

УСК

Карлъ Гроосъ

ПРОФЕССОРЪ ФИЛОСОФІИ ВЪ БАЗЕЛЬСКОМЪ УНИВЕРСИТЕТѢ.

ВВЕДЕНИЕ

ВЪ

ЭСТЕТИКУ.

ПЕРЕВОДЪ СЪ НѣМЕЦКАГО

А. ГУРЕВИЧА.

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

Л. А. СЕВА.

Южно-Русское книгоиздательство
Ф. А. Йогансона.

Киевъ.

Харьковъ.

210R.

Карлъ Гроосъ

ПРОФЕССОРЪ ФИЛОСОФИИ ВЪ БАЗЕЛЬСКОМЪ УНИВЕРСИТЕТЪ.

Дрэперъ.

ИСТОРИЯ УМСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ ЕВРОПЫ.

Переводъ М. В. Луцицкой. Подъ редакціей проф. И. В. Луцицкаго.
Киевъ 1897 г. Ц. 1 р. 50 к. 2-е изданіе.

Издавая переводъ знаменитой книги Дрэпера по столъ небывало дешевой цѣнѣ, мы руководствовались единственно стремленіемъ сдѣлать эту книгу общедоступной для всѣхъ. Незначительная стоянность, прекрасное изданіе, блестящій переводъ подъ редакціей такого компетентнаго лица, какъ пр. Луцицкій, сдѣлали то, что книга эта встрѣтила единодушный приемъ со стороны публики и критики, такъ что 2-е изданіе осталось у насъ лишь въ ограниченномъ числѣ экземпляровъ.

Г. фр. Кольбъ.

ИСТОРИЯ ЧЕЛОВѢЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ,

ВЪ ДВУХЪ ТОМАХЪ,

съ подробнымъ очеркомъ формъ государственного правления, науки и развитія свободы и благосостоянія народа.

Переводъ съ 3-го нѣмецкаго изданія, переработанного по новѣйшимъ историческимъ изслѣдованіямъ, подъ редакціей А. А. Сева, съ дѣлами.

Все сочиненіе, около 1,000 стр., компактной печати, напечатано четкимъ шрифтомъ на прозрачной бумагѣ.

Цѣна з р. 50 к.

Капитальный трудъ Г. Фр. Колльба, известнаго статистика и демократического дѣятеля, постепенно подвергался исправленіямъ и въ послѣднемъ изданіи, съ котораго сдѣланъ новый переводъ, былъ значительно передѣланъ посымидесятилѣтнимъ авторомъ, сообразно новѣйшимъ усѣхъ знаніямъ и требованіямъ исторической науки. Въ наше время исторія перестаетъ отдавать преимущественно изображенію событий и біографій пождей и ихъ приключений, отрѣшается сть такъ называемыхъ патріотическихъ легендъ, и, удѣляя значительное мѣсто пародийнымъ массамъ, обращается къ изученію экономической, государственной, общественной, умственной, правственной, религиозной и эстетической сторонахъ прошлой жизни рода человѣческаго. Такая культурная исторія составляетъ задачу и стремленіе большинства историковъ нашего времени. Цѣль ея—не только знакомить читателя съ судьбами и дѣятельностью народа, примикившихъ къ государственному и духовному развитию, но и возбудить научный интересъ и привести практическую пользу—быть дѣйствительной „наставницей жизни“.

ВВЕДЕНИЕ

въ

ЭСТЕТИКУ.

ПЕРЕВОДЪ СЪ НѣМЕЦКАГО

А. Гуревича.

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

Л. А. СЕВА.

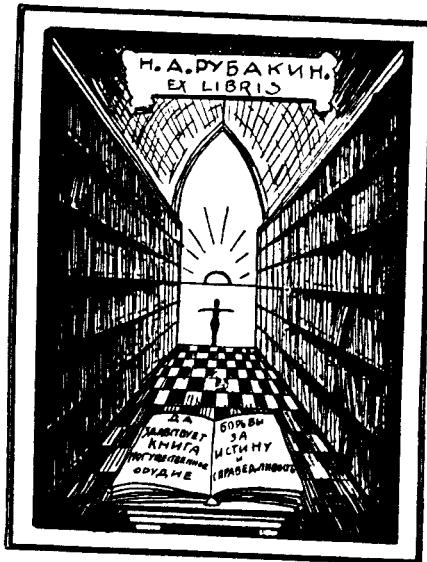


Южно-Русское книгоиздательство

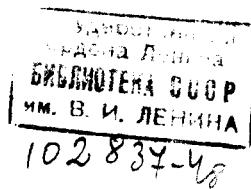
Ф. А. Іогансона.

Киевъ.

Харьковъ.



Позволено цензурою С.-Петербургъ. 5 марта 1899 г.



„Центральная“ типо-лит. М. Я. Минкова. 3-я Рождественская, 7.

ВВЕДЕНИЕ ВЪ ЭСТЕТИКУ.

КНИГА ИМЕЕТ

Печатн. листов	Выпуск	В перепл. един. соедин. №№ вып.	Таблиц	Карт	Иллюстр.	Служебн.

20

627/16
1955 г.
9089

до сихъ поръ съ такою опредѣленностью про-
веденено во всѣхъ его послѣдствіяхъ.

Надѣемся, что намъ удалось съ своей сто-
роны внести нѣкоторый свѣтъ въ область, о
которой и до сихъ поръ справедливы слова, ска-
занныя К. фонъ-Дальбергомъ сто лѣтъ тому на-
задъ: «многіе превосходные ученые написали
капитальная произведенія по различнымъ отдѣ-
ламъ эстетики, но въ основныхъ понятіяхъ этой
науки и до сихъ поръ повидимому господ-
ствуетъ достаточная запутанность».

Карлъ Гроосъ.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Часть первая: Эстетическая видимость и монархическое устройство
сознанія.

Стр.

„Загадочная картинка“	1
Монархическое устройство	4
Чувствование и разумъ	5
Чувственный элементъ	9
Сила воображения	11
Видимость	15
Эстетическая видимость	18
„Эстетическое“ и „прекрасное“	23
Художественное подражаніе	34
Раскрашиваніе скульптурныхъ произведеній	38
Эстетика и мораль	45
Терминъ „видимость“	55
	59

Часть вторая: Эстетическая видимость и внутреннее подражаніе.

Внутреннее подражаніе	62
Форма и содержание	75
Форма	75
Содержание	82
I. Представленія	83
1) Ассоциативное содержание въ тѣскомъ смыслѣ	88
2) Символическое содержание	90
3) Типическое содержание	97
4) Индивидуальное содержание	104
II. Чувства	111

IV.

1) Подражательные чувства	114
2) Удовольствие, доставляемое внутреннимъ подражаниемъ	129
Природа и искусство	136
Иллюзия и обманъ	143
Заключение	148

Часть третья; эстетические формы

Эстетические формы	152
I. Прекрасное	153
II. Безобразное	215
III. Возвышенное	235
IV. Трагическое	259
V. Комическое	267

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Эстетическая видимость и монархическое устройство сознания.

Передо мной лежит небольшая гравюра — «загадочная картинка», надъ которой я долго бьюсь. Я вижу два дерева, вѣтви которыхъ сплетаются, по близости дома, передъ ними лишь нѣсколькими штрихами намѣчена земля, а на заднемъ планѣ безоблачное небо. Больше я рѣшительно ничего не могу найти на этой картинкѣ. А между тѣмъ подъ нею написанъ большими буквами вопросъ: «гдѣ кошка?» — и меня со смѣхомъ увѣряютъ, что эта кошка совершенно ясно видна на картинкѣ. Я продолжаю поиски, но какъ я ни стараюсь, не вижу ничего, кромѣ деревьевъ, дома, земли и неба. Мнѣ желаютъ помочь и говорятъ, что кошка тамъ, гдѣ вѣтви деревьевъ образуютъ просвѣтъ. Но тщетно! Просвѣтъ-то я вижу, но не нахожу въ немъ ничего, кромѣ свободного, безоблачного небеснаго свода; и чѣмъ больше я сосредоточиваю свое внимание на этомъ мѣстѣ, тѣмъ невѣроятнѣе кажется мнѣ возможность увидѣть здѣсь что-нибудь другое, кромѣ вѣтвей и неба. Наконецъ я хочу уже отказаться отъ поисковъ и бросаю еще разъ полуразнодушный взглядъ на это мѣсто, не сосредоточивая особенно своего сознанія на пейзажѣ — и что же! къ величайшему моему удивленію это мѣсто сразу пріобрѣтаетъ совершенно иной видъ: деревья, которые выступали такъ ясно, начинаютъ стущевываться; просвѣтъ, который мнѣ казался уголкомъ далекаго неба, представляется чѣмъ-то тѣлеснымъ, и на этомъ мѣстѣ я вижу большую, отчетливо нарисованную кошку.

Гроостъ.

Замѣчательно! Теперь, когда кошка мною наконецъ найдена, я не понимаю, какъ могъ я такъ долго искать эту кошку,— до такой степени ясно, отчетливо стоитъ она передо мною. **Мы** даже приходится теперь употребить некоторое усиленіе для того, чтобы заставить ее исчезнуть и превратиться въ кусокъ неба! Постепенно, путемъ упражненія я достигаю того, что эти линіи кажутся мнѣ поперемѣнно то абрисомъ вѣтвей, то силуэтомъ кошки *). Но всегда имѣеть мѣсто одно изъ двухъ: въ тотъ моментъ, когда я смотрю на этотъ рисунокъ, какъ на пейзажъ, и углубляюсь въ разматриваніе его, исчезаетъ животное; а когда я стараюсь видѣть контуры животнаго, начинаетъ стушевываться столь ясный прежде пейзажъ.

Это свойство нашего воображенія, въ данномъ случаѣ выступающее съ особенностью ясностью, помимо тѣхъ своеобразныхъ условій, какія представляютъ «загадочная картинка», указываетъ повидимому на общій и важный законъ. Въ самомъ дѣлѣ, развѣ мы не относимся ко всѣмъ явленіямъ, съ которыми сталкиваемся, такъ-же, какъ въ данномъ случаѣ къ «загадочной картинкѣ»? Развѣ мы всякий разъ не ограничиваемся такъ же одностороннѣми только свойствами предметовъ, которыя случайно произвели на насъ наиболѣе сильное впечатлѣніе? И развѣ это не относится ко всякой безъ исключенія дѣятельности, которую мы сознательно выполняемъ? Подобно тому, какъ здѣсь мы, исходя изъ представлѣнія о пейзажѣ, разматривали линіи, исполняющія двойную роль, такъ, что онѣ казались намъ лишь частью пейзажа, не замѣчая ихъ прочаго значенія, — точно

также мы относимся и ко всякому другому объекту: онъ интересуетъ насъ лишь постольку, поскольку онъ соответствуетъ тому комплексу представлений, который въ данный моментъ владѣеть нами, полагая, что этимъ единственнымъ отношеніемъ и соответствиемъ исчерпаны всѣ его существенные особенности. Все остальное, присущее этому предмету, кажется намъ незначительнымъ и лишь на половину воспринимается сознаніемъ. Но стоитъ нашимъ интересамъ измѣниться, какъ тотчасъ же стушевываются тѣ стороны, которыхъ раньше были на первомъ планѣ, — совершенно другія свойства предмета овладѣваютъ нашимъ сознаніемъ и кажутся существенными и главными. Какъ хорошо умѣеть пользоваться этимъ свойствомъ нашей души надежда-обольстительница. Она умѣеть показать намъ вещи въ такомъ освѣщеніи, что мы сосредоточиваемся только на тѣхъ ихъ сторонахъ, отъ которыхъ можемъ ждать радости и удовлетворенія. Лишь когда обаяніе утѣшеннія исчезло, мы неожиданно усматриваемъ когти хищнаго звѣря тамъ, где раньше наслаждались улыбающимся пейзажемъ. И такъ повсюду: ограниченная способность нашей души къ восприятію всегда обнаруживается въ томъ, что мы односторонне сосредоточиваемся на одномъ какомъ нибудь пункѣ, свойствѣ, — для всего же остального сохраняемъ лишь пеясное сознаніе. Фехнеръ обозначаетъ эту особенность сознанія какъ «частичный сонъ» и говорить: «во время бодрствованія кульминаціонный пунктъ психо-физической дѣятельности мѣняется, и если въ одномъ мѣстѣ онъ поднимается выше, то дѣятельность... гдѣ нибудь въ другомъ мѣстѣ понижается, переходя далѣе за порогъ сознанія, и такимъ образомъ въ другомъ мѣстѣ сонъ дѣлается глубже *). Чѣмъ выше слѣдовательно поднимаются одни предста-

*) Психологический процессъ, лежащий въ основѣ этого явленія, принадлежитъ той части одновременныхъ (*simultane*) ассоціацій, которую Бундт называетъ „ассимиляціей представлений“. „Grundzüge der physiologischen Psychologie“, изд. 3, 1887, II, 366—368. Сравн. въ особенности ссылку на упомянутую въ этомъ же сочин. (стр. 174) „смѣну представлений при разматриваніи рисунка, допускающаго двоякое tolkovanie“.

*) G. Th. Fechner: Elemente der Psychophysik, 1860, II, 451. Выраженіе „частичный сонъ“ ведетъ свое начало отъ Лейбница, который по такому же поводу говорить о сиѣ по отношенію къ части чувственного ощущенія (изданіе Erdmann'a, стр. 225).

вленія, тѣмъ ниже должны опуститься другія; интензивно заниматься однимъ опредѣленнымъ представлениемъ можно всегда лишь насчетъ другихъ группъ представлений. Отсюда происходитъ то, что сознаніе, желая развернуть всѣ свои силы, должно быть всегда устроено монархически; и для внутренняго міра во многочаїліи нѣсть добра: одинъ да будетъ властелиномъ, одинъ — царемъ; и здѣсь только въ ограничениіи видѣнъ мастеръ. Если душа хочетъ усвоить себѣ впечатлѣніе съ возможнымъ совершенствомъ *), она должна предаться ему по возможности всецѣло; чтобы вполнѣ овладѣть имъ, она должна и вполнѣ ему подчиниться. Поэтому представленіе лишь до тѣхъ поръ принадлежитъ ей, пока оно монархически владѣеть сознаніемъ. Поэтому очень мѣтко выражаются о человѣкѣ, напрягающемъ вниманіе, что «онъ весь зрѣніе» или «онъ весь слухъ»; поэтому страсть, владѣющая человѣкомъ, слѣпа; поэтому обѣ изслѣдователѣ, углубившемся въ науку, сказано (Гете: «Фаусть»): «твоя душа закрыта, твое сердце мертвое».

Съ этой простой мыслью, которую кратко назовемъ монархическимъ устройствомъ сознанія, мы обращимся къ области эстетики и попытаемся вступить въ нее, исходя изъ установленного нами положенія.

Именно въ области эстетики съ наибольшою ясностью выступаетъ монархическое свойство сознанія; ибо при эстетическомъ удовольствіи душа всецѣло отдается во власть пріятнаго впечатлѣнія и сливаются съ нимъ; мысль и воля, понятіе и интересъ — эти два полюса сознательной душевной дѣятельности — занимаютъ только подчиненное положеніе, а удовольствіе отъ эстетического впечатлѣнія, какъ такового, настолько овладѣваетъ нашимъ сознаніемъ, что Кантъ въ своемъ

*) Т. е. въ тѣхъ случаяхъ, когда неясная перцепція смѣняется ясною аперцепціей.

знаменитомъ опредѣленіи совершенно исключилъ изъ области прекраснаго понятіе и интересъ. Точно также эстетическое впечатлѣніе повидимому далеко и отъ материальной дѣятельности въ томъ видѣ, какъ она представляется нашимъ чувствамъ: оно принадлежитъ къ особой области, которая свободна отъ суровой реальности матеріи и противопоставляетъ объективной дѣятельности субъективную видимость.

Отсюда вытекаетъ необходимость поставить прежде всего вопросъ, какая функція сознанія занимаетъ въ эстетическомъ впечатлѣніи «кульминаціонный пунктъ психо-физической дѣятельности». Какой-же отвѣтъ мы получимъ? Уже теперь мы можемъ сказать слѣдующее: усматривать здѣсь своеобразную, таинственную способность, посвященную исключительно восприятію красоты, — мистическое созерцаніе трансцендентныхъ совершенствъ, нѣть ни малѣйшаго основанія. И эстетическое удовольствіе примыкаетъ къ обычнымъ, постоянно встрѣчающимся проявленіямъ душевной жизни — съ тою только, какъ мы увидимъ ниже, разницей, что психическая дѣятельность, преобладающая при эстетическомъ впечатлѣніи, въ обычномъ сознаніи не занимаетъ кульминаціонного пункта, а скорѣе похожа на мостъ, черезъ который дѣловая будничная жизнь непрестанно и бурно стремится, не думая ни о чѣмъ другомъ, кроме соединенія съ противоположнымъ берегомъ; и требуется воскресное, праздничное настроеніе, для того, чтобы явилось желаніе остановиться на этомъ мосту и насладиться открывшимся съ него видомъ.

Если мы бросимъ бѣглый взглядъ на исторію эстетики, то найдемъ, что у большинства извѣстныхъ эстетиковъ, несмотря на все различіе между ними, несомнѣнно всегда проглядываетъ одна и та-же мысль, которая то болѣе то менѣе выдвигается ими на первый планъ. Мысль эта состоять въ томъ, что въ эстетическомъ впечатлѣніи, какого-бы рода оно ни было, всегда принимаетъ участіе какъ чувственныій, такъ и духовныій элементъ, что слѣдовательно эстетическое занимаетъ място гдѣ-то по срединѣ между этими элементами. Какъ слѣдуетъ при этомъ понимать духовный элементъ,

какимъ путемъ онъ связывается съ чувственнымъ,—относительно этого существуютъ самыя разнообразныя воззрѣнія. Но соединеніе, совмѣстное дѣйствіе чувственного и духовнаго факторовъ признается почти всѣми; а гдѣ этого нѣть, гдѣ слишкомъ пренебрегаютъ одной стороной ради другой, или гдѣ является стремленіе ограничиться исключительно одной стороной, тамъ объясненія тотчасъ же приобрѣтаютъ сомнительный характеръ и становятся неудовлетворительными.

Такъ, хотя Платонъ и говоритъ, что истинно прекрасное можно найти лишь въ трансцендентной области духа, но говоря о красотѣ, какъ о явленіи, онъ представляетъ ее себѣ изображеніемъ идеального, духовнаго въ материальномъ и чувственномъ. Аристотель требуетъ, чтобы искусство воспроизводило вещи не только такъ, какъ онъ есть, т. с. какъ онъ представляются нашимъ чувствамъ, но и какъ онъ должны быть,—слѣдовательно такъ, чтобы онъ удовлетворяли духовной потребности. У Плотина красота есть воплощенная въ чувственную форму идея. «Смутное представлениe» (*uneworrene Vorstellung*) Баумгартина есть чувственность, но такая, которая составляетъ лишь низшую ступень въ чисто духовной области. Кантъ учитъ, что чувственное воображение и разсудокъ суть тѣ способности, которые приводятся въ дѣйствіе красотой. У Шеллинга красною нитью проходитъ мысль объ отношеніи между реальнымъ и идеальнымъ, что въ послѣднемъ своемъ основаніи стоитъ въ связи съ противоположностью между началами чувственнымъ и духовнымъ. Гегелевская школа, а также Эдуардъ фонъ-Гартманнъ учатъ, что透过 посредство чувственного проявляется свое дѣйствіе нѣчто идеальное и этимъ путемъ порождается красота. Кирхманнъ понимаетъ красоту какъ исполненную души реальность; точно также умѣренные формалисты придерживаются того, что чувственной формѣ присуще отношеніе къ области духа.—Изъ этихъ примѣровъ, которыхъ можно бы привести гораздо больше, можно очевидно вывести заключеніе, что эстетика уже съ давнихъ поръ

чувствуетъ потребность дать красотѣ положеніе промежуточное между сферами чувственою и духовной.

Однако съ такою общцею, скучною по своему содержанію и неопределеннной мыслью нельзѧ еще приступить къ изслѣдованию. Предварительно необходимо привести въ ясность, какъ понимать «духовное» начало, ибо въ этомъ именно пунктѣ существуетъ величайшее разногласіе между различными системами. Чувственный элементъ повсюду одинъ и тотъ-же, потому что всѣ мы наслаждаемся красотой при помощи однихъ и тѣхъ же чувствъ. Свою чувственною стороной красота примыкаетъ къ части общихъ психическихъ функций,—она прочными, неразрывными узами связана съ эмпирическимъ субъектомъ. Не то духовный элементъ. Тутъ исчезаетъ трезвая достовѣрность опыта, и красота беспокойно витаетъ въ области метафизики. Одинъ эстетикъ усматриваетъ ее въ абсолютной волѣ, другой—въ трансцендентномъ разумѣ, третій—въ вѣчной любви или даже въ лонѣ самого божества. По этому пути мы не желали бы слѣдовать; прежде всего эстетическое и со стороны входящаго въ него духовнаго элемента должно быть приведено въ прочную и неразрывную связь съ условіями познаваемаго на опыте. Поэтому мы будемъ понимать духовный элементъ эстетического представлениe исключительно какъ субъективный, руководящій опытомъ и доступный опыту разумъ.

Чувствованіе и разумъ—вотъ тѣ полюсы, вокругъ которыхъ вращается вся душевная дѣятельность; только путемъ ихъ совмѣстного дѣйствія возникаетъ въ насъ то, что мы называемъ опытомъ. Величайшая заслуга Канта заключается въ томъ, что онъ ясно и точно выразилъ эту прочную связь. «Природа наша», говоритъ онъ, «обусловливаетъ то, что наше воззрѣніе (*Anschauung*) не можетъ быть никакимъ инымъ, кромѣ какъ чувственнымъ, т. с. оно отражаетъ на себѣ тотъ способъ, какимъ предметы производить на насъ впечатлѣніе. Напротивъ—способность мыслить о предметѣ чувственного воззрѣнія есть разумъ. Ни одному

изъ этихъ свойствъ нельзя отдать предпочтенія передъ другимъ. Безъ нашей чувственности мы не могли бы воспринять ни одного предмета, а безъ разума мы ни объ одномъ изъ нихъ не были бы въ состояніи мыслить. Мысли безъ содѣржанія—пусты, представлениія (*Anschauungen*) безъ понятій—слѣпы» *).

