является силою, создающею общежительныя связи и симпатіи. Искусство не довольствуется дѣйствительностью, переступаетъ ее, перестраиваетъ реальныя данныя въ иные сочетанія, чѣмъ тѣ, которыя нами наблюдаются въ жизни. Въ этомъ отношеніи сходятся созданія художника и ученаго, химика, напримѣръ, который изобрѣлъ новыя сочетанія веществъ. Геній творитъ иной разъ такіе типы,—и въ этомъ одна изъ высшихъ надеждъ искусства,—которыхъ нѣтъ въ дѣйствительности и которые, быть можетъ, никогда всецѣло не воплотятся въ жизни; но, въ то же время, типы эти вліяютъ на людей, живутъ въ созданіяхъ искусства, и каждый чувствуетъ ихъ неразрывную

связь съ дѣйствительностью, ихъ возможность. Артистическій и поэтический гений является для Гюйо необыкновенно напряженною формою симпатіи и общежительности, которая стремится, для своего удовлетворенія, къ созданію новаго міра, къ созданію *живыхъ существъ искусства*. Въ этомъ отношеніи великій художникъ сходенъ съ великимъ ученымъ, энтузіазмъ котораго передъ истиною творитъ чудеса, какъ у Дарвина, который любилъ природу въ ея мельчайшихъ проявленіяхъ и наблюдалъ ихъ съ поразительнымъ терпѣніемъ, невозможнымъ безъ любви къ истинѣ.

Гений не есть продуктъ только среды: онъ—счастливый случай. Гений вноситъ въ міръ новыя идеи и чувства, видоизмѣняетъ общественную среду, создаетъ для нея новыя условія, новые факторы. Тѣмъ въпая въ односторонность, пытаюсь объяснить *все* въ гении окружающей его природою и обстановкой: это также немисливо, какъ нельзя опредѣлить возраста даннаго человѣка статистическою среднею цифрою или главныя событія его жизни исторіей вѣка. Гюйо не соглашается и съ крайнимъ мнѣніемъ Геннекена \*), который утверждаетъ, что вліяніе соціальной среды совсѣмъ не отразилось на большей части гениевъ. Слѣдуетъ только отмѣтить, что вліяніе это перестаетъ быть господствующимъ въ высокоразвитыхъ, т.-е. разнородныхъ обществахъ, гдѣ свободно уживаются разныя теченія мысли и чувства, гдѣ личность отличается разнообразіемъ своихъ стремленій, чувствованій и знаній. Великіе люди и ихъ среда находятся во взаимодѣйствіи, и опредѣлить природу этого взаимодѣйствія является задачей необычайной сложности и трудности. Во всякомъ случаѣ, теорія Тэна приложима къ талантамъ средней величины, а не къ гениямъ, которые рождаются отъ счастливой встрѣчи законовъ природы, конечно, но встрѣчи не постоянной, могущей болѣе и не повториться, а во всѣхъ подробностяхъ никогда и не повторяющейся. Дѣйствительное общество обуславливаетъ и отчасти возбуждаетъ дѣятельность гения. Гений въ свою очередь создаетъ идеальное общество въ образахъ своихъ произведеній; и тѣ, которые удивляются гению (т.-е. подражаютъ ему, потому что удивленіе есть внутреннее подражаніе), постепенно осуществляютъ то новое общество, которое творитъ гений. Исторія показываетъ намъ примѣры какъ благотворнаго, такъ и пагубнаго вліянія искусства на общество, смотря потому, умножаетъ ли оно идеи и чувства общественныя, или, наоборотъ, разлагаетъ ихъ.

Симпатію и общежительность (*la sociabilité*) Гюйо признаетъ главными достоинствами и истинной критики. Въ наши дни критика *произведенія* превратилась въ критику *автора*. Тѣмъ, напримѣръ, пишетъ о Бальзакѣ такъ, какъ этотъ романистъ о своихъ дѣйствующихъ лицахъ. Но, отдавши должную дань изученію и среды, и личнаго темперамента художника, необходимо разсмотрѣть самое произведеніе, опредѣлить приблизительно заключенное въ немъ *количество жизни*. Историческая критика есть только подго-

\*) *Hennequin*: „Critique scientifique“. Ср. объ этомъ сочиненія статью г. Арсефа въ *Вѣстникъ Европы* 1888 г.

товленіе къ теоретической оцѣнкѣ художественнаго созданія. Школа Тэна отмѣчаетъ такія черты въ этомъ созданіи, которыя общи и другимъ произведеніямъ искусства у даннаго народа и въ данное время, тогда какъ слѣдуетъ выдвигать и особенности отдѣльнаго произведенія, его индивидуальность; чтобы понять созданіе искусства, необходимо глубоко проникнуть въ замыселъ художника, войти въ его душу, стать на его точку зрѣнія и пережить то, что пережилъ самъ художникъ въ процессѣ творчества. А для этого критикъ долженъ любить разбираемое произведеніе, долженъ обладать вкусомъ и благосклонностью, чтобы не останавливаться на мелочахъ и не подчеркивать второстепенныхъ недостатковъ художника. Великое произведеніе возбуждаетъ множество волненій; но въ каждомъ изъ насъ вибрируютъ при этомъ, естественно, лишь тѣ струны, которыми онъ обладаетъ, или тѣ, которыя звучали уже прежде. Задача критики состоитъ въ томъ, чтобы разъяснить и поддѣрпать дѣйствіе такихъ особенностей художественнаго произведенія, которыя не всякому замѣтны. Идеальный критикъ получить отъ разбираемаго созданія наибольшее количество мыслей и чувствъ и сообщить ихъ другимъ, т. е. будетъ не пассивнымъ, а наиболѣе активнымъ въ созерцаніи того, что далъ художникъ.