Но именно потому, что эта двоякаго рода дѣятельность сознанія такъ тѣсно переплетена одна съ другой — именно поэтому для изслѣдователя нашей душевной жизни чрезвычайно важно распутать эту связь и опредѣлить, что можетъ совершить каждая изъ этихъ функций въ отдѣльности. Тщательная и обстоятельная разработка этого вопроса есть дѣло общей психологіи и не можетъ поестественному составлять цѣли нашего изслѣдованія. Однако, и для цѣлей нашего изслѣдованія по эстетикѣ важно хотя бы отчасти заняться возникшимъ здѣсь вопросомъ, — важно выяснить, какое мѣсто занимаетъ эстетическая точка зреенія въ душевной дѣятельности человѣка. Эстетическому воззрѣнію повидимому свойственъ совершенно особый родъ чувственного содѣржанія, равно какъ и особый родъ духовныхъ отношеній: наши чувства иначе воспринимаютъ и напрѣкъ умъ иначе относится къ воспринятыму, чѣмъ это имѣеть мѣсто въ не-эстетическомъ состояніи. Поэтому надо прежде всего установить два пункта. Душевная жизнь человѣка состоитъ изъ представлений (принимая это слово въ самомъ широкомъ смыслѣ), которыя 1) имѣютъ определенное содѣржаніе и 2) связаны между собою самыми разнообразными отношеніями. Поэтому, мы здѣсь попытаемся вкратцѣ выяснить, что можетъ дать чувство и разумъ въ отдѣльности для содѣржанія и отношенія представлений. Можетъ быть, уже и при такомъ раздѣленіи намъ удастся развязатьузель, который тѣсно связываетъчувствованіе и разумъ въ ихъ совмѣстной дѣятельности; мо-

жеть быть, такимъ путемъ намъ удастся найти и изобразить тотъ мостъ между этими функциями души, черезъ который наше сознаніе въ повседневной жизни проходитъ мелькомъ, не останавливалась и не замѣчая его.

Подвергнемъ прежде всего разсмотрѣнію чувственный элементъ. Что онъ, взятый въ отдѣльности, даетъ по отношенію къ обоимъ отмѣченнымъ нами пунктамъ?

Наивное сознаніеувѣreno, что чувства представляютъ намъ готовую картину вицѣнья міра, что они отражаютъ въ насъ дѣйствительность такъ, какъ она есть, со всею полнотой его скрѣпленного многообразными связями содѣржанія. Лишь философскому, направленному на самоанализъ сознанію становится ясно, что картина вицѣнья міра не просто входитъ въ насъ въ готовомъ видѣ, но что она созидается въ мастерской нашей субъективности, причемъ чувства являются лишь слугами, которые приносятъ въ эту мастерскую сырой матеріалъ для картины.

Поэтому ощущенія, полученные при помощи органовъ чувствъ, разматриваемыя сами по себѣ, носятъ еще характеръ полнѣйшей безотносительности, полнѣйшей обособленности во времени и пространствѣ: они не приведены въ порядокъ, не сопоставлены одно съ другимъ, а изолированы: «нѣчто» (*ein Dieses*), какъ говорить Гегель, и ничего болѣе.—Ощущеніе есть, оно составляетъ непосредственно достовѣрное бытіе, но это бытіе представляется безъ всякаго отношенія къ чemu либо иному—какъ бы въ пустомъ пространствѣ. «Я, этотъ, не потому удостовѣряюсь въ существованіи этой вещи, что я, какъ сознаніе, при этомъ развивался и многообразно возбуждалъ свое мышеніе,—и не потому также, что эта вещь, въ существованіи которой я удостовѣряюсь, по множеству различныхъ въ ней свойствъ представляетъ богатый комплексъ сама по себѣ, или многообразное отношеніе къ другимъ. То и другое истинности чувственной достовѣрности

* Kritik d. r. Vernunft. изд. Kehrbach'a стр. 76 и сл.

не касается; ни я ни предметъ не имъють тутъ значенія многообразной связи: я не имъю значенія многообразнаго представлениі и мышленія, а вѣць—значенія многообразныхъ свойствъ; предметъ просто существуетъ—и существуетъ онъ только потому, что существуетъ; онъ есть—и это для чувственного значенія самое главное; это чистое бытіе или эта простая непосредственность и составляетъ истинность предмета» *). Кантъ въ «Дедукціи чистыхъ понятій отъ разума» путемъ методического изслѣдованія показалъ, что чисто чувственное ощущеніе есть только безформенное и безотносительное разнообразіе: всякое запоминаніе, сліяніе и сравненіе съ другими чувственными ощущеніями, сознаніе, что предметъ еще тотъ же, что и секунду тому назадъ,—все это поконится не на одной только дѣятельности нашихъ чувствъ.

Второй отличительный признакъ, характеризующій чувственныя воспріятія, — это, въ противоположность бѣдности отношеніями, необыкновенное богатство содержанія. Въ тотъ короткій моментъ, на который я раскрываю свои глаза, я изъ одного зрителнаго ощущенія, воспринятаго огромнымъ числомъ нервныхъ волоконъ, получаю неисчерпаемое множество качественно различныхъ раздраженій,—такое множество, что сознаніе не въ состояніи воспринять его вполнѣ; они входять также въ составъ сознательного впечатлѣнія, которое именно отъ этого приобрѣаетъ характеръ независимой реальности. «Конкретное содержаніе чувственной достовѣрности», говоритъ Гегель, «дѣлаетъ ее непосредственно самыемъ богатымъ познаніемъ, даже безпредѣльно богатымъ познаніемъ. Мы не можемъ найти предѣла этому богатству, выйдемъ ли мы изъ пространства и времени, въ которыхъ оно проявляется, или если мы возьмемъ часть изъ этой полноты и путемъ дѣленія проникнемъ внутрь ея» **).

*) Hegel: Phänomenologie. Собр. соч. II, стр. 71 и слѣд.

**) L. с. стр. 71.

Область чистаго ощущенія можно слѣдовательно противопоставить, какъ нѣчто одностороннее, двусторонности области представлений. Чистая чувственность по содержанію своему хотя и заключаетъ въ себѣ неисчерпаемое богатство впечатлѣній, но эти впечатлѣнія сначала являются для сознанія совершенно изолированными и въѣдь всякихъ отношеній. Отношенія быть можетъ сами по себѣ и существуютъ, но для насъ ихъ еще нѣть. Сознаніе отношеній, связывающихъ между собой разныя единичныя ощущенія, однимъ существованіемъ этихъ отношеній не обусловливается *)

Разсмотримъ же теперь, каково дѣйствіе разума. Основная черта чувственного воспріятія—его непосредственность, основная черта дѣятельности разума—отсутствіе непосредственности. Повсюду, гдѣ разумъ является дѣйствующимъ, онъ уже заранѣе предполагаетъ какое-нибудь чувственное содержаніе или по крайней мѣрѣ воспоминаніе о чувственномъ содержаніи; самъ онъ никогда не можетъ создать содержанія. Чувства суть слуги, которые доставляютъ только сырой матеріалъ въ мастерскую души. Разумъ даже не обрабатываетъ самъ этого материала, —онъ какъ бы играетъ роль инженера, который обладаетъ математически вычисленную теоріей обработки. Гоббсъ не безъ основанія называлъ мышленіе—счислениемъ: *ratiocinari*, выражается онъ, *igitur idem est, quod addere et subtrahere*. Подобно тому какъ математикъ имѣеть передъ глазами не самые реальные предметы, а лишь общіе числовые знаки, обнимающіе цѣлые группы предметовъ и отношенія между ними, точно также и отвлеченнное мышленіе заключаетъ только общіе словесные знаки для отдѣльныхъ предметовъ и ихъ отношеній,—оно оперируетъ надъ этими знаками, нисколько при этомъ не касаясь обозначаемыхъ ими предметовъ въ отдѣльности. Для мышленія такими знаками являются понятія. Понятіе—это его дѣло *κατ' ἑρεμήν*. Поэтому въ пестриной мыслительной дѣятель-

*) Lotze: Metaphysik. 1884, стр. 530.

ности понятіе всегда является чѣмъ то лишенымъ содер-
жанія. Хотя известно, какіе конкретные предметы имъ имѣется
въ виду охватить, раздѣлить или соединить, но во время, пока
совершается процессъ мышленія, это содержаніе не восходить
до сознанія, подобно тому, какъ при вычисливаніи процентовъ
во время самого счета мы не сознаемъ, что употребляемыя
нами числа обозначаютъ круглыя блестящія монеты. Итакъ,
во время умственной дѣятельности конкретное содержаніе не
существуетъ для нашего сознанія; обозначаемое исчезаетъ, въ
движение приводятся одни только лишенные содержанія знаки.

Совершенно иная картина получается въ томъ случаѣ, когда
дѣло идетъ объ отношеніяхъ между представлениями. Тогда
мышленіе становится живою, самостоятельной дѣятельностью,—
обнаруживается, что разумъ есть необходимый коррелатъ чув-
ственности, что онъ привноситъ въ наше представление о мірѣ
къчто существенное. Ибо, въ противоположность чистому ощу-
щению, которое вполнѣ безотносительно, жизненнымъ первомъ
понятія является именно отношеніе. Все, что даетъ намъ
чувство, получаетъ свое окончательное, доступное самосознанію
устройство только въ мышленіи; только въ немъ совершается
сознательное сравненіе, различеніе, сліяніе и упорядоченіе
чувственныхъ восприятій. Именно потому, что понятіе съ вну-
тренней стороны есть только вмѣстилище, сфера, оно при-
годно для того, чтобы по всѣмъ направленіямъ отграничи-
вать, различать, создавать отношенія и такимъ образомъ со-
действовать возникновенію стройной міровой картины. Такимъ
образомъ, если за продуктами чувственного впечатлѣнія нами
принято было большое внутреннее богатство при виѣшней
безотносительности, то продуктамъ интеллекта свойственно, на-
оборотъ, большое богатство виѣшнихъ отношеній при внутрен-
ней бесодержательности. Въ этомъ мы усматриваемъ фактъ, ко-
торый очень ясно указываетъ на монархическое устройство
сознанія. Новѣйшие психологи совершенно отказались отъ той
мысли, будто душа имѣеть въ своемъ распоряженіи цѣлый
рядъ врожденныхъ, рѣзко ограниченныхъ другъ отъ друга

«способностей». И вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ специфическая энер-
гія органовъ чувствъ должна была отрѣшиться отъ притязаній
на а priori установленную первичность, изъ психологіи исчезла
также гипотеза о первичныхъ самостоятельныхъ душевныхъ
способностяхъ. Разумъ и чувственность не суть a priori и по
существу различныя силы,—это то же сознаніе, но проявляю-
щееся въ различныхъ направленіяхъ: оно то отдается пассивно
богатству полученныхъ чувственнымъ путемъ впечатлѣній, то, не
останавливаясь на этомъ, путемъ сознательного усвоенія виѣш-
няго міра переходитъ къ образованію понятій *). Если душев-
ная дѣятельность направлена на чувственные восприятія, то
на первомъ планѣ стоитъ поступление чувственного содержанія;
только въ томъ случаѣ, когда это чрезмѣрное содержаніе убав-
ляется и отступаетъ на задній планъ, начинаютъ господство-
вать отношенія, и наоборотъ—тамъ, где «кульминаціонный
пунктъ психо-физической дѣятельности» составляетъ познаніе
отношеній, чувственное содержаніе опускается до подчинен-
ной роли.

Благодаря тому, что мы, исходя изъ содержанія представ-
леній и отношеній между ними, рассматривали отдельно другъ
отъ друга дѣятельность разума и чувствъ, для насъ стало
яснымъ, насколько связь между ними необходима. Чувствен-
ность безъ разума не болѣе какъ беспорядочная смѣсь не-
ясныхъ и непонятныхъ разрозненныхъ впечатлѣній, разумъ
безъ чувственности — только порядокъ слѣдованія пустыхъ
формъ и отношеній между ними: лишенные содержанія отно-
шенія и темная, такъ сказать, слѣпая полнота! Теперь только
вполнѣ ясенъ смыслъ приведенныхъ выше простыхъ словъ:
мысли безъ образовъ—пусты, образы безъ понятій—слѣпы!

*) Сравн. несолько рискованное выраженіе Канта о „свободной игрѣ“ душевныхъ силъ (воображенія и разума) въ „Критикѣ силы су-
женія“ (Kritik d. Urtheilskraft изд. Kehrbach'a стр. 62).—Cohen въ сво-
емъ сочиненіи „Kant's Begründung der Aesthetik“ (Кантовское обосно-
ваніе эстетики) съ полнымъ правомъ пытается истолковать это темное
место въ современномъ смыслѣ.

При этомъ первенство очевидно принадлежитъ чувственности, ибо для того, чтобы формы отношений могли оказать свое дѣйствие, заранѣе уже должно существовать содержаніе, которое бы могло быть поставлено въ соотношеніе. Здѣсь мы наталкиваемся на трудный и важный вопросъ, не имѣющій однако для цѣлей эстетики существенного значенія,—а именно на вопросъ о томъ, являются ли всѣ понятія результатомъ отвлеченія изъ чувственного содержанія, или же существуютъ также первоначальные, основные понятія, которыхъ являются какъ бы собственными органами души: (т.е. душа можетъ воспринять чувственное только въ этихъ формахъ), и слѣдовательно должны находиться во всемъ чувственномъ, изъ чего однако вѣвсе не слѣдуетъ, что они вносятся въ душу нашей чувственностью, а не присущи ей съизначала. Есть области философіи, въ которыхъ нельзя ступить шагу, прежде чѣмъ этотъ вопросъ не разрѣщенъ въ томъ или иномъ смыслѣ; но эстетика можетъ спокойно его обойти; для нея совершенно безразлично, присущи ли разуму понятія уже a priori, или нѣтъ,—ибо одно во всякомъ случаѣ безспорно, именно то, что они могутъ приходить въ дѣйствіе только черезъ посредство нашей чувственности; если даже они и покоятся въ душѣ въ видѣ скрытыхъ и пустыхъ формъ, то все же живыми и дѣятельными они могутъ стать только черезъ посредство чувственности. Можно, слѣдовательно, утверждать, что эмпирически—совершенно не касаясь трансцендентальныхъ вопросовъ—разумъ вполнѣ зависитъ отъ чувственности и только черезъ ея посредство вступаетъ въ дѣйствительность.

Изъ безотносительного, но богатаго содержаніемъ чувственного впечатлѣнія развивается такимъ образомъ лишенное (съ эмпирической точки зреінія) содержанія, но богатое отношениями понятіе разума. Если ясно представить себѣ полную противоположность этихъ обоихъ направлений сознанія и если къ тому же надо предположить, что съ опытной точки зреінія одно возникло изъ другого, то легко замѣтить, что этимъ намѣчены лишь оба крайнія точки

душевной дѣятельности, и что поэтому необходимо искать промежуточныхъ звеневъ, соединяющихъ между собою эти оба крайніе полюса. Въ этой промежуточной дѣятельности выясняется также тѣ условія, при которыхъ возникаетъ эстетическое впечатлѣніе.

Но для того, чтобы изъ чувственности могла возникнуть абстрактная связь понятій разума, мысленію должна предшествовать какая нибудь менѣе абстрактная дѣятельность. Какова же эта промежуточная работа души?

Въ продуктѣ дѣятельности нашихъ чувствъ нѣтъ еще ничего, кромѣ единичнаго, стоящаго въ всякихъ отношеній впечатлѣнія. Такъ и Лотце въ своей логикѣ говорить *): «то, что возникаетъ въ насъ непосредственно подъ влияніемъ вицѣнныхъ раздраженій —ощущеніе, чувственное восприятіе—само по себѣ ничто иное, какъ известное наше состояніе, какъ бы наше расположение духа». Здѣсь еще нѣтъ ни объекта, ни субъекта,—ни вицѣнія, ни внутренняго міра,—ни макрокосма, ни микрокосма. Первое отношеніе появляется лишь тогда, когда сознаніе вступаетъ въ болѣе высокую форму дѣятельности и начинаетъ активно усваивать данный чувствами материалъ. Это первое отношеніе состоить въ томъ, что впечатлѣніе раздѣляется на наше ощущеніе и на ощущающее, къ которому оно относится; первая работа, выходящая за предѣлы чистой чувственности,—это простѣйшее и первоначальное отдѣленіе собственно воспринимающаго субъекта отъ того, что въ этотъ субъектъ входитъ извѣй, т. е. отъ объекта,—первое различіе дѣйствія и причины. Печать и живой воскъ, на которомъ эта печать оттискивается, уже не являются единымъ, слитнымъ,—они отдѣляются другъ отъ друга *). При этомъ, само собою разумѣется, не возникаютъ

*) H. Lotze: Logik 2 изд. 1880, стр. 15.

*) Vischer называетъ этотъ актъ „созерцаніемъ“ (Anschauen). Срав. Aesth. II. 2, стр. 316 и слѣд.; созерцаніе есть актъ изъятія (Ergreifung).

еще абстрактная понятие субъекта и объекта, действия и причины; сознание пока еще всецело уходит на это фактическое разделение, не будучи в состоянии тотчас же размыщлять об этом; но это именно и есть то, что наше интересует.—В душевом словаре ощущение отделяется от ощущаемого, прообразъ въ наше не является более слитымъ въ одно общее индифферентное впечатление сть отражениемъ его внутри насъ; отражению мы отводимъ мѣсто во внутреннемъ мірѣ, а прообразу во внѣшнемъ, первое становится для наше чѣмъ-то внутреннимъ, а последнее чѣмъ-то вѣшнимъ, первое въ наше впечатлѣно, нами оображеніо, второе является передъ нами вполнѣ независимо, мы ставимъ еговиѣ наше, представляемъ его. Такимъ образомъ представляемое и воображаемое оба эти понятия обозначаютъ одинъ и тотъ же актъ: первое отношение между субъектомъ и объектомъ—съ тою только разницей, что въ словѣ «представленіе» выдвинута объективная сторона процесса, а въ словѣ «воображеніе» его субъективная сторона. Всю же дѣятельность, проявляющуюся въ этомъ первомъ активномъ усвоеніи чувственныхъ впечатлѣній, въ этомъ первомъ отношеніи, мы назовемъ, по субъективной сторонѣ процесса, силой воображенія *)

Здѣсь мы позволяемъ себѣ расширить обычное употребленіе этихъ словъ, что нуждается въ оправданіи. Подъ представлениемъ и воображеніемъ понимаютъ прежде всего такие продукты нашего сознанія, которые возникаютъ внутри наше помимо непосредственного воздействія какого-либо вѣшня-

путемъ вниманія, благодаря чему созерцаемое какъ бы болѣе рѣзкими контурами выдѣгается изъ окружающаго фона, дѣлается собственностью созерцающаго и въ то же время ясно выступаетъ передъ нимъ въ качествѣ предмета; это—моментъ, когда предметъ и „я“ соприкасаются другъ съ другомъ на подобіе магнита и желѣза, но именно этимъ соприкосновеніемъ опредѣляется ихъ взаимно противоположное положеніе.

*) Неизбѣжное слово „сила“ не обозначаетъ здѣсь, само собою разумѣется, самостоятельной, предсуществующей способности, а лишь особое направленіе единой дѣятельности сознанія.

го предмета. Подъ словомъ «представленіе» разумѣютъ внутренніе образы, которые сохраняются въ наше памятью, а подъ словомъ «воображеніе»—самостоятельный видоизмененія, которымъ душа подвергаетъ эти внутренніе образы. Но это однако весьма несовершенная, поверхностная точка зрѣнія, принимающая во вниманіе одни лишь конечные результаты, такъ сказать, зрѣлые плоды этой душевной дѣятельности, никакъ не заботясь о скрытыхъ корняхъ, глубоко внѣдряющихся въ темную, но плодоносную почву чувственности. Внутренніе образы, сохраняемые памятью, должны быть прежде всего дѣятельно усвоены: мы должны овладѣть ими, занести ихъ внутрь (er—innern), вообразить, и въ этомъ схватываніи (Ergreifen) и занесеніи внутрь состоять первая, основная работа силы воображенія. Лишь на этомъ первичномъ занесеніи внутрь (запоминаніи) основано воспоминаніе, память, а на памяти, въ свою очередь, основаны представлениѳ и воображеніе въ обычномъ значеніи этихъ словъ.—Конечно, можно было бы найти другое название для этой первоначальной обработки чисто чувственныхъ впечатлѣній; но напримѣръ обыкновенно употребляемое для этого слово «апперцепція» далеко не такъ подходитъ къ цѣлямъ эстетики, а кромѣ того въ вопросѣ о болѣе широкомъ пониманіи выраженія «сила воображенія» мы можемъ сослаться на авторитетъ Канта, который въ отдѣль о схематичности чисто умственныхъ, понятій также отводитъ силѣ воображенія въ высокой степени важную роль посредницы между разумомъ и чувствомъ *).

Къ области воображенія мы относимъ словарь и первое, апперцепционное отдѣленіе вѣшняго предмета отъ внутренняго образа. Какъ-же мы должны понимать этотъ внутренний образъ? Онъ выдѣленъ изъ вѣшняго міра, освобожденъ отъ него и сталъ собственностью субъекта. Онь есть снимокъ вѣшняго объекта—снимокъ, который хотя и вполнѣ отвѣ-

*) Срав. L. Eckardt „Vorschule der Aesthetik“ 1864. Стр. 60. Только лишь изъ первоначальной способности „воображенія“ развивается, по мнѣнію Эккардта, „творческая сила“ фантазіи.

чаетъ объекту, но самъ не есть ви́шняя реальность. Онъ есть только внутреннее отраженіе реального предмета, коротко сказать,—«видимость» *). Видимость, созданная силой воображенія, занимаетъ такимъ образомъ промежуточное положеніе между ощущеніемъ нашихъ чувствъ и понятіемъ разума.

Этому промежуточному положенію соответствуютъ также и своеобразныя черты видимости, какъ по сравненію съ чувствомъ, такъ и по сравненію съ разумомъ. Для лучшаго уясненія этого, мы сначала разсмотримъ видимость въ ея отношеніи къ чистой чувственности. При первомъ взглядѣ мы находимъ между ними замѣтное сродство. Видимость не есть нѣчто пустое (подобно отвлеченному понятію), но, подобно продуктамъ чувственности, обладаетъ положительнымъ содеряніемъ—притомъ содержаніемъ, имѣющимъ свои корни въ чувственномъ впечатлѣніи. Даже тѣ внутреннія представленія (*Scheinvorstellungen*), которыя не являются непосредственнымъ восприятиемъ чувственного, которыя слѣдовательно не возникаютъ при первомъ актѣ запоминанія, а будучи сохранямы памятью, подвергаются разнымъ измѣненіямъ,—даже эти представленія по своему вещественному содержанію всепрѣло чувственного происхожденія. Даже самое дикое сновидѣніе въ своихъ вещественныхъ составныхъ частяхъ не содержитъ ничего такого, чего спящій когда либо не воспринялъ своими чувствами **). Такъ далеко простирается родство между извѣстнымъ впечатлѣніемъ и отдѣлившеюся отъ него видимостью.

Но содержаніе видимости отличается отъ содержанія чувственного представленія тѣмъ, что не имѣть его не

*.) Почему мы остановились на выражении „видимость“, объ этомъ будетъ еще рѣчь впослѣдствіи.

**) Такъ, часто случается видѣть во снѣ, будто летаешь, но при этомъ всегда остается чувство, что дѣло не совсѣмъ такъ; движенія, которыя, какъ намъ кажется, мы производимъ, удивительно медленны и неуклюжи. По пробужденію становится яснымъ, что вместо незнакомыхъ намъ летательныхъ движений мы производили знакомыя намъ плавательныя движения.

исчерпаемой полноты. Ибо видимость содержитъ въ себѣ то, что сознаніе, такъ сказать, выхватило изъ принесенного чувствами материала; она — отраженіе чувственного впечатлѣнія въ сознаніи. Но сознаніе далеко не обладаетъ способностью воспринять и удержать всѣ тѣ многочисленныя ощущенія, которыя приносятся ему черезъ посредство чувствительныхъ первовъ. Усвоеніе данного чувствами материала, имѣющеѳ своимъ результатомъ возникновеніе внутреннаго образа, видимости, требуетъ напряженія сознанія; а гдѣ сознаніе исполняетъ такого рода работу, гдѣ оно сосредоточивается на определенномъ рода дѣятельности, тамъ тотчасъ же выступаетъ наружу его монархическое устройство: усвоеніе, воображеніе видимости можетъ быть достигнуто только насчетъ богатства чувственного содержанія. Поэтому сила воображенія по необходимости вынуждена быть экономной,—должна многое объединять и воспринимать только наиболѣе интензивныя части впечатлѣнія; это происходитъ не при участіи воли и размыщенія, а является процессомъ непроизвольнымъ; процессъ этотъ надо представлять себѣ такъ, что части общаго чувственного впечатлѣнія ведутъ какъ-бы борьбу—но не за существованіе, а за сознаніе, и что здѣсь, какъ и во ви́шнемъ мірѣ, сильнейшее поглощаетъ слабѣйшее *).

И подобно тому, какъ борьбой за существованіе объясняется цѣлесообразность и порядокъ во ви́шнемъ мірѣ, такъ и благодаря борьбѣ за сознаніе возникаетъ впервые порядокъ во внутреннемъ мірѣ душевной жизни. Тутъ мы наталкиваемся на средство видимости съ разумомъ. Тотъ же самый процессъ, который ограничиваетъ чувственное содержаніе, вносить въ

*) Подъ „наиболѣе интензивными“ частями впечатлѣнія не слѣдуетъ всегда понимать тѣ части, которыя объективно являются болѣе сильными; здѣсь надо принять во вниманіе цѣлый рядъ условій со стороны воспринимающаго субъекта—условій, исключающихъ возможность одной ви́шней оценки впечатлѣній: таковы напримѣръ, привычка, прелестъ новизны, контрастъ и т. д. Сравн. G. Th. Fechner; *Revision der Hauptpunkte der Psychophysik*, 1882, стр. 282.

нега и известный порядокъ. Уже въ самомъ отдѣлениіи ощущенія отъ причины ощущенія нашло себѣ выраженіе отношеніе; но только теперь, когда видимость совершенно отдѣлилась отъ вѣшняго міра, моментъ отношенія начинаетъ вполнѣ обнаруживать свое дѣйствіе. Различныя представленія, сдѣлавшись достояніемъ памяти, находять совершенно новый субстратъ для своего существованія. Въ то время какъ прежде ихъ почвой былъ вѣшний объекѣтъ, теперь они путемъ запоминанія переносятся въ субъектъ. Но такъ какъ субъектъ обладаетъ ограниченной способностью къ воспріятію, то впечатлѣнія, первоначально безсвязныя, вынуждены затѣмъ сдвинуться тѣснѣе и этимъ путемъ слиться другъ съ другомъ. Они не могутъ взаимно отталкивать другъ друга въ той-же мѣрѣ, какъ и объекти, отъ которыхъ они взяты; непроницаемость, — главный отличительный признакъ предметовъ вѣшняго міра, здѣсь не имѣеть мѣста. Тогда тѣмъ какъ «въ пространствѣ» предметы рѣзко сталкиваются между собою, внутреннія изображенія ихъ обладаютъ способностью проникать другъ друга и сливаться; только благодаря этому становится возможнымъ, чтобы «мысли легко между собою уживались». Въ темныхъ областяхъ душевной жизни, за порогомъ яснаго сознанія, внутренніе образы приводятся въ порядокъ, спѣляются, надвигаются другъ на друга, вдвигаются одинъ въ другой *), ставятся въ связь по сходству или противоположности, по смежности въ пространствѣ и во времени. Такимъ образомъ возникаютъ тѣ разнообразныя отношенія, которыя выполняютъ подготовительную работу для отвлеченной дѣятельности разума,— возникаютъ ассоціаціи.

Шагъ за шагомъ приблизились мы къ решенію вопроса о промежуточномъ звенѣ между чувственностью и разумомъ. Въ чувственномъ матеріалѣ мы нашли богатое содержаніе, но не нашли никакихъ отношеній; въ разумѣ же наоборотъ оказа-

*) Сравн. Кантово объясненіе «нормальной идеи» въ его «Эстетикѣ».

лось много отношеній и никакого содержанія. Сила-же воображенія доставляетъ намъ, во-первыхъ, содержаніе, которое является уже ограниченнымъ, и во-вторыхъ, отношенія, которыя подготавливаютъ нѣкоторый порядокъ въ сферѣ понятій *). Между чувствомъ и разумомъ нѣть уже той большой пропасти, которая рѣзко отдѣляетъ ихъ другъ отъ друга; дѣятельность воображенія построила прочный мостъ черезъ эту пропасть, и благодаря этому посредничеству мы начинаемъ познавать возможность безъ всякихъ перерыва подняться отъ первого чувственного впечатлѣнія до отвлеченного понятія **). Различные органы чувства вносятъ въ субъектъ беспорядочную массу впечатлѣній, въ которой еще не различается даже актъ самого ощущенія отъ предмета, вызывающаго ощущеніе. Далѣе надъ этимъ поднимается сознаніе вѣшняго предмета и внутренняго образа; этотъ послѣдній, т. е. образъ, есть созданная воображеніемъ видимость. Она — собственность субъекта, т. е. она отдѣлена отъ вѣшняго предмета и перенесена внутрь субъекта. Благодаря этому становится возможной функция запоминанія (память). Внутреннія представления имѣютъ еще чувственное содержаніе; но оно образуется только наиболѣе сильно дѣйствующими частями чувственного матеріала, такъ какъ сознаніе обладаетъ ограниченной способностью воспріятія. Этимъ путемъ образуется первое отвлеченіе. Память сохраняетъ представленія такимъ образомъ, что тѣ изъ нихъ, которые наиболѣе сильно притягиваются другъ друга, соединяются между собою. Благодаря этому внутри субъекта образуется первый укладъ. Чѣмъ многочисленнѣе чувственныхъ впечатлѣнія, а слѣдовательно и усваивае-

*) Историческое доказательство этой подготовительной роли силы воображенія см. у Вейсса (Ch. H. Weisse: *System der Aesthetik*. 1872 стр. 15 и слѣд.).

**) О посреднической роли силы воображенія см. также Zimmermann: „Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft“ 1865, стр. 279 и слѣд. и Volkelt: „Der Symbolbegriff in der neuesten Aesthetik“ стр. 78 и слѣд.

мыя нами внутреннія представлениія, тѣмъ глубже и обширнѣе становятся взаимныя отношенія этихъ внутреннихъ образовъ *). Но чѣмъ больше число такихъ отношеній стремится проникнуть въ центръ сознанія, тѣмъ болѣе необходимо будетъ отвлечься отъ полноты содержанія; и отвлеченіе это будетъ продолжаться до тѣхъ поръ, пока мы наконецъ не придемъ къ такимъ представлениямъ, которыя обнимаютъ собою огромное множество отношеній и именно потому не заключаютъ въ себѣ почти ничего изъ содержанія чувственныхъ представлений. Эти представлениія составляютъ такимъ образомъ верхнюю границу: еще шагъ — и мы оказываемся въ области совершенно отвлеченныхъ понятій. Вначалѣ площадь моего сознанія подобна огромной картинѣ, освѣщаемой лишь равномѣрнымъ, но слабымъ свѣтомъ луны; все передъ моими глазами, но я ничего не могу разобрать. Затѣмъ присоединяется дѣятельность воображенія, которую можно уподобить болѣе ограниченному, но зато и болѣе интенсивному источнику свѣта; то мѣсто картины, на которомъ я сосредоточиваю свое вниманіе, я вижу ясно и отчетливо, но окружающія части погружаются въ еще большій мракъ. Наконецъ, направляя это болѣе сильное освѣщеніе поперемѣнно на всѣ части картины, я настолько ознакомился съ содержаніемъ ея, что больше даже не смотрю на освѣщенное мѣсто и уже по одному направлению лу ча догадываюсь, какія части картины имъ освѣщены. Такимъ образомъ сосредоточеніе на однихъ только отношеніяхъ въ силу монархического свойства сознанія должно неминуемо повести за собой постепенное исчезновеніе чувственного содержанія. Что эта форма дѣятельности характерна для функции разума, признаетъ и Шопенгауэръ. «Не переводимъ ли мы — говорить онъ — *)

*) Срав. Lotze „Mikrokosmus“ 1876, I. 240. „Если въ ощущеніи и сознаніе, благодаря силѣ вѣнчанихъ раздраженій, настойчиво требующихъ къ себѣ вниманія, представлялось намъ способнымъ къ безграничному множеству (неисчерпаемое содержаніе!) пассивныхъ состояній, то знаніе, сохраненное памятью, является чѣмъ-то болѣшимъ, нежели выполняемая духомъ связующая дѣятельность“.

**) „Die Welt als Wille und Vorstellung“. 1877. I. стр. 47.

(пока другой къ намъ обращается) тотчасъ-же его рѣчь на картины воображенія, которая съ быстротой молніи пролетаютъ мимо насъ, движутся, ссылаются, преображаются, дорисовываются — соответственно приливу словъ и ихъ грамматическимъ флексиямъ? Какое смутеніе происходило бы въ нашей головѣ при слушаніи рѣчи или чтеніи книги. Но этого никогда не бываетъ. Смыслъ рѣчи воспринимается непосредственно, вѣрно и определенно, большою частью безъ вмѣшательства призраковъ воображенія. Тутъ разумъ говоритъ къ разуму, оставаясь въ своей области, и то, что онъ сообщаетъ и воспринимаетъ, суть отвлеченные понятія, не-созерцательныя представлениія, которыя, будучи разъ навсегда составлены и относительно въ маломъ числѣ, тѣмъ не менѣе обнимаютъ, содержать и замѣняютъ всѣ безчисленные объекты дѣйствительного мира*)».

Послѣ того, какъ мы такимъ образомъ бросили взглядъ въ скровенную мастерскую нашей субъективности и познакомились съ ея дѣятельностью, какъ въ томъ, что касается содержаній представлений, такъ и въ томъ, что касается отношеній между ними, мы стоимъ передъ вопросомъ: куда отнести эстетическое впечатлѣніе? Входитъ-ли оно преимущественно въ сферу чувственности или же въ сферу разума, — не является ли истиннымъ его съдѣлищемъ видимость, внутренний образъ?

Предо мною, положимъ, человѣкъ, котораго я рассматриваю съ эстетической точки зрѣнія. Дѣло здѣсь очевидно не въ чисто чувственномъ ощущеніи, ибо при эстетическомъ созерцаніи у меня есть не только беспорядочное сознаніе того, что

*) Преподанное здѣсь воззрѣніе на душевную дѣятельность совпадаетъ въ существенныхъ пунктахъ съ учениемъ Вундта объ апперцепціи. Особенное значеніе имѣть слѣдующее мѣсто: „По мѣрѣ того, какъ первоначальные элементы представлений, возникшаго путемъ апперцептивного слѣянія, исчезаютъ, начинаютъ обыкновенно устанавливаться отношенія между этимъ и другими представлениями, образовавшимися такимъ-же путемъ“. Physiologische Psychologie, II 386, сравн. ibid. стр. 365 и слѣд. стр. 236.

мнѣ доставляютъ зрительные нервы,—я знаю также, что это нечто—человѣкъ, что этотъ человѣкъ—сильный человѣкъ, что лицо его доказываетъ гордую душу и т. д. Здѣсь дѣло также и не въ чисто умственной дѣятельности; ибо отношенія его мускулатуры къ представленію о силѣ, его вѣнчности къ его характеру, не суть логически-отвлеченныя отношенія,—сознаніе въ этомъ случаѣ примыкаетъ къ особенному, единичному, данному чувствами. Такимъ образомъ мы неминуемо должны отнести эстетическое впечатлѣніе къ чему-то среднему,—что не есть ни чисто чувственное, ни чисто логическое. Но психологическимъ путемъ мы нашли, что такимъ среднимъ является та видимость, которую сила воображенія выдѣляетъ изъ чувственныхъ впечатлѣній. Имѣемъ ли мы въ виду этого право называть эстетическое впечатлѣніе эстетической видимостью?

Вмѣстѣ съ видимостью, если рассматривать ее со стороны разума, возникаютъ, какъ нами указано было выше, первыя отношенія. Они вызываются ассоціаціей внутреннихъ образовъ и являются поэтому ассоціативными отношеніями. Въ чём же заключается особенность ассоціативныхъ отношеній? Ихъ надо мыслить какъ цѣль образныхъ представлений, изъ которыхъ одно влечеть за собою другое, причемъ, однако, сознаніе сосредоточивается не на связующихъ нитяхъ, а на связанныхъ ими образахъ. Это свойство видимости очевидно вполнѣ совпадаетъ съ сущностью эстетического впечатлѣнія. Ибо созерцаніе стоящаго передо мною человѣка можетъ быть названо эстетическимъ лишь до тѣхъ поръ, пока возникающія при этомъ отношенія остаются непосредственно слитыми съ опредѣленнымъ чувственнымъ впечатлѣніемъ,—лишь до тѣхъ поръ, пока пробужденны этими отношеніями чувства играютъ по отношенію къ созерцанію предмета служебную роль. Но какъ только сами отношенія начинаютъ пробиваться сквозь связываемые ими образы, мы уже выходимъ изъ области эстетического созерцанія. Мы можемъ выйти изъ нея—можно, напримѣръ, сказать себѣ: здѣсь я вполнѣ ясно вижу, что сила вообще есть

существенный признакъ человѣка—и въ слѣдующій же моментъ съ двойнымъ удовольствиемъ опять рассматривать эту сильную руку этого, стоящаго передо мною человѣка. Такого рода переливы сознанія не только неизбѣжны, но имѣютъ даже большое значеніе. Однако, въ тотъ моментъ, когда явилась указанная выше отвлеченная идея, сознаніе сосредоточилось на самой ассоціативной дѣятельности, чувственныя впечатлѣнія оказались внѣ вниманія, и отношеніе къ предмету уже не было эстетическимъ. Чистое мышленіе можетъ слѣдовательно плодотворно влиять на эстетическое созерцаніе, но въ то время, когда создается отвлеченная мысль, исчезаетъ и видимость и красота.

Но принадлежность эстетического впечатлѣнія къ области видимости становится еще яснѣ, если обратиться къ чувственному содержанію эстетического впечатлѣнія. Нами найдено было, что видимость имѣть чувственное содержаніе, но такое, которое отвлечено отъ многихъ частностей,—ибо сознаніе не въ состояніи воспринять въ одномъ образѣ всю полноту данного впечатлѣнія. — Но не то ли самое имѣть мѣсто въ эстетическомъ впечатлѣнії? Развѣ мы не находимъ при этомъ того-же отвлеченія, того-же ограниченія содержанія? Эстетическое впечатлѣніе въ сущности ничто иное, какъ выдѣленіе внутренняго образа или видимости изъ реальнаго предмета. Передъ нами стоитъ человѣкъ. Намъ бросается въ глаза его мощнага фигура, и наше вниманіе направляется на контуры его фигуры. Быть можетъ, развитіе формъ его тѣла объективно весьма замѣчательно,—быть можетъ, взоръ нашъ привлекается извѣстной позой этого человѣка,—быть можетъ также, что какая-нибудь субъективныя условія дѣлаютъ насъ въ этотъ моментъ особенно восприимчивыми къ наружности этого человѣка,—но какъ бы то ни было, впечатлѣнія, производимыя его тѣлесной формой, въ настоящій моментъ оказываются наиболѣе интензивными. И какъ только наше вниманіе сосредоточено на этихъ впечатлѣніяхъ, какъ только разматриваніе формы тѣла заняло кульминаціонный пунктъ сознанія, большая часть

чувственного впечатления начинает тотчас же стушевываться. На съятакъ отпечатывается беспристрастное изображение всего: окружающихъ человѣка предметовъ, земли, на которой онъ стоитъ, цвѣта его платья и множества случайныхъ мелочей. Но наше сознаніе сосредоточено на разсмотрѣніи формы его тѣла, все же остальное оно воспринимается весьма неясно; доходитъ даже до того, что платье этого человѣка дѣлается для меня какъ бы прозрачнымъ, такъ что мнѣ кажется, будто я сквозь него вижу изгибы линій. Имѣются на лицо и остальная части чувственного впечатлѣнія, но въ эстетическомъ впечатлѣніи они играютъ лишь подчиненную роль. Свѣтъ и тѣни, почва и общий фонъ имѣютъ тутъ интересъ лишь постольку, поскольку они содѣйствуютъ большей рельефности формы,—лишь до тѣхъ поръ, пока они являются послушными слугами, которые своимъ присутствиемъ увеличиваютъ блескъ властелина.

Измѣнимъ теперь условія. Тотъ же самый человѣкъ снова стоитъ передъ нами. Но теперь мы, благодаря освѣщенію или внутреннимъ условіямъ, иначе настроены: на этотъ разъ все наше вниманіе направлено на цвѣтовую сторону всего явленія. Тотчасъ же начинаетъ возникать совершенно иная внутренняя картина, качество видимости всепѣло измѣняется, и совершенно новая стороны явленія представляются теперь господствующими. Какъ своеобразно оттѣняется черными волосами бѣлизна лба, а ею въ свою очередь темные глаза! Какъ чудно просвѣчиваетъ сквозь загорѣвшую щеку алый цвѣтъ крови! А платье! Прежде одежда ясно воспринята была сознаніемъ лишь постольку, поскольку по ея складкамъ можно судить о формѣ тѣла; теперь же нась приковываетъ гармонія и контрастъ ея цвѣтовъ,—теперь форма занимаетъ подчиненное положеніе и является лишь носительницей цвѣтового явленія. Пока кульминаціонный пунктъ моего сознанія занимала форма, до тѣхъ поръ эстетическое впечатлѣніе носило въ себѣ нечто строго замкнутое: форма очерчиваетъ рѣзкія границы; все, что находится въ ихъ, не имѣть прямого отно-

шенія къ наружному виду тѣла; поэтому господство тѣлесной формы придаетъ внутреннему образу нечто тихое, замкнутое въ себѣ самомъ, такъ сказать уединенное. Совершенно иное теперь. Какъ только я направляю свое вниманіе на окраску, всѣ рѣзкія границы исчезаютъ, такъ какъ краска не знаетъ никакихъ границъ. О ней нельзя сказать того, что о формѣ: до этого места она доходитъ, а тамъ начинается безформенная область воздуха; краска, переливаясь, переходитъ за предѣлы рѣзко ограниченной формы. Глазъ мой еще покоятся на черномъ цвѣтѣ волосъ, но къ этому черному цвѣту уже примышаны мерцающіе отблески извнѣ, а въ ближайшій моментъ мой взоръ уже перебѣгаетъ за предѣлы формы въ безформенную, но богатую оттѣнками область воздуха или же къ другимъ окрашеннымъ предметамъ. И подобно тому, какъ для краски не страшна пропасть между различными предметами, точно то же имѣть хѣсто и по отношенію къ отдаленному предмету. Гдѣ форма раздробляется на тысячи неправильностей и уже не имѣть для глаза ничего привлекательнаго, тамъ только обнаруживается побѣдоносная сила краски; то, что въ тѣлесномъ смыслѣ является разрывомъ или скачкомъ, для краски оказывается желательнымъ поводомъ выказать всю силу ея безчисленныхъ оттѣнковъ и степеней интензивности, которая съ величайшою легкостью перескакиваетъ черезъ всѣ промежутки между тѣлами.

Но положимъ, что нашъ человѣкъ движется: онъ исполняетъ военную пляску. Краска, а также все окружающее, тотчасъ же теряетъ свое значеніе и почти приходитъ въ равновѣсіе съ ясно очерченною тѣлесной формой. Но именно поэтому ни краска ни опредѣленная тѣлесная форма не занимаютъ господствующаго положенія въ той картинѣ, которая представляется намъ теперь, ибо теперь внимание сосредоточено преимущественно на движеніяхъ и на томъ душевномъ содержаніи, которое проявляется въ этихъ движеніяхъ. Пріятны ли цвѣты и формы тѣла въ покое, имѣть теперь только второстепенное значеніе.