Черезъ-чуръ критическіе умы свидѣтельствуютъ объ антисоціальныхъ инстинктахъ и стремленіяхъ. Такимъ критикамъ мы не должны вполнѣ довѣрять, и нерѣдко толпа вѣрнѣе (благосклоннѣе) оцѣниваетъ художественное произведеніе: она наивно поддается очарованію автора, тогда какъ критика поддается влеченію непремѣнно схватиться за его недостатки. Принизить другаго представляется какъ бы возвышающимъ самого критика. «Не составляетъ ли удовольствія,—говоритъ 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». Критику еще болѣе, чѣмъ философу, необходимы справедливость и братство, потому что въ искусствѣ преобладающую роль играетъ чувство. Взгляните равнодушно на случайно встрѣтившагося вамъ прохожаго,—его взглядъ ничего вамъ не скажетъ. Посмотрите въ глаза любимому человѣку,—передъ вами раскроется цѣлый міръ. Критикъ не долженъ относиться къ разбираемому произведенію какъ къ этому случайному прохожему: онъ не пойметъ тогда художника, потому что надо любить мысль человѣка, чтобы вполнѣ уразумѣть ее. Подмѣтить и истолковывать красоту труднѣе и сложнѣе, чѣмъ указать на недостатки, и первая задача выше послѣдней.

Одна сторона въ произведеніяхъ искусства подлежитъ оцѣнкѣ съ точки зрѣнія ясныхъ и точныхъ законовъ эстетики, соприкасающейся здѣсь съ оптикой, акустикой и т. п. Это та сторона искусства, которая заключаетъ въ себѣ стремленіе производить пріятныя ощущенія. Но область искусства далеко не исчерпывается такими ощущеніями. Настоящимъ предметомъ искусства является выраженіе жизни. Красота есть именно жизнь, движеніе изнутри наружу. Гюйо сильно вооружается поэтому противъ фор-



мализма въ искусствѣ \*)). Надо брать изъ природы и жизни не то, что легче переносится въ искусство, на полотно или въ стихъ, а то, что всего труднѣе для подобной передачи. Чтобы вдохнуть въ искусство жизнь, надо понять, насколько жизнь обширнѣе искусства. Подъ прекрасною формою всегда должны скрываться идея, чувство и воля. Безъ идеи эстетическая эмоція станетъ избитою, рискуетъ опошлиться. Наши элементарныя ощущенія и чувства остаются неизмѣнными во времени и пространствѣ; только накопленіе знаній и идей усложняетъ и преобразуетъ ихъ. Развитіе науки безпредѣльно, и потому любовь къ наукѣ и къ связанной съ ней философіи, будучи введена въ область искусства, въ состояніи безконечно разнообразить художественный замыселъ и исполненіе. Поэтъ долженъ быть мыслителемъ, онъ не долженъ только отражать въ себѣ безконечную вереницу явленій, ему не слѣдуетъ превращаться въ регистратора ощущеній. Искусство должно сгущать дѣйствительность, сосредоточивать наибольшее количество жизни въ наибольшее меньшее время и пространство. Подлинное искусство (*le grand art*) возбуждаетъ въ насъ симпатическія эмоціи, а не ограничивается изображеніемъ выдающихся моментовъ жизни. А для того, чтобы достигать этого результата, художнику необходимы искренность и энтузіазмъ, иначе мы останемся холодными передъ его произведеніемъ. Каждое лицо въ художественномъ произведеніи должно выступать съ ярко выраженными особенностями, какъ индивидуальность, потому что, въ противномъ случаѣ, въ немъ недоставало бы главнаго — жизни. Но художественный образъ долженъ заключать въ себѣ и типическія черты, иначе онъ не будетъ возбуждать продолжительнаго интереса. Герой въ литературѣ или защищаетъ, или нападаетъ на общество, — этимъ онъ въ особенности задѣваетъ вниманіе съ нашей стороны.

Великіе типы, созданные первостепенными романистами и драматургами, въ одно и то же время, и реальны, и символичны, и въ этомъ тайна ихъ особеннаго значенія, ихъ чрезвычайнаго вліянія на длинный рядъ поколѣній. Въ нихъ сосредоточены преобладающія черты извѣстной эпохи, определеннаго народа. Гамлетъ, Фаустъ, Альцестъ — вотъ примѣры такихъ типовъ-символовъ. Эти и подобные типы олицетворяютъ философскія теченія времени, суть типы сложные, и интеллектуальные, и моральные. Другіе — Отелло, Тартюфъ — олицетворяютъ собою добродѣтели или пороки \*\*). Обыкновенная жизнь, которую изображаетъ искусство, заключаетъ въ себѣ много условнаго, и это условное возростаетъ въ исторіи. Поэтому намъ трудно иной разъ понять произведеніе, восхитившее современниковъ даже нѣсколько десятковъ лѣтъ назадъ, не говоря уже о столѣтіяхъ. Но художникъ и въ условности схватываетъ постоянное, длящееся. Во всякомъ слу-

\*) Бальзакъ говоритъ: „*La beauté sans expression est peut être une imposture*“ (Красота безъ выразительности есть, быть можетъ, обманъ).