До сихъ поръ мы видѣли, что при эстетическихъ впечатлѣніяхъ, доставляемыхъ глазомъ, всегда имѣеть мѣсто отвлеченіе—ограниченіе тѣмъ именно, что въ данный моментъ дѣйствуетъ на меня наиболѣе интензивно,—что, слѣдовательно, эстетическое наслажденіе, получаемое путемъ зрењія, подходитъ подъ понятіе видимости. Но понятно, что этому отвлеченію предшествовало еще болѣе общее: я былъ «весь зрењіе», т. е. мой интересъ былъ направленъ по преимуществу на то, что представлялось чувству зрењія. Но, кульминационный пунктъ моего сознанія сейчасъ же перемѣстится, какъ только я почувствую, что мое вниманіе привлекается областью звуковъ, какъ только я стану получать наиболѣе сильныя впечатлѣнія со стороны чувства слуха. Чѣмъ болѣе я предаюсь воспріятію звуковъ, тѣмъ глубже будетъ погружаться то, что представляется глазу. Когда мы въ театрѣ дѣйствительно увлечены словами артиста, то все остальное вокругъ насъ начинаетъ какъ будто стушевываться и какъ бы вовлекается въ могучій потокъ слова. Понятно, что это произойдетъ тѣмъ легче, чѣмъ болѣе декорациія, вишиность и мимика актера гармонируютъ со словами. Поскольку зрительная впечатлѣнія являются по отношенію къ впечатлѣніямъ слуха въ служебной роли, они могутъ только усилить ихъ господство. Напротивъ блестящая постановка, которая такъ же сильно привлекаетъ сознаніе къ тому, что дается зрењіемъ, какъ и къ наслажденію, получаемому при помощи слуха, — вносить только смуту и вредить поэтической сторонѣ художественного произведенія.

Точно также при наслажденіи музыкой я—какъ выражаются—«весь слухъ». Грація, напримѣръ, съ которой скрипачъ водить смычкомъ, весьма мало способствуетъ усиленію эстетического впечатлѣнія, которое въ данномъ случаѣ выигрываетъ отъ ослабленія видимаго къ выгодѣ слышимаго; если бы эти грациозныя движения привлекли мое вниманіе, наслажденіе отъ звуковъ должно было бы стать менѣе полнымъ. Дѣйствіе музыки никогда, можетъ быть, не является столь высокимъ и чистымъ,

какъ въ тѣхъ случаяхъ, когда область видимаго уже сама по себѣ затмнена, такъ что красота вишиного міра незамѣтно проникаетъ въ музыкальное ощущеніе, подобно скрытому и несознанному волшебству: когда, напримѣръ, ночью на рѣкѣ раздается задушевная пѣсня и безглесная какъ бы носится надъ темными водами.

Но и между поэтическимъ и музыкальнымъ дѣйствіемъ, т. е. въ сфере самого слухового чувства, обнаруживается различіе, которое вытекаетъ изъ монархического устройства сознанія. Въ то время какъ основу вокальной музыки составляетъ выразительность голоса, поэзія имѣеть своимъ исходнымъ пунктомъ человѣческую рѣчу. Нѣчто аналогичное звуку голоса могутъ издавать также и неодушевленныя тѣла, поэтому музыка можетъ пользоваться и инструментами. Но рѣчь свойственна только человѣческому голосу, поэтому она является единственнымъ материаломъ для поэзіи. Гдѣ рѣчь и голосъ сохраняютъ первоначальную простоту, тамъ они могутъ вступить въ сознаніе въ формѣ единаго дѣйствія, какъ это имѣеть мѣсто въ пѣснѣ. Но и здѣсь уже оказывается, что, смотря по индивидуальнымъ особенностямъ слушателя, на первый планъ выдвигается то музыкальный, то поэтический элементъ. И чѣмъ сопровѣніе становится музыкальная и поэтическая выразительность, тѣмъ болѣе выступаетъ для сознанія необходимость сосредоточиться на одной изъ двухъ сторонъ и заставить другую сторону занять служебную роль. Интересно прочитать съ этой точки зрењія сочиненіе Вагнера «Опера и драма». Доказывая, что въ обычной до сихъ поръ оперѣ музыка является цѣлью, а драматический элементъ лишь средствомъ, онъ требуетъ отъ художественныхъ произведеній будущаго не уравненія этихъ обѣихъ эстетическихъ формъ, но желаетъ, чтобы впредь драматическое являлось цѣлью, т. е. господствующимъ, а музыка—средствомъ *).

Послѣ приведенныхъ соображеній становится очевиднымъ,

*) R. Wagner: Ges Schriften. III. 282.

ЧТО эстетическое впечатлѣніе, какъ по роду входящихъ въ него психическихъ отношеній, такъ и по роду его чувственаго содержанія, должно быть отнесено къ области воображаемаго (*Ein-bilden*), видимости. Мы такимъ образомъ вправѣ, вместо обычнаго термина «эстетическое впечатлѣніе», употреблять болѣе опредѣленное и болѣе точное выраженіе: «эстетическая видимость». Эстетическая видимость есть продуктъ воображенія, которое изъ внешняго предмета выдѣляетъ для себя внутренній образъ, удерживаемый ею лишь благодаря тому, что она односторонне сосредоточивается на извѣстной части чувственнаго впечатлѣнія.

Итакъ, эстетическое впечатлѣніе есть продуктъ дѣятельности воображенія,—оно есть эстетическая видимость. Однако этоѣ выводъ слишкомъ еще неопредѣленный: мы хотя и знаемъ, къ какой психической области должна быть отнесена эстетика, но ничего не знаемъ о положеніи и значеніи, которымъ она имѣть въ этой области. На основаніи того, что найдено было выше, всякая видимость быа бы эстетическою, ибо нами еще не указано, какая разница между видимостью эстетической и видимостью вообще.

Прежде всего намъ кажется необходимымъ признать, что эстетика обнимаетъ только особую часть общей видимости, а именно только тѣ внутренніе образы, которые получаются черезъ посредство зрѣнія и слуха. Основаніемъ для такого исключенія «низшихъ» чувствъ приводятъ по большей части тѣ доводы, который ясно изложенъ въ «Эстетикѣ» Фишера (*Vicher*). Только зрѣніе и слухъ, читаемъ мы тамъ *), суть чувства эстетическія, ибо только они «въ качествѣ свободныхъ и въ той же мѣрѣ духовныхъ, какъ и чувственныхъ органовъ, не стремятся къ разложенію предмета на его составныя части, а допускаютъ существованіе и влияніе на нихъ предмета какъ цѣлаго»:

*) *Aesthetik* I. Стр. 181.

онъ свободно противопоставляется какъ объектъ, и противоположеніе это свободно преодолѣвается». Только при помоши «высшихъ» чувствъ воспринимаемое ими становится дѣйствительнымъ предметомъ (*Gegen-stand*), а для эстетического созерцанія это необходимо. Приблизительно то же говорить и Шиллеръ *): только глазъ и ухо «приспособлены къ восприятію объектовъ, какъ явленій, между тѣмъ какъ остальные чувства (обоняніе, вкусъ, осознаніе) главнымъ образомъ подвергаются дѣйствию вещественныхъ качествъ предметовъ, съ которыми можетъ имѣть дѣло познаніе и ощущеніе, но не эстетическое созерцаніе». Это воззрѣніе вполнѣ согласуется съ воззрѣніемъ, развиваемымъ въ нашемъ изслѣдованіи: вѣдь и мы пришли къ выводу, что воображеніе (*Ein-bildung*) возможно лишь при условіи одновременного свободного противопоставленія или представленія объекта **). Но это мало приближаетъ насъ къ решенію поставленнаго выше вопроса, ибо такими особенностями обладаетъ и видимость вообще. Мы обладаемъ ясными внутренними представленіями о видимыхъ предметахъ и о разныхъ звукахъ, но запахъ розы или вкусъ какого нибудь кушанья не оставляетъ въ нашемъ сознаніи никакихъ представлений, а если оставляетъ, то лишь весьма слабыя. Убѣдительнымъ доказательствомъ этого является тотъ фактъ, что въ сновидѣніи (которое вѣдь составляется изъ внутреннихъ образовъ) мы часто переживаемъ представление, будто мы что-то видимъ, но при этомъ не испытываемъ никакого вкусового ощущенія. Мы видимъ, напримѣръ, во снѣ великолѣпный плодъ, беремъ его въ ротъ, раскусываемъ, но онъ не имѣть никакого вкуса. У другихъ животныхъ, быть можетъ, это обстоитъ иначе. Кто знаетъ, какіе замѣчательные внутренніе образы

*) Max Schasler. „Aesthetik“ 1885. I. 25. Та же мысль встречается и у Е. в. Hartmann'a: „Aesthetik“ II. 12.

**) См. выше стр. 16. Впрочемъ, менѣе совершенное представленіе предмета свойственно также и чувству осознанія, которое поэтому тоже въ состояніи вызывать эстетическія ощущенія, хотя и въ меньшей степени.

выдѣляеть, напримѣръ, изъ дѣйствительности собака, которая, такъ сказать, видитъ носомъ. Мы, люди, устроены такъ, что внутреннее отраженіе вѣшняго міра составляется у насъ преимущественно изъ зрительныхъ и слуховыхъ впечатлѣній.

Итакъ, на основаніи того, что эстетическая видимость ограничивается главнымъ образомъ глазомъ и ухомъ, нельзя установить еще никакого различія между нею и видимостью вообще. Различіе между ними другое. Эстетическая видимость отличается отъ общихъ проявленій воображенія не экстензивно—различіе тутъ скорѣе въ интензивности.

Въ началѣ нашего изслѣдованія нами заранѣе указано было, что дѣло идетъ не объ отысканіи для эстетики особой способности, но что та душевная дѣятельность, къ которой эстетика относится, окажется похожей на мостъ, чрезъ который повседневная жизнь проходить безъ вниманія, и требуется особое, праздничное настроеніе, чтобы явилось желаніе остановиться на этомъ мосту и насладиться видомъ, открывшимся съ него. Теперь мы подошли къ тому пункту, въ которомъ наше предвареніе начинаетъ подтверждаться. И здѣсь опять-таки рѣшающимъ моментомъ является монархическое устройство сознанія. Выше мы нашли, что во всякой видимости, выдѣленной воображеніемъ, содержаніе всегда ограничиваются опредѣленными качествами данного чувствами материала; подобно этому и самое выдѣленіе видимости можетъ въ свою очередь занимать въ общей душевной жизни либо только подчиненное положеніе, либо господствующее. Видимость и ея источникъ—сила воображенія—могутъ либо служить только преходящимъ средствомъ для сознанія, либо составлять самую его цѣль. Въ обыденной жизни съ ея настоятельными интересами видимость является лишь посредствующимъ звеномъ, которое вѣдеть отъ чувственного впечатлѣнія къ разуму и волѣ, а съ другой стороны даетъ возможность разуму и волѣ переносить свои цѣли въ данную чувствами дѣйствительность. Ее отѣ-

млють отъ чувственныхъ предметовъ не для того, чтобы насладиться этимъ усвоеніемъ внутреннихъ образовъ, — въ ней нуждаются, потому что только такимъ путемъ можно познать предметы, потому что только такимъ путемъ можно узнать, какъ лучше всего воспользоваться ими, какъ вѣрнѣе избѣжать ихъ, если они угрожаютъ опасностью, какъ быстрѣе приобрѣсти ихъ, если они почему либо являются желанными. Подвластные многочисленнымъ интересамъ дѣйствительной жизни, мы не имѣемъ времени любовно остановиться на видимости; какъ только она выдѣлена нами, мы спѣшимъ далѣе, прежде чѣмъ мы успѣли спокойно насладиться ею. Но совершенно иное получается въ тѣхъ случаяхъ, когда человѣкъ предоставляетъ полную свободу игрѣ воображенія, когда онъ задерживаетъ свое сознаніе на этомъ мирномъ завоеваніи и усвоеніи чувственного. Какая перемѣна въ его внутреннемъ состояніи! Это въ самомъ дѣлѣ лучше всего обрисовывается словами: будничное настроеніе исчезаетъ, и настаетъ праздникъ. Опасенія и надежды, любовь и ненависть, страсти и заботы—все это исчезаетъ, и на ихъ мѣстѣ выростаетъ чистое наслажденіе видимостью. Не случайность то, что люди всегда представляли себѣ небесное блаженство какъ созерцаніе Бога и Его величія, ибо нѣтъ никакой другой дѣятельности сознанія, которая бы въ такой же мѣрѣ, какъ чистое созерцаніе, отодвигала на задний планъ все эгоистическое.

Такимъ образомъ различіе между видимостью вообще и эстетической видимостью дѣйствительно только въ интензивности: первая играетъ служебную роль, послѣдняя господствуетъ,—мимо той быстро проходить, а на этой останавливаются. Если выдѣленіе видимости занимаетъ кульминаціонный пунктъ сознанія продолжительное время, то отношение субъекта—эстетическое.

Здѣсь важное значение имѣеть понятіе «господства». Эстетической является не чистая видимость, а, видимость господствующая; абсолютно чистой видимости, при кото-

рой исчезло бы все остальное, наполняющее нашу душу, вовсе и не существует; должно всегда идти лишь о преобладании. Какъ понятіе о властелинѣ требуетъ понятія о службѣ, такъ и господствующа видимость не можетъ быть вполнѣ отдалена отъ всего остального содержанія душевной жизни; дѣятельность разума и воли, которая, минуя видимость, безчисленными интересами направляется на материальную дѣйствительность, не можетъ совершенно отсутствовать въ эстетическомъ созерцаніи,—она лишь теряетъ преобладаніе и опускается до служебной роли. Поэтому не правъ Кантъ, безусловно исключая изъ эстетического удовольствія интересъ. Точно также и Гартманъ въ этомъ пунктѣ слишкомъ рѣзокъ, когда говоритъ: «эстетическое отношеніе къ субъективному явленію именно тѣмъ и отличается принципіально и специфически отъ теоретического и практическаго отношенія къ нему, что оно вполнѣ отвлекается отъ транссубъективной реальности, которая составляетъ причинную основу субъективнаго явленія»*). Но дальнѣйшее его разсужденіе вполнѣ согласуется съ высказаннымъ нами взглядомъ: «напротивъ—оба послѣдніе способа отношенія» (именно—теоретическое и практическое отношеніе) «совершенно не интересуются видимостью, какъ таковой, и заботятся о ней лишь постольку, поскольку она образуетъ мостъ для соединенія съ транссубъективной реальностью и функционируетъ въ сознаніи въ качествѣ представительницы этой реальности» **).

Сознаніе, сосредоточенное на выдѣлении видимости, находится на эстетической точкѣ зреенія. Изъ этого положенія, которое составляетъ цѣль первой части нашего изслѣдованія, можно вывести большое число не лишнѣхъ значеній заклю-

*) Hartmann's Aesthetik II. 12. Сравн. тамъ же стр. 34: «Эстетическая видимость лишь въ томъ случаѣ истинно эстетическая видимость, когда она совершенно чиста видимость».

**) Ibid. II. 13.

ченій. Мы однако приведемъ здѣсь только тѣ изъ нихъ, которыя намъ кажутся въ данномъ случаѣ умѣстными.

Пробѣгая заглавія эстетическихъ произведеній, мы очень часто находимъ, что тожество «эстетического» и «прекраснаго» принимается какъ нѣчто само собою разумѣющеся; «эстетика или ученіе о прекрасномъ», «эстетика или философія прекраснаго»—вотъ названія, встрѣчаемыя на каждомъ шагу. И въ самомъ дѣлѣ, большинство эстетиковъ предполагаетъ тожественность этихъ понятій заранѣе: что производить эстетическое дѣйствіе, то вмѣстѣ съ тѣмъ и прекрасно. Въ противоположность этому мы утверждаемъ, что такое пониманіе эстетического слишкомъ узко. Хотя все прекрасное относится къ области эстетического, но не все эстетическое прекрасно. Въ самомъ дѣлѣ, по изложенному здѣсь воззрѣнію, вполнѣ безразлично, пріятны ли предметы или непріятны, красивы ли они, или безобразны: если только мы въ состояніи выдѣлить изъ нихъ видимость съ помощью силы воображенія, мы получаемъ отъ нихъ эстетическое впечатлѣніе. Злосчастное понятіе прекраснаго растягивали во всѣ стороны, какъ если бы оно было изъ резины, — и единствено по той причинѣ, что считали необходимымъ обнять имъ все, что производитъ эстетическое дѣйствіе. Прекрасное должно было превратиться въ нѣчто прямо противоположное, разбиваться на части и вновь собираться, пока наконецъ оно не было растянуто до степени схемы, лишенной опредѣленнаго характера,—схемы, которая ужъ почти ни на что не была годна. Но стоитъ только пройтись по любой картинной галлереѣ, чтобы увидѣть, какъ мало совпадаютъ понятія «красивый» и «эстетический». Развѣ мы находимъ здѣсь только изображеніе красивыхъ предметовъ? Напротивъ! Лишь кое-гдѣ мелькаетъ передъ нами красавая голова или красавая фигура, значительное же большинство художниковъ намѣренно избираетъ некрасивые или даже безобразные объекты: грязныхъ, полуголодныхъ дѣтей, бродягъ въ рваныхъ одеждахъ, изможденныхъ святыхъ, больныхъ въ госпиталяхъ съ изнуренными чертами и мертвеными красками

и многое тому подобное. Если бы все эстетическое должно было быть красивымъ, то мы стояли бы здѣсь передъ неразрѣшимою загадкою. Чѣмъ мы могли бы объяснить то, что такое безконечное множество художниковъ рѣшились изобразить нечто подобное, что по этому пути следуютъ также признанные мастера; и что зрители не могутъ отказать нѣкоторымъ изъ этихъ художественныхъ произведений въ искреннемъ восхищеннѣ? Единственное объясненіе этого заключается въ томъ, что красота занимаетъ въ сферѣ эстетического только одну часть. Одна **красота**, рассматриваемая продолжительное время, скучна. Художники вовсе и не имѣютъ надобности ограничиваться однимъ прекраснымъ; для нѣкоторыхъ отраслей искусства даже **прямо гибельно**, если онѣ посвящаютъ себя одностороннему **культу красоты**; искусство тогда уклоняется отъ правды, выражается въ манерность и въ концѣ концовъ теряетъ и то, къ чему оно такъ односторонне стремилось,—совершенную красоту *).

Въ этомъ вопросѣ современное искусство практически давно уже опередило эстетику. Скука, вызываемая одностороннею **красотой**, прежде всего, конечно, должна была обнаружить свое дѣйствіе въ душе художниковъ, и результатомъ явилось то, что черезъ всѣ искусства проходить красною нитью страстное стремленіе къ правдѣ, стремленіе воспроизвести предметы такими, какими они представляются въ дѣйствительности, совершенно независимо отъ того, красивы ли или **безобразны**. Понятно, что дѣло при этомъ не обошлось безъ многочисленныхъ преувеличеній. Стали выдавать за художественные произведения не только некрасивое, но и **неэстетическое**. Морскія чудища Бѣклина, которыхъ частью представляютъ собою «идеаль мерзости» **), некрасивы, но они при этомъ эстетичны, такъ какъ наше сознаніе узнаетъ въ нихъ **произведение (внутренняго) эстетического созерцанія**. Напротивъ того, намѣренное возбужденіе отвращенія, брезгли-

* Красота въ особенности относится къ мимикѣ, живописи и поэзии.

**) Срав. Th. Alt. „System der Künste“, 1888, стр. 15.

вости, ужаса, чувственности—неэстетично, ибо такимъ путемъ мы насильно отвлекаемъ наше сознаніе отъ выданія эстетической видимости и направляемъ его на другіе предметы. Когда мы слышимъ и видимъ, какъ невинный человѣкъ, на которомъ вымѣшаются грѣхи отцовъ, въ припадкѣ безумія стремится къ солнцу, то это быть можетъ вызываетъ слишкомъ много неэстетическихъ представлений, для того чтобы въ насть могло удержать господствующую роль эстетическое созерцаніе, которому мы до того вполнѣ предавались. Ко всему этому намъ еще не разъ придется возвращаться.

Съ тѣхъ поръ, какъ художники сдѣлали открытіе, что они не прикованы къ красотѣ, ими овладѣло необыкновенное чувство свободы. Тотъ, кто понимаетъ пути человѣчества, которые почти никогда не ведутъ прямо къ цѣли, а идутъ зигзагами—отъ одной крайности къ другой, не станетъ удивляться тому, что многие художники, упоенные сознаніемъ неизмѣримости своихъ владѣній, красоту совершенно оставили въ сторонѣ и стали заглядывать въ тѣ темные области, где красота прикрывается, а наружу выступаютъ наводящія ужасъ безобразіе и грязь. Здѣсь—въ безобразномъ—истинно прекрасное: le beau c'est le laid! восклицали они подъ вліяніемъ задорного чувства свободы. Теперь намъ понятно, какая истина лежитъ въ основѣ этого парадокса. Конечно, безобразное никогда не можетъ быть отожествляемо съ **красотой**, но эстетическимъ,—предметомъ искусства—оно можетъ быть. Всякое же заблужденіе, въ которомъ тлѣеть искра правды, достойно того, чтобы оно было выражено и пережито, дабы такимъ образомъ истинное и существенное могло отдѣлиться отъ ложнаго. Искусство, посвятившее себя исключительно служенію культу красоты, легко теряетъ на своихъ недоступныхъ высотахъ связь съ измѣнчивою, полной жизни дѣйствительностью: оно легко становится абстрактнымъ и бесодержательнымъ. Искусство, подобно стигійскимъ тѣнямъ, должно сперва испить теплой крови дѣйствительности, чтобы вновь научиться говорить. Не надо поэтому жалѣть о томъ, что оно иногда совсѣмъ уле-

тается изъ царства красоты и погружается во все безобразіе, грязь и страданія земли. Но на долго оно безъ цѣнного блага красоты обойтись не можетъ; оно не можетъ себя хорошо чувствовать, пребывая постоянно во прахѣ и въ чаду,—его должна наконецъ охватить тоска по радостно-свѣтлой красотѣ. Тогда оно, полное свѣжихъ силъ, укрепленное и закаленное дѣятельностью, вновь воспрянеть, чтобы снискать въ царствѣ красоты новые, неувидаемые вѣнки.

Здѣсь возникаетъ второй важный вопросъ. Художники, не считая себя обязанными ограничиваться только прекраснымъ, по большей части стараются просто воспроизвести дѣятельность; они слѣдовательно, считаютъ первой задачей искусства вѣрное подражаніе природѣ. Является поэтому вопросъ, какое мнѣніе мы можемъ себѣ составить о художественномъ подражаніи на основаніи того, что выше установлено нами относительно сущности эстетической видимости?

Но прежде чѣмъ отвѣтить на этотъ вопросъ, необходимо заранѣе указать на то, что точное воспроизведеніе вицѣнія міра никоимъ образомъ не можетъ считаться единственнымъ содержаніемъ художественного творчества. Подражаніе вицѣній природѣ является, такъ сказать, только одной рукой искусства. Существенная привилегія художника — это возможность свободно видоизмѣнять тѣ данныя, которыя доставляются чувствами. Если исключительно выдвигать подражательную сторону, то даже портретная и пейзажная живопись, также какъ и эпосъ не развились бы до истиннаго искусства,—не говоря уже о такихъ искусствахъ, какъ архитектура и музыка. Если бы мы пожелали осудить всякое видоизмѣненіе, сляніе, раздѣленіе и идеализированіе чувственныхъ восприятій, то мы тѣмъ самымъ произнесли бы приговоръ надъ огромнымъ большинствомъ всякаго рода художественныхъ произведеній.

Главное условіе для свободной творческой дѣятельности художника слѣдуетъ искать въ процессѣ ассоціаціи. Такъ, «нор-

мальная идея», на которыхъ во многихъ случаяхъ основана идеализація, всѣ безъ изъятія возникаютъ путемъ ассоціацій. То же имѣеть мѣсто и въ большинствѣ другихъ видоизмѣненій, къ которымъ прибѣгаетъ художникъ. Благодаря тому, что наша память хранить огромное множество внутреннихъ образовъ, получается возможность видоизмѣнить данное впечатлѣніе самыми различными образомъ путемъ сопоставленія и сліянія съ этими образами нашей фантазіи. Художникъ можетъ воспользоваться только головою модели, прочія же части тѣла создать, руководясь присущею ему нормальной идеей о томъ классѣ людей, который онъ хочетъ изобразить,—«ибо хороший художникъ внутренно полонъ фигурами», говоритъ Дюреръ; или же онъ можетъ, сохранивъ форму, измѣнить окраску; онъ можетъ также перенести органическій принципъ устройства одного существа на другое. При всемъ томъ въ самыхъ смѣлыхъ проявленіяхъ фантазіи ясно выступаетъ дѣйствие ассоціаціи. Точно также поэту имѣеть, напримѣръ, возможность вызвать передъ нашимъ внутреннимъ окомъ красивое лицо, толкая нашу фантазію на самыя разнообразныя ассоціаціи: при блѣломъ цвѣтѣ кожи онъ напоминаетъ намъ о снѣгѣ, при румянѣ щекъ — о лепесткахъ розы, при черномъ цвѣтѣ волосъ — о черномъ деревѣ, при блескѣ ровныхъ зубовъ — о рядѣ жемчужинъ. Во всѣхъ этихъ чертахъ обнаруживается свободное, выходящее далеко за предѣлы данного предмета владычество фантазіи, которое поконится исключительно на ассоціаціяхъ.

Нѣть почти никакой возможности проникнуть въ переживающую муки творчества душу художника. Художники рѣдко бываютъ въ то-же время психологами, а психологъ можетъ воспользоваться собственнымъ опытомъ только для заключеній по аналогіи. Гартманъ въ своей «Эстетикѣ» весьма обстоятельно разяснилъ эти процессы,—и если принять во вниманіе мракъ, окутывающій эту область,—то пожалуй даже слишкомъ обстоятельно. Намѣтимъ здѣсь вкратцѣ, какъ мы себѣ приблизительно.

тельно представляемъ возникновеніе свободныхъ художественныхъ замысловъ.

Подобно тому какъ физика представляетъ себѣ вещь самое по себѣ агрегатомъ молекулъ, находящихся въ вѣчномъ движении, такъ и въ нашемъ сознаніи постоянно происходит внутренняя работа — ассоціативная дѣятельность. За предѣлами ясно сознаваемой душевной дѣятельности постоянно движется до нѣкоторой степени независимый отъ воли хаосъ темныхъ представлений, безпрестанно мѣняющійся, безконечно перепутанный, то приближаясь къ поверхности, то вновь погружаясь, но всегда готовый перешагнуть за порогъ ясного сознанія. Если мы сосредоточиваемъ наше сознаніе на определенномъ чувственномъ впечатлѣніи, то въ силу монархического устройства нашего сознанія эта внутренняя работа (Weben) отступаетъ на задний планъ; во снѣ же она переходитъ за этотъ порогъ и получаетъ господство. Это и есть та таинственная внутренняя дѣятельность фантазіи, изъ которой художникъ черпаетъ свою свободную творческую силу. Это и суть тѣ «неясные образы» (schwankende Gestalten), которымъ поэты говорить: «Тѣснитесь вы! пусть такъ! владѣйте-жъ мною — вы, возставшіе изъ густого тумана!»^{*)}) Только при томъ условіи, если человѣкъ обладаетъ способностью вызывать передъ собою эту неструю игру при полной ясности сознанія,—если онъ такимъ образомъ какъ бы въ состояніи видѣть сны на яву, только тогда можетъ онъ стать истиннымъ, свободно творящимъ художникомъ.

Если онъ видитъ сны на яву слѣдовательно, къ игрѣ фантазіи должно еще нечто присоединиться. Художникъ долженъ, такъ сказать, внутренно раздвоиться, онъ долженъ умѣть отдѣваться во власть беспорядочной игры фантазіи, но въ то же время не терять ясного сознанія, которое въ нужный моментъ схватываетъ то, что проносится мимо него въ полутьмѣ, и выносить его на яркій дневной свѣтъ. Онъ даетъ полную сво-

^{*)} «Jhr drängt euch zu! Nun gut, so mögt ihr walten, wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt...». Goethe: „Faust“, Zueignung.

боду необузданно несущемуся потоку ассоціированныхъ представлений, но въ то же время парить надъ его волнами, какъ Духъ Божій надъ водами.—Со стороны разума или чувства художникъ получиль какой нибудь толчекъ, который приводить его въ творческое настроение ^{**)}; онъ, такъ сказать, бросаетъ это внѣшнее возбужденіе въ потокъ фантазіи и наблюдаетъ, что изъ этого выйдетъ. Данный такимъ образомъ толчекъ оказывается на находящемся въ безпрерывномъ движениіи населеніе этого потока такое же приблизительно дѣйствіе, какъ, напримѣръ, брошенныя въ воду крохи хлѣба на стаю рыбъ. Со всѣхъ сторонъ выплываются ассоціативные образы и окружаютъ удерживаемое художникомъ представление. Онъ съ напряженіемъ слѣдить за этимъ дѣятельнымъ движеніемъ, напоминающимъ калейдоскопъ ^{**}); образы надвигаются на данное извѣнѣ представление и видоизмѣняются его на самые различные лады; наконецъ одно изъ этихъ видоизмѣненій захватываетъ художника, образъ «ударяетъ его по сердцу», и оно быстро бросается на него. Онъ извлекаетъ это видоизмѣненіе изъ первоначальнаго представленія и крѣпко держитъ его, между тѣмъ какъ прочая игра фантазіи вновь стушевывается въ его сознаніи. Это — моментъ первой концепціи. Если художникъ тутъ же пытается ее закрѣпить, придать ей внѣшнюю форму, то получается эскизъ. У такого композитора какъ Моцартъ или лирика какъ Гёте нерѣдко случалось, что они съ гениальной увѣренностью изъ первой же концепціи и эскиза могли создавать вполнѣ законченное художественное произведеніе. Въ большинствѣ же случаевъ художникъ при попыткѣ изобразить эту первую концепцію наталкивается на массу затрудненій,—онъ убѣждается, что задача творчества еще не вполнѣ разрѣшена. Тогда ему ничего больше не остается, какъ вновь предоставить свою концепцію игрѣ ассоціативныхъ обра-

^{*)} О творческомъ настроеніи см. Hartmann, Aesthetik, II. 535.

^{**)} Срав. Vischer: Aesthetik II, 2,322. „Вихрь“ мелькающихъ образовъ. Тамъ же, на стр. 346, сліяніе внѣшняго толчка съ дѣятельностью фантазіи рассматривается какъ „броженіе“.

зовъ, будучи иногда вынужденнымъ измѣнить ее даже въ основныхъ чертахъ. И это можетъ повторяться не сколько разъ подрядъ; каждый разъ художнику можетъ казаться, что онъ нашелъ наконецъ то, что ему нужно, — и все таки ему послѣ этого приходится съизнова переплавлять свой замыселъ. Извѣстно, напримѣръ, съ какой энергией Бетховенъ неоднократно измѣнялъ свою концепцію до тѣхъ поръ, пока наконецъ не чувствовалъ себя удовлетвореннымъ.

Многое можно бы еще сказать о свободной художественной дѣятельности *). Но съ точки зренія нашихъ цѣлей, направленныхъ не столько на процессъ художественного творчества, сколько на эстетическое созерцаніе, мы, пожалуй, даже слишкомъ долго останавливались на этомъ предметѣ. Для нась важно было только отмѣтить, что однимъ подражаніемъ искусство объяснить невозможно. Полагаемъ, что предыдущимъ мы достаточно оградили себя отъ недоразумѣній, такъ что можемъ теперь обратиться къ понятію о художественномъ подражаніи, которое къ области нашего изслѣдованія находится въ отношеніи болѣе близкомъ, нежели понятіе о свободномъ художественномъ творчествѣ.

Художественное подражаніе природѣ, не смотря на примеръ Аристотеля, не возбудило къ себѣ особаго вниманія со стороны эстетиковъ, такъ какъ они всегда подразумѣвали подъ этимъ рабское подражаніе материальному вѣнчшему миру «Если бы дѣйствительно надо было подражать природѣ», говорить Эккардтъ **), «даже съ увеличительнымъ стекломъ въ рукахъ, то что-бы мы тогда получили? — точную копію природы? Но въ такомъ случаѣ мы всегда предпочли бы природу, и искусство врядъ ли кому либо могло бы доставлять средства къ существованію!» Девтингеръ прямо говорить, что подражаніе какому нибудь готовому вѣнчшему предмету недостойно ис-

*) Напримѣръ, о видоизмѣненіи данного материала съ помощью художественного плана — видоизмѣненіи, зависящемъ главнымъ образомъ отъ разума.

**) L. Eckardt: „Vorschule der Aesthetik“. 1864, I. 114.

кусства. Поэты по справедливости называютъ всю армію подражателей servile pecus; искусство должно выводить наружу то, что сковано **).

Противъ этого мы, исходя изъ понятія объ эстетической видимости, возражаемъ слѣдующее. Глубокое заблужденіе — считать созданіе художественного подражанія точной копіей, «двойникомъ» материально существующаго **). Такой оттискъ природы мы конечно должны отвергнуть, но это вовсе не художественное подражаніе. Ибо въ тѣхъ случаяхъ, когда художникъ чувствуетъ въ себѣ стремленіе подражать природѣ, это стремленіе пробуждается въ немъ эстетическимъ восторгомъ передъ природой. Но разъ онъ восторгается природой эстетически, то сознаніе его направлено на восприятіе той видимости, которую воображеніе выдѣляетъ изъ вѣнчшаго міра; а эта видимость, какъ показано выше, отнюдь не есть простая копія чувственного ощущенія. Художникъ, воспроизводя вѣнчшее явленіе, въ сущности воспроизводить эту концентрированную и изолированную видимость, — онъ воспроизводить не вѣнчшій материальный міръ, а его внутренній образъ. Принявъ это во вниманіе, мы поймемъ также и преимущество совершенного художественного подражанія передъ его прообразомъ въ природѣ. Здѣсь дѣло не въ болѣе блѣдномъ отпечаткѣ природы, который къ тому же не можетъ заключать въ себѣ всего разнообразія объекта, а въ передачѣ внутренняго образа. Такъ какъ профанъ не обладаетъ способностью выдѣлять изъ дѣйствительности эстетическую видимость въ такой чистой и совершенной формѣ, какъ художникъ, то профану художественное произведение кажется чѣмъ-то далеко превосходящимъ

*) См. Hartmann: Aesthetik. I., 186.

**) „Отъ художественного произведенія“, говоритъ Siebeck, „мы ожидаемъ того, что оно чтонибудь представить, изобразить... но даже при „изображеніи“ требование это отнюдь не можетъ быть понято исключительно въ смыслѣ уединенія подлежащаго воспроизведенію объекта, ибо не лишено значенія уже и то, какимъ образомъ предметъ, уже однимъ своимъ существованіемъ, могъ побудить человека избрать воспроизведеніе его темой для картины.

его собственное созерцаніе природы. Художественное произведение какъ будто обращается къ нему со слѣдующими словами: такъ долженъ ты созерцать вещи, если хочешь получить законченное эстетическое наслажденіе! ты все еще не умѣешь какъ слѣдуетъ сосредоточиться на выдѣленіи видимости; смотри сюда и учись у художника, какъ надо разматривать природу!—И въ самомъ дѣлѣ, этому мы учимся у художника; пониманіе красотъ искусства исторически предшествовало эстетическому наслажденію.

Насколько Девтингеръ правъ, говоря, что искусство должно раскрывать сокровенное, настолько же онъ не правъ, полагая что художественное подражаніе природѣ этого не дѣлаетъ! На самомъ дѣлѣ подражающій художникъ дѣйствительно выводить наружу сокровенное, а именно эстетическую видимость, родившуюся въ затаенныхъ глубинахъ субъективнаго сознанія. Еслибы это было не такъ, то онъ не могъ бы въ такой степени привязаться къ своему внутреннему настроенію, какъ мы это видимъ въ дѣйствительности. Еслибы онъ желалъ передавать только вѣнчаніе материальные предметы, то нельзя бы было 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.

Не слѣдуетъ поэтому изъ-за ложнаго, не-эстетического подражанія отвергать истинное, эстетическое *)! Истинное подра-

жаніе не есть рабское подражаніе: и оно видоизмѣняетъ наши чувственныя воспріятія, но это совершается безсознательно, непроизвольно. — Рихардъ Вагнеръ ясно указываетъ на это обстоятельство, называя даже эстетическое созерцаніе не-художниковъ,—въ виду его сосредоточивающей и изолирующей дѣятельности,—естественнѣмъ поэтическимъ даромъ и намекаетъ при этомъ на родство словъ *Dichten* (творить) и *Verdichten* (сгущать): « *естественный* поэтическій даръ—это способность сгущать въ одинъ внутренній образъ всѣ дѣйствующія на наши чувства виѣшнія явленія, художественный же даръ—способность придать этому внутреннему образу виѣшнюю форму» *):

При объясненіи эстетической видимости мы пытались показать, какъ вслѣдствіе монархического устройства сознанія въ этомъ внутреннемъ образѣ получаютъ господство то неподвижныя формы тѣла, то свѣтовые эффекты, то тѣлодвиженія, то звуковыя сочетанія, то человѣческая рѣчь. Почему мы назвали именно эти явленія, ясно само собою: неподвижныя формы—существенный предметъ архитектуры и пластики, свѣтовые эффекты находятъ эстетическое выраженіе въ живописи, тѣлодвиженія—въ мимикѣ, сочетанія звуков—въ музыкѣ, человѣческая рѣчь—въ поэзии. Вопросъ о томъ, почему эстетическое созерцаніе, а съ нимъ вмѣстѣ и искусство, сосредоточиваются на этихъ именно явленіяхъ, находится отчасти въ связи съ тѣмъ, что нами указано было на стр. 30: видимость можетъ быть получена только черезъ посредство высшихъ чувствъ; а все, что мы воспринимаемъ высшими чувствами, можетъ быть въ главныхъ чертахъ исчерпано вышеуказанными явленіями. Однако мы не можемъ здѣсь разбирать этотъ вопросъ во всемъ его объемѣ, такъ какъ мы до сихъ поръ опредѣли сущность эстетической видимости лишь наполовину. Одно только соображеніе мы считаемъ умѣстнымъ привести теперь-же.

*) «Oper und Drama». Ges. Schriften u. Dichtungen IV. 39.

*) Истинное подражаніе относится къ ложному, какъ реализмъ къ натурализму. Сравн. обзъ этомъ мѣткія замѣчанія Th. Alt'a: «System der Künste», Стр. 19.

Если художникъ, говоря словами Рихарда Вагнера, действительно старается найти для «сгущенного» внутренняго образа, т. е. для эстетической видимости, вѣшнюю форму, то художественное произведеніе очевидно должно будеть сохранить основное свойство этой видимости, а именно: оно сравнительно съ дѣйствительностью всегда будеть заключать въ себѣ нечто концентрированное и изолированное. Однако на основаніи нашего объясненія видимости было бы ошибкою предположить, что эта изолированность должна быть безусловно и полною; ибо мы уже доказывали, что въ эстетической видимости мы всегда имѣемъ дѣло только съ преобладаніемъ, сущность котораго заключается въ томъ, что одна опредѣленная сторона дѣйствительности занимаетъ центръ нашего сознанія; а это не исключаетъ возможности, чтобы остальная части чувственаго ощущенія входили въ эстетическое впечатлѣніе въ подчиненной роли. Видная и послушная свита увеличиваетъ блескъ властелина, но она, конечно, не должна быть настолько многочисленна и блестяща, чтобы нельзя было сразу узнать господина.

Мы упоминаемъ объ этомъ теперь-же потому, что намѣрены коснуться вопроса о совмѣстномъ дѣйствіи двухъ важнейшихъ эстетическихъ факторовъ, о соединеніи неподвижныхъ тѣлесныхъ формъ съ цветовыми или световыми эффектами. Объ этомъ предметѣ сказано очень много, особенно же въ связи съ вопросомъ о раскрашиваніи скульптурныхъ произведеній. Но прежде чѣмъ коснуться этого специального вопроса, мы хотимъ выяснить въ общихъ чертахъ нашу точку зреинія, которая вытекаетъ изъ особенностей эстетической видимости.

Прежде всего ясно, что процессъ воображенія окрашенной формы заключаетъ въ себѣ уже ограниченіе и отвлечение, соответствующія сущности эстетической видимости. Даже въ томъ случаѣ, когда человѣкъ выдѣляетъ одновременно и цветъ и форму, онъ можетъ относиться эстетически; было бы только напрасной потерей труда, если бы мы стали много распространяться объ

этомъ. Когда я разматриваю вишню, то пріятная округлость и полнота формы сливаются въ моемъ сознаніи въ одно эстетическое наслажденіе съ пріятнымъ цветовымъ эффектомъ. Здѣсь вліяніе формы и цвета настолько несложно, что я могу наслаждаться и той и другой вмѣстѣ, безъ того чтобы одно сколько нибудь мѣшало другому. Точка зреинія апперцепціи не есть математическая точка: она достаточно велика, чтобы обнять эти оба впечатлѣнія. Но такъ ли это будетъ, когда я обращусь къ предметамъ, болѣе богатымъ и по формѣ и по цвету? Очевидно, что если своеобразное вліяніе формы и цвета будетъ возрастать, то долженъ наступить моментъ, когда воображеніе окажется относительно этихъ (уже изолированныхъ) впечатлѣній въ такомъ же положеніи, въ какомъ оно раньше находилось относительно всего чувственного впечатлѣнія вообще, когда, следовательно, сознаніе въ силу своей ограниченной способности къ воспріятію потребуетъ новаго ограничения. Какого же рода будетъ это ограниченіе? Можно было бы допустить, что наблюдатель получить самое большое наслажденіе тогда, когда онъ удержитъ по возможности въ равновѣсіи дѣйствіе формы и цвета, такъ что при создаваніи себѣ внутренняго образа (Ein-bilden) онъ откинетъ столько же отъ формы сколько и отъ цвета. Но при болѣе внимательномъ размышеніи мы сейчасъ-же найдемъ, что сознаніе никоимъ образомъ не можетъ такъ поступать. Ибо если предметъ намъ нравится, то какъ форма, такъ и цветъ его проявляютъ весьма большую притягательную силу, оба они добиваются того, чтобы ихъ эстетическое вліяніе было воспринято въ полномъ объемѣ. Но такъ какъ по нашему предположенію эти вліянія настолько сильны, что при ограниченной способности сознанія къ воспріятію они не могутъ существовать одновременно — одно рядомъ съ другимъ, то зрителъ оказывается вынужденнымъ выбирать между двумя влечениями *). Если бы онъ отбросилъ поровну отъ каждого, то онъ не удовлетворилъ бы вполнѣ ни одному

* Выборъ этотъ, понятно, обыкновенно происходитъ безсознательно.

изъ этихъ влечений. Но такое состояніе, когда—варируя примеръ Соломона—предпочитаютъ имѣть двѣ половины дѣтей вмѣсто одного цѣлаго, никоимъ образомъ не можетъ быть состояніемъ эстетического наслажденія. Зритель, который вмѣсто того, чтобы предаться и л и полному наслажденію формой, и л и полному наслажденію цвѣтомъ, пожелалъ бы воспользоваться лишь незначительною частью того и другого, имѣль бы подозрительное сходство съ осломъ, который умираетъ съ голоду между двумя связками сѣна—по той причинѣ, что онъ не можетъ одновременно приняться за обѣ! Такой образъ дѣствія не можетъ, слѣдовательно, быть естественнымъ. Подобно тому какъ осель врядъ ли будетъ до такой степени осломъ, чтобы умереть съ голоду между связками сѣна, такъ и сознаніе не предпочтетъ двухъ плохо удовлетворенныхъ влечений одному хорошо удовлетворенному. Зритель, имѣющій передъ собою предметъ, сильно привлекающій его вниманіе какъ своею формою, такъ и цвѣтомъ, только тогда получить полное эстетическое удовольствіе, когда въ немъ (безсознательно) совершится выборъ, благодаря которому его воображеніе сосредоточивается и л и на формѣ, и л и на цвѣтѣ.

Было бы слишкомъ поспѣшно, если бы мы изъ этого позвоили себѣ безъ дальнѣйшихъ размышеній вывести заключеніе, что художникъ никогда не долженъ допускать въ художественномъ произведеніи съ болѣе сложнымъ содержаніемъ полного равновѣсія между подвижною формой и цвѣтовыми эффектами. Возьмемъ теперь тотъ случай, который главнымъ образомъ сюда относится,—раскрашенную статую. Здѣсь можно сказать попросту слѣдующее. Согласимся, что въ подобномъ художественномъ произведеніи зритель не можетъ одновременно получить полного наслажденія и отъ формы и отъ цвѣта; но что мѣшаетъ ему сдѣлать это послѣдовательно—одно за другимъ, что мѣшаетъ ему предаться сначала въ большей мѣрѣ пластическому наслажденію, а потомъ цвѣтовому, какъ онъ по необходимости долженъ поступать при рассматриваніи какого

нибудь естественного предмета. Вѣдь можно рассматривать человѣка то «глазами живописца», то «глазами скульптора»^{*)}: почему бы и художнику не доставлять намъ этого двойного наслажденія! Къ этому присоединяется и то обстоятельство, что у одного больше склонности къ формѣ, у другого больше склонности къ краскѣ. Что-же лучшаго можетъ тогда сдѣлать художникъ, какъ не отѣнить съ одинаковой силой и то и другое: «кто многое даетъ, всѣмъ что нибудь приносить» (Гете).