\*\*\*) Гюйо указываетъ послѣ этого, что лирическія произведенія, въ которыхъ заключается *постоянное* въ человѣческой природѣ, переживаютъ произведенія эпическія и драматическія (исключая, конечно, геніальныя произведенія послѣднихъ родовъ).

чаѣ, онъ отчасти исполнилъ свою задачу, если заставилъ симпатично биться сердца своихъ современниковъ. Художникъ силой своего дарованія можетъ разрушить банальныя ассоціаціи мыслей и чувствъ; онъ можетъ многократно какъ бы начинать новую жизнь, возстановляя въ себѣ могуществомъ мысли бессознательную наивность ребенка.

Такъ какъ возможное и идеальное—многообразны, то многообразны и эстетическія теоріи. Двѣ главныя формы эстетики—идеализмъ и натурализмъ—Гюйо сводить къ единству. Истинное искусство, по мнѣнію французскаго мыслителя, даетъ намъ непосредственное чувство наиболѣе напряженной и наиболѣе экспансивной жизни, наиболѣе индивидуальной и, вмѣстѣ съ тѣмъ, наиболѣе соціальной. Идеализмъ и реализмъ выражаютъ существенныя стороны человѣческой природы и дополняютъ другъ друга. Жизнь есть единственный принципъ и истинная мѣра красоты. Жизнь растительная и животная ниже жизни умственной и нравственной; но въ искусствѣ жизнь необходима, и слишкомъ неопредѣленный и слишкомъ условный идеализмъ составляетъ измѣну красотѣ. Красота никогда не была абсолютно простою: она есть упрощенный комплексъ. Идеаль не долженъ отрываться отъ жизни: возможное есть уже осуществляемое путемъ труда, а внѣ возможнаго нѣтъ и идеальнаго. Съ другой стороны, вопреки крайнимъ утвержденіямъ натурализма, художникъ не долженъ удовлетворяться изображеніемъ голаго факта. Если онъ намъ прямо и не объяснить его причины, то, по крайней мѣрѣ, заставить почувствовать ее, указать на движеніе, на мотивы, которые скрыты въ глубинѣ и производить тѣ или другія явленія на поверхности жизни. Изображайте вещи только въ томъ случаѣ, когда онѣ что-нибудь значать, когда онѣ пробуждаютъ въ насъ мысли и чувства. Оправданіемъ реализма именно то и служить, что *все* говорить, *все* заслуживаетъ быть выслушаннымъ,—надо только умѣть понимать. Подлинное искусство заключается въ умѣнхи схватить и передать *духъ вещей* (*l'esprit des choses*),—иными словами, то, что связываетъ индивидуума съ цѣлымъ и преходящее съ вѣчнымъ, въ человѣческомъ смыслѣ послѣдняго выраженія. Для искусства важна *перспектива*, которая введена въ переданные образы, та точка зрѣнія, на которую становится художникъ. Данное лицо—предметъ дѣйствительнаго наблюденія—получаетъ въ художественномъ произведеніи *логическое* развитіе, его изображеніе далеко уходитъ отъ значенія портрета: въ мѣру дарованія автора и его умственной силы къ нему присоединяется особенная знаменательность и способность возбуждать въ читателяхъ или зрителяхъ сложный рядъ чувствованій и мыслей. Всѣ великіе драматическіе типы,—замѣчаетъ Гюйо,—поистинѣ живыя доктрины.

Прогрессъ искусства измѣряется отчасти тѣмъ, насколько въ немъ раскрывается интересъ къ существамъ жалкимъ и мелкимъ. Для искусства, какъ для науки, нѣтъ ничего ничтожнаго, заслуживающаго пренебреженія. Жизнь неразрывна со зломъ и страданіями, она исключаетъ абсолютно-совершенное, поэтому и современное искусство опирается на понятіе не-

совершеннаго, какъ философская мысль на понятіе относительнаго. Въ былыя времена искусство имѣло дѣло съ царями и полубогами. Теперь мы понимаемъ, что существуетъ только одинъ способъ быть великимъ,—это быть самимъ собою. Введеніе некрасиваго въ искусство объясняется преимущественно нравственными и общественными основаніями. Однако, Гюйо спѣшитъ прибавить, что безобразное можетъ быть введено въ художественное произведеніе гениемъ; простой талантъ можетъ убить имъ свое созданіе. Плохо понимаемый реализмъ дѣлаетъ небольшія дарованія нестерпимыми.

Гюйо возвышается до истинной поэзіи, когда говоритъ объ описаніяхъ, о симпатическомъ одухотвореніи природы. «Ничто въ природѣ,—сказалъ еще Мишле,—не безразлично для меня. Я ее ненавижу или обожаю, какъ женщину». Такимъ и долженъ быть поэтъ. Онъ окрашиваетъ пейзажъ нравственнымъ смысломъ, вся судьба человѣчества проступаетъ въ лучшихъ описаніяхъ природы у Шатобриана, Гюго, Флобера, Золя. Единство вносится въ описаніе только господствующимъ чувствомъ и только это господствующее чувство сдѣлаетъ пейзажъ для насъ симпатичнымъ.