Это послѣднее замѣчаніе несомнѣнно очень практично, и надо сознаться, что художникъ можетъ расчитывать на не-инсредственный успѣхъ не тогда, когда онъ вѣрно и искренне передаетъ «сгущенную» эстетическую видимость, а тогда когда онъ всякими средствами пытается расшевелить тупыя чувства толпы. Какая ему польза отъ того, что онъ создаетъ единое, проникнутое одной точкой зреїнїя стройное цѣлое, которому сознаніе можетъ предаться въ одномъ радостномъ порывѣ,—равнодушная и пресыщенная толпа не имѣть ни времени ни охоты беззастѣнно предаться эстетическому воздействию; она желаетъ только мимоходомъ полакомиться кое чѣмъ отъ того, что предлагаетъ ей художникъ. «Какая польза отъ того, что вы со-здали цѣлое, публика все равно раздробить его на части!» Все это такъ; но никто не станетъ спорить, что противъ такой «практической» точки зреїнїя эстетика должна вскрикнуть вмѣстѣ съ поэтомъ: «вы не чувствуете, сколько зла въ такомъ ремеслѣ, какъ мало оно подобаетъ истинному художнику!**»).

Но этимъ мы еще не подошли къ самой сущности приведенного возраженія. Не получить-ли и тотъ наблюдатель, который способенъ къ полному эстетическому ощущенію, большаго удовольствія, если онъ передъ извяніемъ, расцвѣчен-

*) На прекрасное мы смотримъ „глазами различныхъ искусствъ“. Vicher: „Kritische Gänge“, V. стр. 6.

**) „Ihr fuhlet nicht, wie schlecht ein solches Handwerk sei, wie wenig das dem echten Künstler zieme“.

нымъ всѣми прелестями міра красокъ, можетъ попреремънико предаваться воздѣйствію пластики и живописи, чѣмъ если въ художественномъ произведеніи цвѣтъ играть только служебную роль? Но и на это мы отвѣчаемъ: нѣть! искусство заблуждается, если полагаетъ, что такимъ путемъ оно можетъ дать максимумъ наслажденія. Разсматривая раскрашенную статую, я не получаю полнаго удовольствія ни отъ формы, ни отъ цвѣта—какъбы ни была удачна ея окраска. Что невозможнно одновременно оцѣнить эстетически и то и другое, на это уже было указано. Но даже если я стану преслѣдоватъ каждую цѣль въ отдѣльности, то одно будетъ мѣшать другому. Когда я рѣшаюсь вполнѣ отдаться процессу отвлеченія красивой формы, то это будетъ для меня тѣмъ труднѣе, чѣмъ сильнѣе эстетическое дѣйствіе окраски: по мѣрѣ того, какъ усиливается воздѣйствіе цвѣта, увеличивается стремленіе отдаться именно ему. Нѣкоторая психическая дѣятельность затрачивается на самый отказъ отъ наслажденія окраской; уже по этому одному я не могу отдаться пластическому впечатлѣнію со всею силою моей души, ибо часть этой силы уже связана. Возраженіе, что по отношенію къ предметамъ природы это все таки имѣеть мѣсто, совершенно неосновательно, ибо въ этомъ именно и состоить болѣе чистое вліяніе искусства и его превосходство надъ природой, что оно въ подобныхъ случаяхъ 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 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 называютъ идеальною стороной искусства.

Именно красоты природы служатъ доказательствомъ того, что сильное цвѣтовое и сильное пластическое впечатлѣніе взаимно ограничиваютъ другъ друга. Фехнеръ, правда, полагаетъ, что факты говорятъ противъ этого: «Безспорно», говоритъ онъ, «что самая красивая дѣвушка кажется намъ еще красивѣе отъ того, что ея щеки подобны розамъ, ея губы — пурпур, а руки—лиліямъ. Почему же и статуямъ не пользоваться тѣмъ-же преимуществомъ? И если при видѣ красивой дѣвушки мы не жалуемся на то, что наше вниманіе развлекается изъ-за цвѣтовыхъ эфектовъ, то почему это должно имѣть мѣсто при разсмотрѣваніи красивой статуи?» *). На это слѣдуетъ возразить: въ данномъ случаѣ мы имѣемъ полное основаніе не жаловаться на развлеченіе нашего вниманія цвѣтовыми эффектами, ибо на окраскѣ-то именно и сосредоточено наше вниманіе. Не пластическое дѣйствіе господствуетъ здѣсь, а дѣйствіе цвѣта; поэтому было-бы нелѣпо жаловаться на дѣйствіе цвѣта. Если здѣсь чтонибудь и мѣшаетъ сосредоточенію сознанія, то это, хотя и не господствующая, но все-же слишкомъ сильно выступающая пластическая форма. И что это въ дѣйствительности такъ, доказываетъ намъ простѣйшій случай пользованія красивыми людьми для эстетическихъ цѣлей — живыя картины. При нихъ всегда стремится усилить эстетическое впечатлѣніе тѣмъ, что уменьшаютъ пластическое воздѣйствіе. Для этой цѣли служить рама, а также способъ устройства задняго плана, фона; мало того, «иногда для этого при помощи прозрачной кисеи, протягиваемой между картиной и зрителями, устраиваются нѣчто въ родѣ проекціонной плоскости» **).

Итакъ мы утверждаемъ: 1) что непосредственное впечатлѣніе цвѣтущей дѣвушки вызывается преимущественно эфек-

*) „Vorschule der Aesthetik“, II, 202.

**) Alt „System der Künste“, 118.

томъ краски; 2) что поэту мѣшать ему можетъ не преобладаніе краски, а скорѣе перевѣсъ формы и 3) что эта помѣха дѣйствительно существуетъ. — Если поэту живая женщина большинству нравится сильнѣе, чѣмъ изображенная на полотнѣ, то причина заключается въ томъ, что къ эстетическому удовольствію присоединяется и другое, вѣнѣ-эстетическое, — какъ это съ большой тонкостью указалъ уже Шиллеръ *); она заключается также и въ не чисто эстетическомъ восхищеніи безко-ническимъ богатствомъ, которое свойственно естественной красотѣ, — въ соревнованіи съ нимъ искусство неминуемо должно обнаружить свое безсиліе. Болѣе чистое и болѣе интензивное эстетическое удовольствіе вызоветъ картина, ибо здѣсь форма передана такъ, что она не препятствуетъ цвѣтовому воз-дѣйствію, а служитъ ему.

При непринужденномъ, непосредственномъ созерцаніи цвѣтущей дѣвушки мы сосредоточиваемся на краскѣ и въ известной мѣрѣ должны отвлекаться отъ пластического впечатлѣнія. Лишь при помощи произволънаго направленія вниманія на одну или на другую сторону можно измѣнить эти отношенія и сдѣлать господствующей форму. Но при этомъ обнаружится, что живая цвѣта еще гораздо болѣе затрудняютъ выдѣленіе формы, чѣмъ въ обратномъ случаѣ — по той причинѣ, что при разматриваніи живого человѣка направленіе вниманія на цвѣтъ является естественнымъ, а направленіе его на форму принужденнымъ. Этимъ отчасти объясняется громадное впечатлѣніе, которое обыкновенно производить лицо трупа на друзей умершаго. Это какъ будто то же лицо, но все-таки другое; на первый планъ удивительно выступаетъ его бледород-

*). „Объ эстетическомъ воспитаніи человѣка“. Письмо 26. „Жива красавица будетъ намъ нравиться такъ же и даже еще немного больше, чѣмъ столь же красавая женщина, изображенная на полотнѣ; но поскольку она намъ нравится болѣе, чѣмъ послѣдняя, она намъ нравится уже не какъ самостоятельная видимость, она удовлетворяетъ уже не чистому эстетическому чувству“.

ствѣ, и кажется, что на этихъ чертахъ лежитъ печать спокойнаго величія. Даже люди, привыкшіе къ виду мертвыхъ, испытываютъ подобное ощущеніе. Главная причина этого заключается въ томъ, что при разматриваніи мертваго друга въ первый разъ безпрепятственно получаетъ господство пластическое впечатлѣніе. При жизни на первый планъ выступало воздействіе краски, теперь же, когда всѣ цвѣта поблекли, выдѣляется форма. Это благородство чертъ, это спокойное величіе, которое обыкновенно называютъ «величіемъ смерти», въ значительной мѣрѣ находится въ причинной зависимости отъ преобладающаго господства формы, которое стало возможнымъ лишь благодаря тому, что краска отступила на второй планъ. По Винкельману, спокойное величіе и есть отличительная черта пластического.

Изъ этихъ соображеній можно вывести слѣдующія заключенія о совмѣстномъ дѣйствіи формы тѣла и его цвѣта: пока мы имѣемъ дѣло съ простыми впечатлѣніями, которыхъ имѣть мѣсто, напримѣръ, въ архитектурѣ, цвѣтъ и форма могутъ еще слиться въ единую видимость, которая даетъ обоимъ эстетическимъ моментамъ возможность проявить свое полное дѣйствіе; но чѣмъ богаче и значительнѣе становятся оба эти момента, тѣмъ это дѣлается труднѣе. Въ такомъ неисчерпаемомъ, и по формѣ, и по цвѣту предметѣ, какъ человѣкъ, видимость никоимъ образомъ не можетъ заключать въ себѣ равновѣсіе пластического и цвѣтового элементовъ. Оба эти момента такъ властно требуютъ себѣ въсѣй души, что зрителъ видить себя вынужденнымъ сдѣлать выборъ между двумя влеченіями: ибо при живыхъ влеченіяхъ нельзя постоянно оставаться въ нерѣшимости; здѣсь нѣтъ устойчиваго равновѣсія, и если можно говорить о какомъ-нибудь равновѣсіи, то лишь о неустойчивомъ, которое при малѣшемъ поводѣ надолго нарушается въ одну какую-нибудь сторону. Этотъ выборъ и при ярко раскрашенной статуй, равно какъ и при разматриваніи цвѣтущей дѣвушки, будетъ сдѣланъ въ пользу цвѣта. Только при нѣкоторомъ принужденіи и съ чувствомъ напря-

женнаго усиля удастся при этомъ сосредоточить свое внимание на формѣ.

Итакъ, тамъ гдѣ художникъ имѣеть въ виду произвести главнымъ образомъ пластическое воздействиѣ, онъ принужденъ будетъ отвести краскѣ второстепенное мѣсто по отношенію къ формѣ.

Этотъ выводъ нуждается въ слѣдующихъ двухъ разыясненіяхъ. Во первыхъ, дѣйствіе краски должно только отступить на второй планъ, а не исчезнуть совсѣмъ — обѣ этомъ послѣ изложенного нами возврѣнія на эстетическую видимость распространяться не приходится. Во вторыхъ, это справедливо лишь тогда, «когда пластическое воздействиѣ является главною задачей художника», когда онъ имѣеть намѣреніе доставить зрителю преимущественно пластическое наслажденіе.

Можно считать несомнѣннымъ, что вездѣ, гдѣ греческія статуи дѣйствительно должны были произвести впечатлѣніе по преимуществу пластическое, художники при ихъ тонкомъ эстетическомъ чувствѣ употребляли краски лишь въ служебной роли. Если же,—въ силу, положимъ, традиціи—они когда нибудь и отступали отъ этого правила, то хотя нельзя сказать, чтобы они по этой причинѣ совершенно не достигали цѣли, они во всякомъ случаѣ не доводили ея до самаго чистаго и полнаго осуществленія. Впрочемъ, абсолютно вѣрное решеніе этого вопроса никогда, вѣроятно, не удастся получить. Нерѣдко однако приходится слышать: если уже греки раскрашивали свои статуи, то тѣмъ болѣе приходится это дѣлать намъ, при нашей гораздо болѣе развитой воспріимчивости къ краскѣ! Это заключеніе самое ошибочное, какое только можно себѣ представить,—оно прямо выворачиваетъ весь вопросъ изъ изнанку. Если наша воспріимчивость къ краскѣ гораздо сильнѣе, то изъ этого именно для современного скульптора должно вытекать требование сильнѣе отодвигать цветовые эффекты на второй планъ, чѣмъ это нужно было грекамъ. Чѣмъ болѣе наскѣ привлекаетъ краска, тѣмъ болѣе она отво-

каетъ наскѣ отъ формы: если внимание грековъ уже само по себѣ больше направлено было на пластическое, чѣмъ наше, то у нихъ еще могла имѣть подчиненную роль такая степень окраски, какая у насъ будетъ уже стремиться къ господству. Поэтому уже заранѣе нельзя допустить прямого примѣненія античныхъ взглядовъ на раскрашиваніе статуй къ современному вкусу.

Но все это справедливо только тогда, когда пластическое впечатлѣніе является главною цѣлью художника. Гдѣ форма и не должна занимать господствующаго положенія, гдѣ преобладаетъ скорѣе цветовое воздействиѣ, тамъ цвета должны выступать какъ можно сильнѣе и живѣе. Вездѣ, гдѣ форма служитъ для декоративныхъ цѣлей—будь то на фронтонахъ храма, на алтарѣ католической церкви, или же въ современномъ салонѣ, тамъ цветъ долженъ выказать себя во всемъ своемъ блескѣ. Но тогда нельзя говорить о какомъ либо пластическомъ впечатлѣніи. При декоративномъ примѣненіи пластическихъ формъ цветъ обыкновенно выступаетъ еще интензивнѣе, чѣмъ на картинахъ. Такъ оно и должно быть. Но на картинахъ пластическая форма уже сама по себѣ занимаетъ только подчиненное положеніе, скульптурныя же произведения, служащія для цѣлей декоративныхъ, нуждаются въ томъ, чтобы форма была отодвинута по возможности сильнѣе, что въ виду этой цѣли достигается въ живой картинѣ кисейной занавѣсью—путемъ отрицательнымъ, то здѣсь достигается положительнымъ путемъ—усиленною яркостью краски. Поэтому-то декоративная скульптура предпочитаетъ по большей части такія фигуры, которыя изображаютъ людей южныхъ племенъ—съ интензивной окраской кожи и въ пестрыхъ одеждахъ.

Господствующая видимость—эстетична (срвн. выше стр. 33). Выделеніе видимости съ служебной цѣлью только мимоходомъ занимаетъ центръ сознанія; оно тотчасъ же выходитъ изъ него и примѣняется только какъ средство

для какихъ нибудь постороннихъ цѣлей; понятно, что при этомъ не можетъ развиться чувство эстетического наслажденія. На противъ эстетическое воображеніе видимости какъ бы говорить этому обыкновенно столь мимолетному мгновенію: «остановись, ты такъ прекрасно!»

Итакъ, пока видимость господствуетъ, мы настроены эстетически. Этимъ объясняется большая свобода искусства, которая однако не безгранична. Многіе очень охотно желали бы прямо или косвенно подчинить искусство морали. Прямовыставляя мораль съ ея завѣтами властелиномъ надъ искусствомъ; косвенно — пытаясь представить дѣло въ такомъ видѣ, будто искусство въ концѣ концовъ уже само по себѣ гармонируетъ съ моралью. Для этой цѣли притягиваютъ известную, но уже немножко потерпѣвшую и забытую троицу — истину, добро и красоту, — которая главнымъ образомъ, вѣроятно, обязана своею популярностью нѣкоторому ритмическому благозвучію, а также неопределенности этихъ понятій, представляющей просторъ назидательнымъ разглагольствованіемъ на эту тему.

На дѣлѣ же отношеніе искусства къ морали состоитъ отнюдь не во внутреннемъ тожествѣ понятій добра и красоты, а только въ томъ, что какъ нравственные, такъ и эстетическая чувства принадлежать одному и тому же индивидууму; ихъ точкой соприкосновенія является не логическая общность, а единый, живой человѣкъ. Поэтому отношеніе искусства къ морали можно опредѣлить слѣдующимъ образомъ: рассматриваемое само по себѣ, искусство совершенно равнодушно къ морали. Но такъ какъ индивидуумъ, рассматривающій художественное произведение, долженъ всецѣло отдаться эстетическому впечатлѣнію, и такъ какъ, далѣе, этому индивидууму, кроме эстетическихъ интересовъ, присущи также и нравственные, то художественное произведение не должно съ такою же силой дѣйствовать на нравственные чувства, какъ на эстетическія. Ибо, какъ только нравственные интересы выступаютъ на первый планъ, эсте-

тическое удовольствіе стушевывается,—художникъ не достигъ той цѣли, которую онъ себѣ поставилъ или по крайней мѣрѣ долженъ былъ поставить. И здѣсь слѣдовательно проявляется монархическое устройство сознанія, которое несогласно одновременно служить двумъ господамъ.

Искусство поэтому вовсе не обѣ охраненіи нравственности должно заботиться, а обѣ охраненіи эстетической видимости. Если бы оно было подчинено морали, то оно должно было бы не только не оскорблять нравственности, но и очень сильно ее оттѣнять и выдвигать на первый планъ. Тутъ-то именно мы легко убѣждаемся, какъ равнодушно относится искусство къ морали: оно не только должно избѣгать слишкомъ рѣзкаго оскорблѣнія нравственности, но оно терпитъ неудачу также и тогда, если оно слишкомъ сильно оттѣняетъ нравственную сторону. Оскорбляетъ ли оно нравственность, или же льститъ ей,—это не имѣеть никакого значенія; важно только то, выдвигаетъ ли оно вообще тѣмъ или инымъ способомъ слишкомъ сильно на первый планъ моральные интересы. Этимъ объясняется большая, но все же не безгранична свобода искусства. Оно можетъ привлечь въ свою область все человѣческое и воспользоваться имъ для своихъ чисто эстетическихъ потребностей, но все внѣ-естетическое должно занимать лишь подчиненное положеніе. Чѣмъ большее преобладаніе получаютъ внѣ-естетическая тенденціи, тѣмъ слабѣе становится эстетическое наслажденіе.

Какъ далеко могутъ простираться оскорблѣнія нравственности, безъ вреда для эстетического воздействи? Въ этомъ вопросѣ невозможенъ *consensus omnium* (единогласіе). Здѣсь обнаруживается въ значительной мѣрѣ различие вкусовъ. Отношеніе искусства къ морали основано не на какихъ нибудь логическихъ законахъ, имѣющихъ общее значеніе,—его должно искать въ своеобразномъ, личномъ мѣрѣ индивидуума, которому присущи какъ эстетическая, такъ и нравственные чувства. Поэтому и количественные отношенія между эстетическимъ и нравственнымъ воздействиами зависятъ отъ индивидуаль-

ныхъ различій. То, что у одного вызываетъ уже величайшее нравственное негодованіе, то для другого можетъ пройти вполнѣ незамѣченнымъ. Такъ, напримѣръ, Штѣклъ хотя и соглашается, «что человѣческое тѣло во всей совокупности его виѣшнихъ очертаній заключаетъ въ себѣ высокую красоту», высказывается тѣмъ не менѣе противъ изображенія обнаженныхъ фигуръ, потому что этимъ возбуждаются въ человѣкѣ «низменная похоть». «Вслѣдствіе грѣхопаденія», говоритъ онъ, «человѣку присуща низменная чувственность, возстающая противъ нравственныхъ завѣтовъ разума, а она-то именно и возбуждается видомъ голаго тѣла и подстрекаетъ тогда нашу волю къ согласію на грѣховныя утѣхи. О грѣхопаденіи и его послѣдствіяхъ большинство сторонниковъ наготы въ искусствѣ конечно теоретически знаютъ очень мало. Тѣмъ не менѣе справедливы слова апостола—и всякий, не исключая и эстетика, можетъ это подтвердить по личному опыту,—что надѣя нами имѣть власть законъ, противорѣчащій закону духа, и что поэтому мы должны избѣгать всего, что можетъ усилить надѣя нами власть этого закона: а къ этому принадлежитъ также и видъ голаго тѣла въ искусствѣ» *). У Штѣкла моральные интересы занимаютъ такое выдающееся положеніе, что для его индивидуальности эстетическая видимость должна имѣть болѣе узкія границы, чѣмъ для другихъ людей. Съ его точки зрѣнія онъ вывелъ вполнѣ правильное сужденіе, но эта точка зрѣнія не истинно эстетическая; въ противномъ случаѣ онъ бы почувствовалъ, что бываетъ и цѣломудренная нагота.

Прямо противоположное дѣйствіе оказывало на индивидуальное сужденіе вліяніе прошедшихъ, болѣе грубыхъ вѣковъ. Что въ средніе вѣка еще считалось удачной шуткой, въ томъ современное человѣчество уже не можетъ наслаждаться чисто комическимъ элементомъ, ибо предмету шутки приходится при этомъ такъ плохо, что состраданіе должно вытѣснить эстетическое созерцаніе. У Вильгельма Буша,—какъ вѣрно указалъ

Линдау въ своемъ очеркѣ объ этомъ юмористѣ,—еще замѣтны слѣды такой наивной жестокости къ осмысливаемому объекту. По этой же причинѣ римляне могли съ эстетической точки зрѣнія наслаждаться кровавыми гладіаторскими играми. Они могли предаваться эстетической видимости еще тамъ, где у нась нравственное возмущеніе быть можетъ вытѣснило бы даже слѣды эстетического чувства. Мы говоримъ «быть можетъ», ибо предпочли бы не подвергать испытанію нашъ просвѣщенный вѣкъ: вспомнимъ хотя бы про бой быковъ, который уже во всякомъ случаѣ не такъ далекъ отъ нась.

Намъ остается прибавить ко всему этому отдельно еще одно замѣчаніе по поводу терминологіи. Мы называемъ продуктъ воображенія (Ein-bilden), который является внутреннимъ отраженіемъ виѣшняго предмета, видимостью, а потому и эстетическое впечатлѣніе, которое относится къ этой же области душевной дѣятельности, — эстетической видимостью. Гартманъ, который въ своей эстетикѣ также отдаетъ предпочтеніе этому обозначенію, подробно мотивируетъ свой выборъ. Для нась рѣшающимъ основаніемъ является то, что выраженіе «эстетическая видимость» введено Шиллеромъ, эстетическая изслѣдованія которого принадлежатъ къ самому цѣнному, что только было написано въ этой области. Воззрѣнія Шиллера на эстетическое впечатлѣніе, — если только мы правильно его понимаемъ—сходны съ приведенными выше. Въ обычной разговорной рѣчи слово «видимость» обозначаетъ нечто не-реальное, выдающее себя за реальность. Эстетическая видимость, напротивъ,—по крайней мѣрѣ настолько, насколько она разъяснена въ этой части, — есть нечто, хотя и выдѣленное изъ міра реального, но не имѣющее въ виду симулировать реальность. Совершенно въ такомъ же смыслѣ говорить и Шиллеръ. «Лишь поскольку она откровенна (рѣшительно отказывается отъ всякихъ притязаній на реальность) и лишь

* A. Stöckl: „Lehrbuch der Aesthetik“, 1889. Стр. 229.