Въ настоящее время особенное развитіе получилъ, какъ извѣстно, романъ. Этотъ родъ литературныхъ произведеній есть существенно психологическій и социальный. Романъ повѣствуетъ о *дѣйствіяхъ* въ ихъ отношеніяхъ къ *характеру* и къ общественной *средѣ*. Романъ соединяетъ въ себѣ важнѣйшія черты поэзіи, драмы, психологіи, науки объ обществѣ и исторіи. Исторія заключаетъ въ себѣ множество случайностей, которыхъ нельзя предвидѣть, иррациональныхъ съ человѣческой точки зрѣнія. Въ моментъ приближенія своего торжества погибаетъ великій человѣкъ; смерть уноситъ множество незаконченныхъ мыслей. Дѣйствительная жизнь разбиваетъ нерѣдко самую крѣпкую волю. Вслѣдствіе всего этого, исторія, выигрывая въ научной точности, теряетъ въ смыслѣ человѣческой логики. Поэтому-то романъ (и вообще поэзія) можетъ быть болѣе истиннымъ, чѣмъ сама исторія. Въ немъ сосредоточиваются и систематизируются историческія событія; сложная игра случайностей, которая на самомъ дѣлѣ дѣлаетъ иной разъ бесплодную человѣческую волю, низводится въ романѣ до предѣловъ строгой необходимости, до тѣхъ границъ, дальше которыхъ отодвинуть ихъ никогда не бываетъ въ нашей власти. Романъ есть гуманизованная исторія. Здѣсь личность переносится въ среду наиболѣе благоприятную для развитія и обнаруженія ея внутреннихъ стремленій. Именно вслѣдствіе этого романъ является упрощеннымъ и поразительнымъ изображеніемъ психологическихъ и социологическихъ законовъ. Онъ ищетъ въ человѣкѣ существеннаго чувства, идеи и дѣйствія, вокругъ которыхъ тяготеютъ всѣ остальные, если только эта естественная жизнь и этотъ логическій порядокъ не нарушаются вмѣшательствомъ силъ, чуждыхъ человѣческому разуму и сердцу. При изображеніи людей, розысканіе *истинствующаго характера*, о которомъ говоритъ Тэнъ, есть ничто иное, какъ розысканіе индивидуальности, основной формы нравственной жизни. Могучія личности обыкновенно носятъ на себѣ какую-либо ярко опредѣленную

черту характера. Такъ, Наполеонъ — это честолюбіе, Винсенъ де-Поль — доброта, и т. д. Само собою разумѣется, что величайшею ошибкой художника было бы такое изображеніе характера, при которомъ его господствующая особенность стала бы единственнымъ двигателемъ его дѣйствій. Жизнь безконечно сложна и надо только, чтобъ во всѣхъ ея важныхъ обнаруженіяхъ (это и есть область искусства) чувствовался господствующій характеръ, который, кромѣ того, не можетъ состоять лишь изъ одного стремленія или страсти. Изъ борьбы силъ, желаній и опасеній побѣдоносно выходитъ одно стремленіе, подобно тому, какъ въ результатѣ дѣйствія разныхъ силъ физическихъ является движеніе тѣла по діагонали ихъ параллелограмма. Изображать живое существо двигающимся подъ влияніемъ единственнаго побужденія—значить изображать не характеръ, а эту діагональ,— не живое существо, а геометрическую линію. Въ такую односторонность впадаютъ иногда даже великіе художники (Бальзакъ, на примѣръ).

Гюйо подвергаетъ анализу нѣсколько романовъ, гдѣ развивался характеръ одного лица (*Вертеръ*), двухъ (*Карменъ* Меримэ); онъ съ необыкновенною тонкостью анализируетъ нѣкоторые изъ произведеній Стендаля, Жоржъ Занда, Гюго и другихъ художниковъ. Съ полнымъ основаніемъ опровергаетъ онъ мнѣніе Жюль Леметра, будто композиція (планъ) не существенна для романа. Великая заслуга Жоржъ Занда заключается въ томъ, что она ввела въ романъ «соціальныя вопросы». Дѣйствующія лица многихъ ея произведеній выходятъ изъ тѣснаго круга семейныхъ отношеній, живутъ общественными идеями и стремленіями. Бальзакъ сопоставитъ потомъ богатаго съ бѣднякомъ, Золя—предпринимателя съ рабочимъ; но великія общественныя задачи введены уже были названною писательницею (*Meunier d'Augibault, Compagnon du tour de France*). Соціальный романъ Жоржъ Занда, гдѣ изученіе общественной жизни не ставится цѣлью, превращается у Бальзака въ *соціологическій* романъ. Еще Гюго замѣтилъ, что *комедія* человѣческой жизни является у Бальзака ея *исторіей*. Бальзакъ ищетъ психологической и соціальной истины какъ въ прекрасномъ, такъ и въ безобразномъ. Его цѣль состоитъ въ изображеніи человѣческой души и общественныхъ отношеній.

У Флобера и его школы романъ занимается посредственностью, входитъ въ повседневныя мелочи заурядныхъ людей. Гюйо справедливо осуждаетъ односторонность этого направленія. Развѣ благородное побужденіе, иногда поднимающее человѣка надъ его средою, не реально? Развѣ не великіе люди отмѣчаютъ эпоху? Пессимизмъ явился естественнымъ послѣдствіемъ указанной односторонности. Гюйо представляетъ по этому поводу нѣсколько всѣхъ возраженій противъ *экспериментальнаго* романа Золя, но я не буду ихъ приводить, такъ какъ въ нашей критической литературѣ давно уже были высказаны, въ общемъ и главномъ, такія же соображенія. Романа нельзя отождествлять съ наукою, но онъ можетъ и долженъ быть пропнхнутъ научнымъ духомъ. Наука и философская мысль настолько развились въ современномъ обществѣ, что, можно смѣло сказать, мы видимъ

міръ и людей не тѣми глазами, какими смотрѣли на нихъ наши дѣды. Но для науки нѣтъ ничего, кромѣ истины, закона явленій, тогда какъ искусство изображаетъ человѣка, неустанную жизнь, ея горе и радости. Оно не можетъ отказаться отъ идеала, потому что идеаль есть сама природа, только въ ея высшихъ стремленіяхъ, желанный и правдоподобный конецъ той эволюціи, которую мы наблюдаемъ въ дѣйствительности. Хорошо указать дорогу, по которой не слѣдуетъ идти; но еще лучше, еще труднѣе опредѣлить тотъ путь, по которому должно идти. Сами натуралисты школы Золя проникнуты философскою идеей, только идея эта очень узка, очень одностороння: всегда и повсюду они видятъ въ человѣкѣ лишь животное. Между тѣмъ, именно въ наше время замѣчается все большее и большее пространство идей, которыя проникаютъ въ глубину общества, завоевываютъ литературу и другія искусства. *Имѣть убѣжденіе* много значить и съ чисто-эстетической точки зрѣнія, потому что оно устанавливаетъ цѣль, порядокъ и мѣру въ пользованіи средствами искусства. Кромѣ того, безъ убѣжденія нѣтъ искренности, искренность же необходима для того, чтобы художественное произведеніе возбуждало въ насъ сочувственное волненіе. Недостатокъ искренности вредитъ, на примѣръ, Ришпену, расхолаживаетъ производимое имъ впечатлѣніе. Идея не отдѣлима отъ образа, она составляетъ существо даже лирической поэзіи. Это отлично понималъ Викторъ Гюго (въ предисловіи къ *Одамъ и балладамъ*, 1822). Каждому истинному поэту свойственно чувствовать себя немного пророкомъ и это въ значительной мѣрѣ справедливо. Искусство не доказываетъ и, однако, вводитъ въ нашъ умъ нѣчто безспорное, потому что нѣтъ въ насъ ничего могущественнѣе чувства.

Гюго указываетъ на присутствіе и важную роль философскихъ идей въ поэтическихъ произведеніяхъ даровитѣйшихъ французскихъ писателей. Эти страницы книги объ *искусствѣ съ социологической точки зрѣнія* въ своихъ подробностяхъ представляютъ мало интереса для русскихъ читателей, если только ихъ не занимаетъ исторія литературы, ходъ ея развитія во Франціи съ Ламартина и до нашихъ дней. Упомянутыя страницы испещрены выписками изъ стихотвореній Ламартина, Виньи, Мюссе и въ особенности Виктора Гюго. Для насъ достаточно отмѣтить, что философская мысль постоянно расширялась и углублялась во французской поэзіи нынѣшняго вѣка. Конечно, даже наиболѣе замѣчательные французскіе поэты являются не самостоятельными философами. Въ ихъ произведеніяхъ отражаются идеи вѣка, господствующія въ обществѣ мысли (на примѣръ, пессимизмъ у Альфреда де-Мюссе); но они сумѣли придать этимъ идеямъ поэтическое очарованіе, заключить нѣкоторыя изъ нихъ въ художественныя формулы, разъяснить самостоятельно нѣкоторыя глубокія душевныя движенія. Съ Виктора Гюго поэзія становится, — говоритъ Гюго, — дѣйствительно социальною: она включаетъ въ себѣ и отражаетъ мысли и чувства всего общества и обо всѣхъ вопросахъ. Истинный поэтъ, — сказалъ еще Ронсаръ, — долженъ быть увлеченъ будущимъ \*).

\*) „Le vrai poète doit être épris d'avenir“.

Одну главу въ своей книгѣ Гюйо отводитъ Сюлли-Прюдому, Леконтъ де-Лилю, Коппе, Аккерманъ и Ришпену. Перваго изъ названныхъ писателей Гюйо считаетъ лучшимъ изъ французскихъ поэтовъ-философовъ. Свою собственную природу выразилъ Сюлли-Прюдомъ въ этихъ двухъ прелестныхъ стихахъ:

„On a dans l'âme une tendresse  
Où tremblent toutes les douleurs“ \*).