поскольку она самостоятельна (лишена всякой поддержки со стороны реальности), — видимость является эстетической. Коль скоро она фальшива, коль скоро она желаетъ представлять изъ себя реальность, коль скоро она не чиста и для своего воздействія нуждается въ реальности, она является ничѣмъ инымъ, какъ низменнымъ орудіемъ для материальныхъ цѣлей, и не можетъ служить доказательствомъ свободы духа» *). Да и въ общемъ изложенный здѣсь взглядъ близко подходитъ къ взгляду Шиллера; напомнимъ только о важномъ значеніи, которое Шиллеръ придастъ эстетическому созерцанію въ общей душевной жизни. И для него сила воображенія, а съ нею и эстетическое созерцаніе, являются необходимою промежуточною ступенью въ душевной дѣятельности вообще **). И онъ приписываетъ силѣ воображенія необходимую для всѣхъ людей роль посредника между чувственнымъ и умственнымъ; но онъ слишкомъ отожествляетъ духовное съ нравственнымъ, онъ упускаетъ изъ виду тотъ фактъ, что посредствующая дѣятельность воображенія въ обычной жизни выступаетъ лишь въ служебной роли и потому не можетъ быть еще собственно названа эстетической. Во всякомъ случаѣ онъ съ полной ясностью призналъ, что сила воображенія, которая, выступая въ чистотѣ и самостоятельномъ видѣ, вызываетъ эстетическую видимость, является существеннымъ направленіемъ сознанія, что только черезъ ея посредство возможно раздѣленіе субъекта отъ объекта, а слѣдовательно и дѣйствительное представление о вѣшнемъ мірѣ, какъ мы пытались объяснить на страницѣ 15 и слѣд. И для Шиллера поэтому эстетическое созерцаніе основано не на особенной и изолированной душевной дѣятельности, — оно возникаетъ изъ направленія сознанія, которое принадлежитъ «къ необходимымъ условіямъ всякаго по-

значенія» *). Въ такомъ смыслѣ слѣдуетъ понимать начало 25-го письма его «Эстетического воспитанія человѣка». «Пока человѣкъ въ его физическомъ состояніи воспринимаетъ чувственный міръ лишь пассивно, лишь ощущаетъ, онъ представляетъ еще нѣчто единое съ этимъ міромъ, и такъ какъ онъ самъ еще является частью вѣшняго міра, то для него еще нѣть міра. Лишь когда онъ въ своемъ эстетическомъ состояніи ставить или разсматриваетъ этотъ міръ въ себѣ, его личность отдѣляется отъ него, тогда для него появляется міръ, ибо онъ пересталь составлять съ нимъ нераздѣльное цѣлое».

Такимъ образомъ, благодаря внутреннему согласію съ теоріей Шиллера, мы считали себя вправѣ обозначить словомъ «эстетическая видимость» результатъ дѣятельности воображенія, который обыкновенно принято также называть «внутреннимъ образомъ». Отступленіе отъ обычного значенія этого слова, которое здѣсь все таки имѣется, во второй части этого изслѣдованія, можемъ напередъ сказать, исчезнетъ: тамъ обнаружится, что эстетическому созерцанію не чуждъ также и тотъ характеръ иллюзіи, который въ обычномъ значеніи составляетъ существенный признакъ всякой «видимости». До тѣхъ поръ на выборъ этого выраженія должно въ этомъ отношеніи смотрѣть какъ на своего рода пролепсисъ.

*) „Объ эстетическомъ воспитаніи человѣка“. Письмо 26.
**) Тамъ же. Письмо 24.

*) Тамъ же. Примѣч. къ письму 25.

красотъ: «однимъ словомъ, она въ одно и то же время и наше состояніе и наша дѣятельность» *).

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

Эстетическая видимость и внутреннее подражание.

Пока мы старались объяснить монархическое устройство сознанія и его значение для эстетики, наше собственное изложение стало примѣромъ этого основного закона души: мы сами выказали себя при этомъ односторонними.

Мы сосредоточились на процессѣ проникновенія въ сознаніе чувственного материала и слѣдили за тѣми измѣненіями, которые происходятъ при этомъ въ чувственныхъ впечатлѣніяхъ; съ этой точки зрѣнія весь процессъ представлялся мнѣ «борьбою за сознаніе», и роль самой души представлялась при этомъ довольно пассивной. Пока мы имѣли въ виду познакомиться съ внѣшними свойствами эстетической видимости, съ ея содержаніемъ и отношеніями, выяснить ея промежуточное положеніе между чувствомъ и разумомъ, ея ограниченіе, изолированіе и т. д., до тѣхъ поръ мы были вправѣ, даже вынуждены были рассматривать видимость просто какъ известное состояніе моего сознанія, и удѣлить лишь весьма мало вниманія той дѣятельности сознанія, при посредствѣ которой эта видимость выдѣляется. Теперь однако пора поглубже вникнуть въ сущность эстетического созерцанія и изслѣдоватъ, какимъ образомъ совершается въ сознаніи это дѣятельное выдѣленіе, или воображеніе, и какіе субъективные процессы связаны съ нимъ. Если мы первую часть нашего изслѣдованія закончили выдержанной изъ Шиллера, то пусть этой части предшествуетъ изреченіе того же поэта о

Эстетическая видимость есть нечто большее, чѣмъ простое состояніе; она есть дѣятельность сознанія. Что это такъ, мы уже видѣли: ибо мы вѣдь нашли, что она получается путемъ активнаго выдѣленія и воображенія. Если же мы теперь попытаемся получить болѣе отчетливую картину этой выдѣляющей дѣятельности, то придемъ къ болѣе опредѣленнымъ даннымъ:

Эстетическая видимость есть внутреннее подражаніе.

Въ такомъ слѣдовательно видѣ должны мы представлять себѣ выдѣленіе внутренняго образа или видимости. Дѣло обстоитъ не такъ, что мое сознаніе просто открываетъ свою камеру-обсерваторию и затѣмъ пассивно даетъ возможность представлѣній, которыя оно въ состояніи воспринять, фиксироваться, какъ на свѣточувствительной пластинкѣ. Это было бы совершенно невѣрнымъ сравненіемъ для дѣятельности воображенія—сравненіемъ въ духѣ психологіи Локка, слѣдуя которой душа есть нечто иное, какъ темное пространство, которое совершенно пассивно освѣщается внѣшнимъ свѣтомъ **). Въ дѣятельности же сосредоточеніе сознанія на видимости надо представлять себѣ некоторою дѣятельностью, и дѣятельность эта состоять во внутреннемъ подражаніи явленію, данному извѣнѣ.

Мы легко можемъ убѣдиться, что это внутреннее подражаніе составляетъ сущность всякаго эстетического наслажденія. Если мой глазъ съ чувствомъ эстетическаго удовольствія воспринимаетъ контуры какой нибудь фигуры, переходы отъ свѣта къ тѣни или положенія движущагося тѣла, если мое ухо

*) „Объ эстетическомъ воспитавіи человѣка“. Письмо 25.

**) Locke: *Essay concerning human understanding*. кн. II, гл. XI, № 17.

очаровано переходами звуковъ или же передаетъ мѣсто содержаніе поэтической рѣчи, то всякий разъ при этомъ имѣть мѣсто внутреннее возсоздаваніе даннаго извнѣ и путемъ этого внутренняго подражанія совершаются выдѣленіе и созданіе эстетической видимости путемъ воображенія. Это активное участіе силы воображенія признаетъ и Фишеръ, говоря въ своихъ заключительныхъ замѣчаніяхъ о сущности «созерцанія»: «въ дѣятельности созерцаніе уже по стольку активно, что оно есть дѣятельное срисовываніе предмета и включеніе этого изображенія въ внутренній міръ созерцающаго *).

Чтобы дать болѣе ясное понятіе, какъ собственно слѣдуетъ понимать такое «внутреннее подражаніе», мы приведемъ нѣсколько примѣровъ различныхъ видовъ эстетического наслажденія.

Когда мы слушаемъ второй монологъ Фауста и вполнѣ отаемся «волшебной силѣ» его рѣчи, то чувствуемъ, будто слова попадаютъ въ наше ухо не извнѣ, а какъ бы исходять изъ нашей собственной груди. Мы воспринимаемъ ихъ въ себя не въ обыкновенномъ значеніи, какъ нѣчто постороннее, а даемъ себя увлечь ими, словно мощнымъ потокомъ: мы внутренне продѣлываемъ вмѣстѣ съ нимъ каждое движение, каждое колебаніе мыслей, чувствъ, страстей. Это необыкновенное состояніе, благодаря которому все наше «я» вовлекается въ развитіе дѣятельности, очевидно основано на томъ, что мы внутренне подражаемъ душевному состоянію Фауста, которое сообщается намъ черезъ носредство его словъ; мы сопутствуемъ ему въ его чувствѣ страшнаго презрѣнія къ самому себѣ, съ нимъ вмѣстѣ мы приходимъ къ рѣшенію принять кубокъ съ ядомъ, и наша рѣшимость таеть, какъ и его, когда доносится до насть радостная вѣсть, — привѣтъ пасхальныхъ колоколовъ.

*) Vischer's Aesthetik, II, 2, стр. 324. Далѣе онъ называетъ это срисовываніе — «подражаніемъ» (Nachbilden) и «чувственно-печувственнымъ повтореніемъ дѣятельности органовъ чувствъ».

То же имѣть мѣсто и при музыкальномъ наслажденії. Проникающія извнѣ движения звуковъ встрѣчаются въ насть не пассивныхъ слушателей, — душа наша вовлекается въ это движеніе и съ своей стороны продѣлываетъ его. Гердеръ очень хорошо изобразилъ это внутреннее подражаніе при слушаніи музыки. Элементы страсти внутри насть (то Уорикъ) подымаются, падаютъ, взлетаютъ вверхъ, или медленно скользятъ. Они то приливаются, то отливаются, то медленнѣе, то сильнѣе колеблются; ихъ собственныя движения, ихъ поступь измѣняется съ каждой модуляціей, съ каждымъ новымъ акцентомъ, не говоря уже объ измѣненіи тональности. Музыка играеть внутри насть на струнахъ, которая суть наша собственная глубочайшая сущность *).

Это внутреннее подражаніе въ поэзіи и въ особенности въ музыкѣ можетъ принять такие размѣры, что оно извнутри снова пробивается наружу и дѣлается физически видимымъ. «Рыцари глядѣли отважно, а красавицы опустили очи долу». Мы невольно подражаемъ измѣняющемуся выраженію лица актера, или же въ тактъ музыкѣ раскачиваемъ и киваемъ головою изъ стороны въ сторону. Танцы можно рассматривать какъ принявшее внѣшнее выраженіе и подчиненное формальнымъ законамъ подражаніе музыкѣ.

Если такимъ образомъ внутреннее подражаніе имѣть значение для характера поэтическаго и музыкального наслажденія, то оно безспорно играеть также немаловажную роль при рассматриваніи видимыхъ предметовъ, и при томъ безразлично какъ неподвижныхъ, такъ и двигающихся.

Когда глазъ слѣдить за какимъ нибудь движениемъ, то онъ заставляетъ наше сознаніе подражать ему, такъ что мы внутренне продѣлываемъ это движеніе. Поэтому не только нашъ глазъ, но и наше сознаніе, вся наша личность сопровождаются низвергающейся водопадъ, взвивающейся вверхъ ракету, гордое пареніе хищныхъ птицъ, быстрый бѣгъ коня.

*) Herder: „Kalogone“. 1800. I. стр. 116.

Но и при неподвижныхъ формахъ внутреннее подражаніе составляетъ существенную черту эстетического наслажденія. Это мы ясно можемъ увидѣть изъ разсужденій Роберта Фишера объ «оптическомъ чувствѣ формы». Только путемъ внутренняго воспроизведенія можетъ быть выдѣленъ ясный внутренній образъ изъ слѣпой массы или «темной груды» чувственного материала. «Остается только», говоритъ сынъ Штутгартскаго эстетика ^{*)}, «развернуть эту темную груду впечатлѣнія и разобраться въ ея отношеніяхъ. Достигаемъ мы этого тѣмъ, что при помощи мышечной дѣятельности приводимъ въ движение наше глазное яблоко и рассматриваемъ вещь—созерцаемъ ее. Рассматриваніе гораздо подвижнѣе смотрѣнія, ибо при немъ недостаточно только устремить глаза на известную относительную цѣлокупность, надо заставить нашъ взоръ блуждать вверхъ и внизъ, направо и налево, примѣнительно къ различнымъ измѣреніямъ тѣла. При этомъ надо различать двоякаго рода отношеніе къ объекту: во первыхъ, я могу только проводить линіи, причемъ я даю себѣ точный отчетъ о контурѣ предмета, какъ бы обвожу его пальцемъ; во вторыхъ — это обычный, менѣе рефлекторный способъ — я прикладываю къ предмету цѣлый рядъ мѣрилъ, причемъ какъ бы всею шириной ладони слѣдуя за плоскостями, возвышеніями и углубленіями предмета, за направленіемъ освѣщенія, за отлогостями, хребтами, котловинами горъ».

Отсюда мы видимъ, что неподвижная форма путемъ внутренняго подражанія приводится въ движение, расплывается. Обычно сознаніе довольствуется, при рассматриваніи, напримѣръ, дома, неподвижнымъ одновременнымъ впечатлѣніемъ, которое мы получаемъ благодаря привычкѣ и упражненію; эстетическое же созерцаніе превращаетъ это впечатлѣніе въ послѣдовательный процессъ, какъ бы внут-

ренно воспроизводя формы зданія и сообщивъ имъ такимъ образомъ нечто подвижное, развивающееся. Что касается шедевровъ зодчества, въ которыхъ строго выдержанъ определенный стиль, то это воспроизведеніе является истиннымъ ядромъ эстетического наслажденія. Такъ, при разматриваніи Гейдельбергскаго замка мы неоднократно имѣли возможность наблюдать, какъ эстетическое созерцаніе достигало полнаго, живого воздействиа только благодаря внутреннему подражанію преобладающимъ тамъ формамъ. Зритель сначала поражается только въ общей и неясной формѣ великолѣпіемъ обоихъ фасадовъ — Оттейнгайсхаймъ и Фридрихсбау. Ему бросаются въ глаза красота формъ, богатство украшеній, громадные размѣры, но цѣлое остается для него еще чѣмъ-то чуждымъ. Внезапно, быть можетъ благодаря чьему нибудь замѣчанію, онъ начинаетъ окидывать взоромъ гостепримствующія формы. Тамъ наиболѣе выдѣляется горизонтальная линія, здесь вертикальная. Въ этотъ моментъ вполнѣ проявляется свое дѣйствіе внутреннее подражаніе или воспроизведеніе, а съ нимъ вмѣстѣ начинается собственно эстетическое созерцаніе. Оба великолѣпія зданія не стоять уже передъ нимъ, какъ нечто чуждое, но все его «я» подражаетъ имъ формамъ, проникаетъ въ нихъ и приводить ихъ, дотолѣ неподвижныя, въ движение. Тамъ горизонтальные пояса плавнымъ движениемъ опоясываютъ все зданіе и, кажется, придаютъ ему благородную и благодушную солидность. Здесь вертикальныя формы смыло поднимаются вверхъ на головокружительную высоту и въ своемъ мощнѣмъ полетѣ какъ будто задорно и вызывающе смотрятъ на весь міръ.

Мы думаемъ, что этихъ примѣровъ достаточно для доказательства того, что въ дѣйствительности именно внутреннее подражаніе придаетъ эстетическому созерцанію характеръ субъективной дѣятельности. Но если оно такимъ образомъ составляетъ истинную жизненную силу, какъ бы циркулирующую кровь эстетического наслажденія, то мы и на объектѣ эстетического со-

^{*)} Robert Vischer: Ueber das optische Formgefühl. 1873.
стр. 2.

зерцанія должны найти ясные следы этой деятельности. И мы ихъ въ дѣйствительности находимъ. Уже въ томъ, что неподвижные формы начинаютъ приходить въ движение, мы усмотрѣли вліяніе внутренняго подражанія. Но если оно составляеть ядро въ ся како го эстетического наслажденія, то его вліяніе должно простираться еще дальше, должно быть глубже и шире. Всякій эстетически разсматриваемый объектъ долженъ какимъ-нибудь изъ своихъ существенныхъ признаковъ указывать на то, что онъ воспринятъ сознаніемъ какъ таковой только благодаря внутреннему подражанію.

Теперь мы должны, слѣдовательно, поставить себѣ двоякаго рода задачу: во-первыхъ, указать такой существенный признакъ, который на каждый объектъ накладываетъ печать эстетического созерцанія, а во вторыхъ, доказать, что этотъ признакъ полученъ объектомъ только благодаря внутреннему подражанію.

Искомый признакъ, какъ убѣдительно указалъ Зибекъ, есть впечатлѣніе личности. Всякій эстетически разсматриваляемый предметъ является для насъ личностью,—не только человѣкъ, относительно которого это само собою понятно, но также и низшіе организмы и неорганические предметы. Эстетическое созерцаніе получается,—говорить Зибекъ *),—тамъ, где чувственное выступаетъ въ формѣ, въ которой обыкновенно выражается проявленіе личности. Оно извлекаетъ изъ объекта его естественную сущность и дѣластъ то,... что объектъ.... является какъ *analogon personalitatis*,—замкнутый въ себѣ самомъ и представляющій выраженное во внешней формѣ настроеніе». «Не одушевленный предметъ дѣлается личностью, и все то, что въ самомъ предметѣ или въ его способствуетъ этой метаморфозѣ, въ эстетическомъ созерцаніи выливается въ эстетической объектъ. Отно-

сительное значеніе тѣхъ свойствъ, совокупность которыхъ характеризуетъ данный объектъ, какъ вещь въ природѣ, такимъ образомъ уничтожается, и на его мѣсто вводится другой принципъ оценки» **).

Слѣдовательно, фактъ несомнѣнныи, что каждый эстетически разсматриваемый объектъ является для насъ чѣмъ-то одушевленнымъ, и что эстетическая видимость всегда имѣть характеръ олицетворенія. Нашъ языкъ, который не только думаетъ за насъ, но «творитъ и думаетъ» за насъ, который слѣдовательно таитъ въ себѣ множество эстетическихъ элементовъ, чрезвычайно богатъ такими олицетвореніями. Въ новеллѣ Тика «Gemälde» есть превосходное мѣсто, гдѣ какой-то сухой педантъ ратуетъ противъ этихъ эстетическихъ элементовъ языка, но смолкаетъ среди своего монолога, ибо языкъ помимо его воли влагаетъ ему въ уста эстетическая сравненія и олицетворенія. «Когда человѣкъ», восклицаетъ педантъ, «только сравниваетъ одинъ предметъ съ другимъ, то онъ уже лжетъ. «Утренняя заря разсыпаетъ розы»—можно ли придумать чтонибудь глупѣе? «Солнце погружается въ море»—болтовня! «Утро пробуждается»—нѣтъ никакого утра, какъ же оно можетъ спать, это вѣдь ничто иное, какъ часъ восхода солнца. Проклятие! вѣдь солнце даже не восходитъ,—и это уже безсмыслица и поэзія. О, еслибы миѣ была предоставлена власть надъ языками, я бы хорошо его очистилъ и вымѣль. О, проклятие! вымести! въ этомъ вѣчно лгущемъ мірѣ нельзѧ обойтись безъ того, чтобы не говорить безсмыслицы!»

Откуда появляются эти олицетворенія? Быть можетъ въ твердой оболочкѣ материального дремлетъ какой-то духовный принципъ, который и обнаруживается передъ нами при эстетическомъ созерцаніи, такъ что благодаря этому предъ нами открывается возможность проникнуть въ область, при другихъ условіяхъ недоступную? Не думаемъ; такія представлениія являются скорѣе следствиемъ эстетического олицетворенія, а не его причиной.

*) Hermann Siebeck: Das Wesen der ästhetischen Anschauung. 1875, стр. 69 и сл.

**) Ibid. стр. 85.

Наконецъ, то, что въ неодушевленномъ предметѣ внезапно выступаетъ въ качествѣ одушевляющей силы, вовсе не такъ чуждо и таинственно, ибо эта одушевляющая сила есть наше собственное, хорошо знакомое намъ «я» со всѣми его особенностями*). Въ олицетвореніи мы не встрѣчаемъ какого нибудь общаго, независимаго отъ насъ принципа, — въ олицетворенномъ объекти проглядываетъ ничто иное какъ наше субъективное, индивидуальное «я», такъ что Гете, напримѣръ, могъ сказать про Гебеля, что онъ придалъ природѣ слишкомъ много «мужичаго», а Шереръ, въ параллель къ этому, говорить о Вольфрамѣ фонѣ Эшенбахѣ, что онъ придалъ природѣ «рыцарскій характеръ» **). Но какимъ образомъ мы придаемъ мертвому предмету наше собственное ощущеніе и представлениѣ? Какъ наше собственное «я» проникаетъ въ чуждый объекти, и гдѣ тѣ невидимые проводники, по которымъ можетъ совершиться этотъ переходъ нашей личности?

Мы полагаемъ, что эти проводники станутъ для насъ видимы, если мы и здѣсь примемъ во вниманіе дѣятельность внутренняго подражанія. Подобно тому, какъ благодаря его вліянію, неподвижныя формы приходятъ въ движение, а твердыя тѣла дѣлаются какъ бы жидкими, — это же подражаніе вливается въ безжизненныя ятѣла жизни и олицетворяетъ безличное.