Сюлли-Прюдому можно упрекнуть за то, что онъ иногда старается быть въ своихъ поэтическихъ произведеніяхъ научно точнымъ; но нельзя не удивляться высотѣ его настроенія, его благороднымъ думамъ о счастья и справедливости \*\*):

У Леконтъ де-Лилля мы не находимъ того чувства, тѣхъ эмоцій, какъ у Сюлли-Прюдому: онъ принадлежитъ къ школѣ Теофила Готье, для него выше всего безстрастіе и форма. Гюйо сравниваетъ подобныя произведенія съ сталактитовыми гротами. Тамъ красиво переливаются всѣ цвѣта, но тамъ холодно, оттуда каждому захочется выйти на свѣжій воздухъ, къ живымъ цвѣтамъ. У Коппе опять выступаетъ, въ прекрасной формѣ, гуманная мысль. Эта мысль является отравленною безнадежнымъ пессимизмомъ у г-жи Аккерманъ.

Разобравши полныя грубыхъ и нелѣпныхъ выходы *Blasphèmes* Ришпена, Гюйо указываетъ, что многіе выводы этого писателя сходятся съ выводами крайнихъ реакціонеровъ.

Сильно и краснорѣчиво вооружается Гюйо противъ этихъ выводовъ, по которымъ наука и связанная съ нею философія ведутъ будто бы къ безнравственнымъ и противупобщественнымъ результатамъ. Человѣчество не утрачиваетъ, благодаря точному знанію, глубокой потребности въ идеалѣ. Наоборотъ, потребность эта очищается при свѣтѣ науки отъ предразсудковъ и суевѣрій, возвышается вѣрою въ разумъ человѣка, въ его историческое развитіе. Не падаютъ и семейныя основы отъ того, что наука прослѣдила ихъ происхождение въ глубинѣ вѣговъ, отмѣтила тѣ фазы, которыя проходила и проходитъ семья: мы видимъ, что животныя стремленія уступаютъ все болѣе и болѣе мѣста духовнымъ стремленіямъ, что первобытная грубость вытѣсняется просвѣтленною симпатіей. Гюйо объявляетъ успѣхъ книги Ришпена переходнымъ характеромъ нашего времени, которое можно назвать *междущарствомъ идеала*.

Десятая глава книги Гюйо отведена *стилю, какъ средству выраженія и орудію симпатіи*. Французскій мыслитель, прежде всего, указываетъ, что

\*) Въ душѣ есть нѣжность, въ которой дрожать всѣ печали.

\*\*\*) Сюлли-Прюдомъ самъ тонко понималъ, что очарованіе поэзіи заключается не въ точности и строгости описаній:

„Tous les corps offrent des contours  
Mais d'où vient la forme qui touche?  
Comment fais-tu les grands amours,  
Petite ligne de la bouche?“

въ теорію стиля можно положить основою въ высокой степени общественный характеръ языка. Изъ этой основы вытекаетъ слѣдующее положеніе: важнѣйшій законъ или требованіе стиля заключается въ томъ, чтобы передача другимъ нашихъ идей и чувствованій совершалась съ наибольшимъ легкостью и съ наибольшимъ силой. Исходя изъ этого механическаго воззрѣнія, Спенсеръ называетъ языкъ машиною (*machinery*) для взаимныхъ сношеній и видитъ въ стилѣ только приложеніе закона, по которому слѣдуетъ производить наибольшій результатъ съ наименьшею затратою силъ. Совершенство стиля состоитъ въ томъ, что оберегается вниманіе слушателя (или зрителя). Гюйо замѣчаетъ, что Спенсеръ, какъ англичанинъ, придаетъ своей теоріи яркую утилитарную окраску. Регуляторомъ художника является *комфортъ* слушателя или зрителя. *Время—деньги*, надо все схватить въ короткій промежутокъ времени. Спенсеръ говоритъ, что тайна искусства,—главная, если не единственная,—именно въ томъ и заключается, чтобы довести *трение машины* до возможнаго минимума. Гюйо справедливо возражаетъ, что дѣло идетъ не объ одной экономіи вниманія, но и объ его руководствѣ, о томъ, чтобы его сильнѣе возбудить въ одномъ случаѣ и направить на опредѣленную ассоціацію идей и чувствованій. Время, затраченное на разумное наслажденіе, не даромъ потрачено: это наслажденіе поднимаетъ силы для работы, облегчаетъ новый трудъ \*). Стиль есть умѣнье заинтересовать читателя или слушателя, поставить идею, какъ ставить картину, въ условія наилучшаго освѣщенія, передать другому всю мысль, полноту чувствованій автора. Кромѣ того, въ стилѣ отражается самъ авторъ, его особенности, которымъ мы можемъ симпатизировать. Мы живемъ тогда въ теченіе нѣкотораго времени жизнью художника, а въ этомъ заключается высокая социальная роль, по справедливости приписываемая языку. Изъ всего этого отнюдь не вытекаетъ, что для искусства не имѣетъ значенія принципъ сбереженія силы: это значеніе очень велико, только оно не абсолютно, не имѣя однимъ слѣдуетъ измѣрять достоинство стиля. Языкъ служить не для простой передачи простыхъ идей и чувствъ: онъ долженъ возбуждать въ одномъ лицѣ сложныя волненія, которыя испытывало другое лицо, устанавливать между ними симпатичную связь, являться орудіемъ общественнаго совершенствованія. Языкъ пріобрѣтаетъ поэтому знаменательную и возбуждательную силу (*parole à la fois significatif et suggestif*). Стиль рождается отъ идеи и чувства въ ихъ совокупности и служитъ въ лучшимъ выраженіемъ, и личнымъ, и общественнымъ. Сочиненія, въ которыхъ не чувствуется этого истиннаго стиля, похожи на механическіе инструменты: они могутъ исполнять красивыя мелодіи, но мы остаемся при этомъ холодными, насъ не коснется вѣяніе живой человѣческой души. Писать, рисовать, ваять—значитъ умѣть выбирать. Регуляторомъ здѣсь является *вкусъ* художника, его природный и воспитанный таѣтъ. Поэтому

\*) Читатели припомнятъ, что эту мысль давно уже высказалъ Н. Г. Чернышевскій; я упоминалъ объ этомъ въ статьѣ *О прекрасномъ въ искусствѣ* (*Русская Мысль*, кн. IX).

нельзя смѣшивать стили чисто-научнаго (логическаго) и стили эстетическаго. Стилъ *только* логическій устанавливаетъ связь и послѣдовательность идей, стилъ же поэтический (литературный) стремится къ *организации* этихъ идей, къ установленію ихъ живой совокупности. Идеаломъ въ первомъ случаѣ является стройная, прямая цѣль, во второмъ—цвѣтокъ, расцвѣтшійся въ разныхъ линіяхъ.

Гюйо различаетъ *прекрасное* (въ тѣсномъ смѣслѣ — красивое) отъ *поэтическаго*. Въ первомъ случаѣ господствуютъ прямыя пріятныя ощущенія, въ основѣ которыхъ лежатъ психо-физиологическіе законы. Здѣсь прекрасна непосредственно даваемая форма. Поэтическое не столько даетъ, сколько подсказываетъ; оно возбуждаетъ въ насъ много волненій, какъ мягкій полусвѣтъ сумерекъ, который скрываетъ рѣзкія очертанія и даетъ просторъ нашему воображенію, настраивая его на извѣстный ладъ. Посмотрите,—говоритъ Альфредъ Фуилье,—на стеклянный и на живой глазъ: вблизи перваго нѣтъ ничего, а во второмъ вамъ раскрывается безконечная вереница чувствъ, стремленій и мыслей,—и въ этомъ его очарованіе, его поэзія. То, что представляетъ только себя, не можетъ быть истинно поэтическимъ. Поэтическое всегда принимаетъ символическій и социальный характеръ; оно возбуждаетъ въ другихъ,—какъ и въ душѣ самого художника, разумѣется,—больше мыслей и чувствъ, чѣмъ ихъ выражено непосредственно въ данной формѣ. Почему поэзія семнадцатаго вѣка, въ общемъ, такъ мало поэтична? Потому, что она слишкомъ логична, слишкомъ геометрична. Мысль, планъ, лица,—все въ произведеніяхъ этого авѣка стройно и симметрично, какъ версальскіе сады, и такъ же холодно впечатлѣніе, какъ производимое, какъ видъ этихъ садовъ. За исключеніемъ Лафонтена, истинную поэзію этой эпохи надо искать у прозаиковъ — Паскаля, Босюэта, Фенелона.

Существенную принадлежность поэтическаго стили составляетъ *образъ*. Даръ поэзіи заключается именно въ томъ, чтобы говорить, какъ природа, образами. Образы искусства являются какъ бы иллюстраціями духа, средствомъ пролить свѣтъ и вдохнуть жизнь въ предметъ художественнаго произведенія. Сравненіе или метафора служатъ при этомъ средствомъ усилить мысленный образъ, связавши его съ другими, сохранившими свѣжесть, представленіями. Психологически это объясняется такъ: предметъ рѣзко переносится въ другую среду, при этомъ возникаютъ сложныя сочетанія, способныя вызвать въ насъ большія симпатическія волненія. Соответствующее возбужденіе нѣсколькихъ нервныхъ центровъ при сопоставленіяхъ само по себѣ увеличиваетъ удовольствіе эмоціи. Гюйо довольно долго останавливается на ритмѣ и приводитъ многочисленныя примѣры изъ стихотвореній французскихъ поэтовъ. Симметрия, говоритъ онъ, и повторенія въ этихъ произведеніяхъ доставляютъ наслажденіе, потому что вносятъ согласіе, единство въ разнообразіе. Измѣненія стили, въ обширномъ смыслѣ этого слова, являются результатомъ общественныхъ измѣненій; стилъ не только *человѣкъ*, это народъ и вѣкъ, отразившіеся въ индивидуумѣ.



Последняя глава *Искусства съ социологической точки зрѣнія* отведена литературѣ неуравновѣшенныхъ и декадантовъ,—затрудняю съ перевести это слово (*litterature des déséquilibrés et des décadents*). Невропаты и преступники заполнили литературу. Писатели, которые выводятъ такіе типы, охвачены болѣзненными вѣяніями; у нихъ какая-то скорбная организація, и они нерѣдко впадаютъ въ полный пессимизмъ. Такого рода настроеніе, въ болѣе простой, разумѣется, формѣ, замѣчается у нѣкоторыхъ душевнобольныхъ. Одинъ изъ такихъ больныхъ пишетъ, напримѣръ, слѣдующее: «Пусть смерть придетъ, я сожму ее своими руками, я покрою ее поцѣлуями» \*). Второю характерною чертой *неуравновѣшенныхъ* является непомерное тщеславіе. Отсюда болѣзненная страсть къ автобіографическимъ подробностямъ, вѣчное стремленіе наблюдать за собою, превращать каждое движеніе собственной души, малѣйшее свое дѣйствіе въ цѣлую эпопею. Точное познаніе самого себя, лучшая координація умственныхъ явленій приводитъ человѣка въ собственныхъ глазахъ къ его истиннымъ размѣрамъ. Но именно этихъ-то свойствъ и недостаетъ *неуравновѣшеннымъ*.

Въ тѣсной связи съ этимъ печальнымъ явленіемъ находится литература представителей упадка, декадантовъ. По мѣрѣ того, какъ цивилизація развивается, ходъ ея развитія становится сложнѣе и быстрѣе. Послѣдствіемъ такого осложненія и ускоренія является *разложеніе* въ нѣкоторыхъ второстепенныхъ подробностяхъ. Въ наши дни двадцать лѣтъ значатъ болѣе, чѣмъ недавно еще значило столѣтіе. Естественно, что нѣкоторыми людьми овладѣваетъ преждевременная дряхлость, что они, какъ писатели, представляются изысканными и холодными. Форма у нихъ выдвигается на главный планъ, цѣлое подчиняется частямъ. Страница ихъ книги,—говоритъ Поль Бурже,—приобрѣтаетъ больше значенія, чѣмъ вся книга, параграфъ они отдають преимуществу передъ страницей, а отдѣльной фразѣ или слову—передъ параграфомъ. Культъ слова и фразы заглушаетъ у писателей-декадантовъ культъ мысли и чувства \*\*).

Усложненіе и ускореніе хода нашей цивилизація,—личнаго развитія и общественной жизни,—ведутъ за собою и другія послѣдствія. Область искусства расширяется, для индивидуальной дѣятельности раскрываются все новые и новые пути, и пути эти не всегда, конечно, правильные. Искусство, подвергаясь всѣмъ колебаніямъ эпохи, то поддерживаетъ, то разлагаетъ равновѣсіе духовныхъ силъ. Оно формулируетъ для ума и заставляетъ жить для чувства многообразные страсти и пороки, которые безъ содѣйствія искусства не приобрѣли бы большаго значенія въ обществѣ. Если Наполеонъ притягивалъ къ себѣ волю другихъ, притягиваютъ ее и Бор-

\*) Другой больной выражаетъ свою меланхолію въ стихахъ:

„O, mère, comme je regrette, heure par heure,  
Tout ce lait que vous m'avez donné!  
Vous êtes morte, ensevelie sans terre,  
Et vous m'avez laissé au milieu des tourments“.

\*\*) Изъ этихъ писателей слѣдуетъ отмѣтить Боделера и Вердена.

ель, и Гюго. Кто знаетъ, сколько преступленій было вызвано увлекательными (внѣшнимъ образомъ) уголовными романами? Свойственная людямъ отражательность дѣлаетъ художественное произведеніе могучимъ орудіемъ добра или зла. Искусство должно поэтому осмотрительно избирать область своей дѣятельности. Это необходимо и съ эстетической, и съ нравственной точки зрѣнія. Наболѣе возвышенныя идеи являются предметомъ наболѣе возвышенной поэзіи. Эти идеи, разумѣется, должны лежать въ глубинѣ души художника, а не быть для него внѣшнею цѣлью. Достоинство художественнаго произведенія превосходно доказывается, если послѣ генія романа, напримѣръ, человекъ чувствуетъ себя чище и выше, если оманъ этотъ пробудилъ и укрѣпилъ въ немъ общественныя симпатіи, стремленіе къ дѣятельности и совершенствованію.

Такое, въ краткомъ пересказѣ, содержаніе посмертной книги Гюго, много изъ наболѣе даровитыхъ и симпатичныхъ французскихъ мыслителей новѣйшаго времени. Альфредъ Фуиле примѣняетъ къ автору *Искусства съ социологической точки зрѣнія* его собственное выраженіе:

„Droit comme un rayon de lumière,  
Et comme lui vibrant et chaud!“ \*)

Дѣйствительно, нельзя дать лучшей характеристики общаго впечатлѣнія, которое получается при чтеніи сочиненій Гюго. Они дышатъ глубокою вѣрой въ достоинство человѣка, пламенною любовью къ истинѣ, красотѣ общественности. Его книга призываетъ на дружную работу, на борьбу съ рачными призраками унынія и недовѣрія къ людямъ. Нѣтъ ничего прекраснѣе дѣятельной жизни, руководимой высокимъ идеаломъ личнаго и общественного совершенствованія, и нѣтъ при такомъ убѣжденіи мѣста ни лоботамъ и опасеніямъ тщеславія, ни меланхолическимъ преувеличеніямъ своихъ собственныхъ страданій.

Въ этомъ направленіи дѣйствовало и должно дѣйствовать искусство—сликое, подлинное искусство,—*grand art*.

В. Г.

\*) „Прямъ, какъ лучъ свѣта, и, какъ онъ, вибрируетъ и горитъ“.