Каково содержаніе моего сознанія въ то время, какъ я внутренне подражаю? Является ли мое сознаніе тогда пустымъ помѣщеніемъ, въ которое входитъ неодушевленный предметъ въ томъ видѣ, какъ онъ въ дѣйствительности, такъ что онъ, въ качествѣ неодушевленного предмета, образуетъ единственное содержаніе нашихъ представлений? Нѣтъ! Содержаніе сознанія во

*) Фишеръ поэтому справедливо называетъ олицетвореніе „займомъ души“ (*Aesthetik* II, 1, 8—27). Поэтому же Гартманъ неправъ, когда онъ возражаетъ Зибеку, что выраженіе „личность“ слишкомъ узко и не подходитъ къ такимъ безличнымъ предметамъ, какъ напримѣръ, дерево, кругъ (*Hartmann: Aesthetik*, I, 8, 317, 324).

**) *Wilhelm Scherer: Poetik*, 1888 стр. 265.

время внутренняго подражанія состоить изъ этого самого внутренняго подражанія, изъ той послѣдовательной, развивающейся, жизненной деятельности, которая такъ сказать насыщена всѣми представленіями и чувствами, необходимо сопровождающими столь субъективный процессъ. То, что я воспринимаю сознаніемъ, не есть нѣчто неподвижное и мертвое вѣнъ меня; оно скорѣе есть приводящая въ движение и одушевляющая метафора, которой подвергается это нѣчто благодаря внутреннему подражанію. Фантазія представляетъ себѣ даже смерть живою. Фехнеръ выражается слишкомъ слабо, когда онъ учитъ, что эстетическое созерцаніе покрываетъ предметъ какъ бы слоемъ своего рода «духовной краски» *). Одушевляющій принципъ не то что облекаетъ объекти вѣнѣніемъ покровомъ, такъ что подъ этимъ покровомъ оставалось бы безжизненное, материальное ядро, — объекти весь, въ самыхъ нѣдрахъ подвергается превращенію и одушевленію. Мертвое и материальное, какъ сказать, уничтожается, и — здѣсь мы опять затрогиваемъ идею Шиллера — оно уничтожается, какъ материальное, чтобы возродиться живымъ и исполненнымъ души во внутреннемъ подражаніи. Я самъ, подражая, стремлюсь въ высъ вмѣстѣ съ крутыми контурами горъ; поэтому горы кажутся мнѣ исполненными отважнымъ и мощнымъ духомъ. Я всѣмъ своимъ существомъ провожаю водопадъ Гиссбахъ на его быстромъ пути къ долинѣ; поэтому кажется, будто онъ съ неудержимымъ весельемъ спѣшитъ внизъ. Моя собственная душа строить въ себѣ формы храма; поэтому кажется, что място мертваго камня занимаетъ живой и одушевленный материалъ, ступени какъ будто «ведутъ» вверхъ; колонны стремятся въ высъ, кровъ предлагаетъ убѣжище; гармоническая, соразмѣрная формы какъ будто исполнены радостной уверенности.

Интересно прослѣдить, какъ Лотце, говоря объ одушевленіи неодушевленного, употребляетъ такія выраженія, которыхъ весьма ясно указываютъ на внутреннее подражаніе. «Нѣтъ ни

*) „Vorschule der Aesthetik“ I, 89.

одного настолько непроницаемаго тѣла», говорить онъ, «въ которое не сумѣла бы проникнуть наша фантазія и съ жизнью котораго не сумѣла бы слиться.—Мы не только проникаемъ въ своеобразныя жизненныя ощущенія того, что по своей организаціи подходитъ близко къ намъ самимъ,—въ радостный полетъ распѣвающей птицы, въ граціозныя движенія газели; мы не только съеживаемся, втягиваая въ себя всѣ щупальцы нашего духа, чтобы мы слѣдно прозибать въ узкой сфере существованія моллюска съ однообразнымъ наслажденіемъ, доставляемымъ ему открываніемъ и закрываніемъ его раковины; мы не только мощно раскидываемся вмѣстѣ съ стройными формами дерева, тонкія вѣтви котораго одушевлены наслажденіемъ граціозно раскачиваться въ воздухѣ; мы переносимъ эти чувства-комментаріи даже на неорганические предметы, и превращаемъ, благодаря имъ, мертвага глыбы и устои зданія въ отдельные члены живого тѣла, внутреннія силы котораго переходятъ въ насть».

Внутреннее подражаніе, слѣдовательно, является дѣйствительно тѣмъ проводникомъ, благодаря которому мертвый объектъ весьма тѣсно сливаются съ нашими собственными чувствами и представлениами и превращается такимъ образомъ въ нечто, исполненное души. Однако, противъ этого можно сдѣлать слѣдующее возраженіе: если это дѣйствительно такъ, то эстетическому созерцанію должно быть присуще ясное ощущеніе того, что мы сами сообщаемъ неодушевленному предмету душу; на дѣлѣ же это совсѣмъ не такъ; но именно при полномъ эстетическомъ наслажденіи получается представлениe, будто предметъ дѣйствительно обладаетъ собственною, независимою отъ насъ душою. Это конечно иллюзія, но какъ объяснить эту иллюзію? Представить психологическія условія этой иллюзіи во всѣхъ ея частностяхъ дѣло во всякомъ случаѣ нелегкое. Однако для эстетики было бы уже много сдѣлано, если бы даже только удалось доказать, что представлениe, будто предмету присуще то, что онъ на самомъ дѣлѣ только заимствуетъ, не есть какое-нибудь исключительное

психологическое явленіе. А это уже доказать нетрудно. Ибо эстетическая иллюзія повторяетъ только въ высшей области тѣтъ самыи процессы, которому подчиняется въся наша чувственная дѣятельность, а именно проекцію чисто субъективныхъ превращеній на виѣшній объектъ. Подобно тому, какъ превращенія, которыя данное извѣѣ претерпѣваетъ благодаря чувственному восприятію, проецируются на самый виѣшній предметъ, точно также это имѣеть мѣсто и при болѣе высокой дѣятельности внутренняго подражанія. Подобно тому, какъ у меня получается впечатлѣніе, будто предметы сами окрашены въ различные цвета, или будто миръ самъ по себѣ и независимо отъ моего слуха наполненъ звуками, хотя цвета и звуки суть субъективныя превращенія виѣшніхъ данныхъ, такъ и въ эстетическомъ созерцаніи безжизненный предметъ выступаетъ передо мною съ якобы независимою отъ меня душою, хотя она есть мое собственное «я», которое я въ него проецирую. Разница только въ томъ, что изъ эстетической проекціи я могу выступить, между тѣмъ какъ чувственное проецированіе всегда должно имѣть мѣсто; вслѣдствіе этого оно получаетъ характеръ эмпирической необходимости, который ставить его выше простой иллюзіи. Обѣ проекціи имѣютъ, говоря словами Канта, трансцендентную идеальность, но чувственная проекція имѣть эмпирическую реальность вообще и во всякое время, эстетическая же лишь въ то время, пока продолжается внутреннее подражаніе.

Въ этомъ, слѣдовательно, заключается важное различие между явленіемъ и эстетическою видимостью. Если бы мы могли стать виѣ чувственного проецированія такъ же, какъ и виѣ игры внутренняго подражанія, то можно было бы чувственное впечатлѣніе назвать иллюзіей. Но такъ какъ это невозможно, то только эстетическое созерцаніе является для насъ иллюзіей, а не чувственное. Только послѣ этого объясненія выраженіе «эстетическая видимость» получаетъ свое полное значеніе и оправданіе. Видимость есть прежде всего отраженіе

внѣшняго міра и какъ таковос не имѣть ничего общаго съ самообманомъ, но она въ то же время есть проекція собственной личности на объектъ и благодаря этому она получаетъ иллюзорный характеръ, который необходимъ для полнаго опредѣленія ея понятія *).

Въ первой части мы пытались доказать, что эстетическая видимость есть господствующая видимость, т. е. что обыкновенная апперцепція отличается отъ эстетического созерцанія лишь тѣмъ, что при первой мы не такъ сильно и не такъ долго сосредоточиваемся на выдѣлениі видимости, какъ при эстетическомъ наслажденіи. Если это такъ, то и всякая апперцепція и всякая дѣятельность воображенія, а не только эстетическая, должны быть рассматриваемы, какъ внутреннее подражаніе. И мы действительно имѣемъ право такъ думать. Лазарусъ говоритъ въ «Leben der Seele»: «представленіе есть слѣдовательно внутренне повторенное и такимъ образомъ фиксированное воспріятие объекта» **). Шопенгауэръ опредѣляетъ даже и рефлексію какъ внутреннее подражаніе вѣнѣнemu міру. «Рефлексія несомнѣнно есть воспроизведеніе, повтореніе первообразного видимаго міра, но только воспроизведеніе совершенно особаго рода, на совершенно иномъ материалѣ» ***). Слѣдовательно, мы имѣемъ право сказать: всякая видимость, всякая дѣятельность воображенія состоить во внутреннемъ подражаніи, эстетическая же видимость состоить въ томъ, что это внутреннее подражаніе занимаетъ вершину сознанія достаточно долго и достаточно интензивно, чтобы дать возможность вполнѣ обнаружиться эстетической проекціи нашего «я» и вѣмъ эстетическимъ представленіямъ чувствамъ.

Мы, слѣдовательно, подвинулись еще на одинъ шагъ впередь. Теперь для насть ясно, что во внутреннемъ подражаніи слѣдуетъ различать двоякаго рода функцію. Оно есть, во-первыхъ, подражаніе чему-то вѣнѣнemu, а во-вторыхъ, внутренне подражаніе. Или употребляя приведеныя выше слова Шопенгауера, оно прежде всего есть воспроизведеніе первообразного вѣнѣнemu міра; при бѣже же близкомъ разсмотрѣніи оно представляется воспроизведеніемъ совершенно особаго рода, на совершенно иномъ материалѣ. Сознаніе, благодаря подражательной дѣятельности, съ одной стороны выдѣляетъ видимость изъ вѣнѣнного объекта, съ другой же стороны переноситъ эту видимость на новую почву, въ субъективное «я».

Этотъ фактъ имѣемъ для эстетики громадное значеніе; ибо:

- 1) благодаря выдѣлению видимости изъ чувственного материала возникаетъ эстетическая форма;
- 2) благодаря перенесенію видимости на почву субъективности возникаетъ эстетическое содержаніе.

Эстетическая форма и эстетическое содержаніе суть слѣдовательно два проявленія единой дѣятельности, они суть, такъ сказать, два полюса внутренняго подражанія. Всякое внутреннее подражаніе доставляетъ сознанію какъ форму, такъ и содержаніе, ибо оно воображаетъ (*ein-bildet*) вѣнѣнне. Пока мы не узнали, что эстетическая форма и эстетическое содержаніе составляютъ нераздѣльныя проявленія внутренняго подражанія, до тѣхъ порь мы не могли получить яснаго понятія объ условіяхъ, отъ которыхъ зависить своеобразіе именно эстетической формы и эстетического содержанія.

Обратимся сначала къ эстетической формѣ и попытаемся охарактеризовать въ общихъ чертахъ ея значеніе. Сознаніе всегда возникаетъ тамъ, где я изъ чувственного материала выдѣляю видимость. Ибо путемъ выдѣлениія видимости я поднимаю предметъ надъ общей массой чувственного ощущенія.

*) Ср. выше стр. 60 и сл.

**) „Das Leben der Seele.“ 1865, II. 167.

***) Sammliche Werke. 1877. II. 48.

щенія, какъ замкнутое въ себѣ цѣлое, а при этомъ изолированіи и отграниченіи объекта возникаетъ сознаніе формы. Форма не запечатлѣвается во мнѣ сразу, какъ нѣчто уже готовое,—она образуется въ моемъ сознаніи послѣдовательно, по мѣрѣ того какъ данный предметъ путемъ внутренняго подражанія и воспроизведенія выдѣляется изъ темной массы чувственнаго.

Усвоеніе формы сознаніемъ первоначально всегда слѣдовательно совершается путемъ внутренняго подражанія тому, что даютъ намъ чувства. Если взрослый человѣкъ можетъ сразу узнатъ контуры дерева или форму куба, то это происходитъ вслѣдствіе безконечно большого навыка, которымъ онъ обладаетъ по отношенію къ привычнымъ объектамъ. Но при первомъ своемъ возникновеніи всякое усвоеніе сознаніемъ формы есть результатъ воспроизведенія, причемъ контуры послѣдовательно обводятся и внутренне повторяются. То-же самое, что и при чтеніи: благодаря упражненію я могу познать напечатанное слово сразу какъ нѣчто цѣлое; первоначально же я долженъ быть послѣдовательно переходить отъ буквы къ буквѣ и такимъ образомъ внутренне воспроизводить цѣлое. Такъ и мой глазъ, даже находясь въ покое, видитъ въ общей перцепціи небо, какъ готовый уже сводъ; первоначально-же «для глаза, находящагося въ покое, нѣть достаточныхъ оснований, которыя заставили бы его воспринимать свое поле зрѣнія въ видѣ плоскости опредѣленной формы» *). Общее впечатлѣніе свода скорѣе возникаетъ изъ процесса послѣдовательного движенія нашего глаза, который, стараясь обнять безпредѣльное пространство, движется по дугѣ.

Если такимъ образомъ всякая форма возникаетъ прежде всего путемъ внутренняго подражанія, то различіе между формой вообще и формою эстетической слѣдуетъ опредѣлить такъ же, какъ и различіе между видимостью вообще и видимостью эстетической. И здѣсь, какъ и тамъ, различіе между обычными ходомъ представлений и эстетическимъ созерцаніемъ прежде всего только въ интензивности **). При обычномъ восприятіи вещей

формы разсматриваются не ради нихъ самихъ и поэтому мы довольствуемся общимъ впечатлѣніемъ, исправленнымъ путемъ упражненія и привычки; эстетическое же созерцаніе, которое сосредоточено на выдѣленіи видимости, не довольствуется бѣглымъ и блѣднымъ общимъ впечатлѣніемъ, а возвращается къ тому болѣе живому первоначальному процессу, который выдѣляетъ форму путемъ послѣдовательного воспроизведенія ея. Поэтому какъ только форма дѣлается предметомъ эстетического созерцанія, она тотчасъ же является намъ чѣмъ-то новымъ и необычнымъ. На этомъ же основаніи, далѣе, все то, что уже само по себѣ ново и необычно, особенно легко вызываетъ эстетическое созерцаніе; ибо въ этомъ случаѣ даже невозможно довольствоваться прозаическимъ общимъ впечатлѣніемъ, которое получаетъ достаточную ясность лишь тогда, когда на помощь ему приходитъ привычка и упражненіе.

Слѣдствіемъ этого является упомянутый уже выше фактъ, что эстетическая форма, рассматриваемая съ психологической стороны, всегда подвижна *). Есть правда, основаніе дѣлить искусства на такія, въ которыхъ формы неподвижны, и на искусства съ подвижными формами, причемъ къ первымъ относятся архитектура, ваяніе и живопись, ко вторымъ же музыка, мимика и поэзія. Но принимающіе подобное дѣленіе должны предварительно оговориться, что и неподвижная форма съ эстетической точки зрѣнія содержитъ въ себѣ моментъ движения **), и что слѣдовательно въ субъективномъ мѣрѣ эстетического наслажденія нѣть такого рѣзкаго контраста между покоеемъ и движениемъ, какъ въ мѣрѣ вышнихъ предметовъ. Не только отъ двигающагося тѣла или отъ смѣни звуковъ и словъ мы выдѣляемъ послѣдовательно развивающіяся формы,—въ эстетическомъ созерцаніи все находится въ движении: даже и цвета переходятъ одинъ въ другой, лучи свѣта врываются, твердые линии тѣла дѣлаются какъ бы жидкими. Извѣстное выраженіе Шлегеля, что архи-

*.) Ср. выше, стр. 66.

**) Ср. Schasler: „Aesthetik“ und „System der. Künste“.

*) Wundt. указ. выше соч. II, 109.

**) Ср. выше, стр. 32.

тектура есть застывшая музыка, основано на томъ чувствѣ, что въ неподвижныхъ формахъ архитектуры принципъ движения не ходится въ связанномъ состояніи и выводится изъ оцѣпенія путемъ эстетического созерцанія.

Путемъ внутренняго подражанія мы приводимъ въ движение также и неподвижное. Lemke очень хорошо разяснилъ эту особенность эстетической видимости на примѣрѣ пластики: «кто хочетъ развить свой глазъ, тогъ долженъ подолгу и часто останавливаться передъ красивымъ пластическимъ произведениемъ; если въ началѣ онъ будетъ только видѣть, что все «очень красиво», но въ сущности не будетъ испытывать никакого восхищенія, или даже не сумѣеть открыть, что въ немъ собственно достойно вниманія, то пусть этимъ не огорчается, но сосредоточить на немъ свои взоры, не отводя ихъ ни вправо, ни влево; мало по малу онъ начнетъ замѣтать, что мертвые мраморныя черты пріобрѣтаютъ жизнь, что линіи уже потеряли свою неподвижность, но переходятъ одна въ другую, что подъ формой начинаетъ какъ бы пульсировать жизнь. Лобъ мыслить, глазъ смотрѣть, ротъ дышать, члены двигаются: лишь въ этотъ моментъ мы видимъ пластически» *). Такимъ образомъ красота въ самомъ дѣлѣ «одновременно наше состояніе и наша дѣятельность»; поэтому и эстетическая форма есть нечто подвижное и живое. Эстетическое наслажденіе состоитъ не въ готовомъ внутреннемъ образѣ, а въ активномъ прогрессирующемъ въ ображеніи чувственно данного путемъ внутренняго подражанія этому послѣднему. Это, самою собою разумѣется, не исключаетъ все таки существеннаго различія между движениемъ, произведеніемъ лишь субъективно, и движениемъ, существующимъ и объективно; мы даже признаемъ это различие настолько значительнымъ, что считаемъ приведенное выше дѣленіе искусствъ самимъ лучшимъ и простымъ. Объективно-покойная форма не подвижно ждетъ въ своемъ оцѣпеніи, пока она не будетъ

освобождена изъ него эстетическимъ созерцаніемъ; она заключаетъ въ себѣ нечто сдержанное и благородное и тихо ждетъ наступленія того момента, когда проснется спящая царевна-красота. Объективно-подвижная форма, напротивъ, можно сказать, съ непреоборимой силой вызываетъ въ насть внутреннее подражаніе; если только сознаніе не занято совершенно другими интересами, она непремѣнно увлечетъ его за собой. Искусства объективно-подвижныхъ формъ отличаются поэтому отъ искусствъ объективно-неподвижныхъ формъ своею болѣе способностью проникать въ сознаніе (способность эта при известныхъ условіяхъ можетъ получить характеръ назойливости); они вызываютъ гораздо болѣе интензивныя чувства и на этомъ основаніи являются собственно общедоступными искусствами.

Изъ приведенного здѣсь объясненія формы мы выводимъ далѣе слѣдующее заключеніе. Ясно прежде всего, что всякий предметъ, который мы себѣ представляемъ, долженъ имѣть форму. Ибо мы поднимаемся до сознанія определеннаго объекта только такимъ образомъ, что путемъ подражанія воспроизведимъ въ себѣ то, что дано чувствами, и создаемъ видимость. Благодаря такому воспроизведенію мы изъ общей массы чувственного выдѣляемъ опредѣленное содержаніе. Но благодаря этому выдѣленію, которое дѣлаетъ для насть возможнымъ сознаніе предмета, возникаетъ въ то-же время и сознаніе его формы. Такимъ образомъ внутреннее подражаніе, представление о предметѣ и представление о его формѣ тѣсно связаны между собою; гдѣ невозможно внутреннее подражаніе, тамъ дѣло не доходитъ ни до сознанія формы, ни до сознанія вѣнчанаго предмета и внутренней видимости. И съ этой точки зрѣнія тоже получаетъ объясненіе тотъ фактъ, что не всѣ наши чувства допускаютъ эстетическое наслажденіе. Такъ какъ только глазъ и ухо и, въ менѣе совершенномъ видѣ, осязаніе допускаютъ внутреннее подражаніе, то лишь эти три чувства, и преимущественно зрѣніе и слухъ, образуютъ форму,—лишь они создаютъ въ сознаніи отраженіе известнаго предмета, лишь

*) Lemke: Populare Aesthetik. 1867, стр. 353.

они суть эстетическая чувства. (Какъ известно, и осязанію свойственна иѣкоторая, конечно незначительная, эстетическая способность *). Нѣть, слѣдовательно, ни одного предмета, или, говоря точнѣе, невозможно никакое сознаніе предмета, которое въ силу внутренняго подражанія не было бы въ то же время и сознаніемъ формы. Въ тѣхъ случаяхъ, когда чувственное содержаніе не даетъ никакого повода къ представлению формы, форма все таки возникаетъ благодаря попыткѣ опровергнуть и отграничить чувственно данное, какъ мы это видѣли при уже упомяннутой нами сводообразной формѣ неба. Но такъ какъ всякая форма становится эстетической, если только субъективное создаваніе ея надолго занимаетъ вершину сознанія, то мы снова приходимъ къ выводу, что всѣ предметы заключаются въ себѣ основныя условія эстетического созерцанія. Подобно тому, какъ понятіе «эстетическая видимость» шире, чѣмъ понятіе «красивая видимость», такъ и эстетическая форма обнимаетъ гораздо больше явленій, чѣмъ красивая форма. Всякая форма можетъ вызывать эстетическое дѣйствіе, если только предметъ, съ которымъ она связана, допускаетъ сосредоточеніе на эстетической видимости, т. е. если только виѣ-эстетические интересы и чувства, возбуждаемые предметомъ, не призываютъ наше сознаніе оставить выдѣленіе видимости, прежде чѣмъ оно могло обнаружить свое полное дѣйствіе.

Въ эстетикѣ обыкновенно прежде всего подвергаются разбору собственно красивыя формы: красивыя линіи, красивыя положенія и т. д. Однако послѣ всего этого остается еще огромное множество явленій, которые вызываютъ безспорно эстетическое дѣйствіе, но не обладаютъ вовсе красивой формой. Но тѣлько какъ большинство эстетиковъ считаютъ понятія «красивый» и «естетический» равнозначущими, то имъ ничего больше не остается, какъ въ виду подобныхъ явленій говорить о «болѣе возвышенныхъ» формахъ красоты, хотя въ нихъ совершен-

отсутствуетъ элементарная красота формы. «Характерная» форма, напримѣръ, будто бы красище, нежели явленіе, соответствующее болѣе низкой формѣ. Но такъ какъ очень характерное и оказывающее весьма сильное эстетическое дѣйствіе лицо можетъ быть очень безобразнымъ, то такое возврѣніе, если его проводить послѣдовательно, должно прийти въ концѣ концовъ къ выводу, что самая красивая изъ всѣхъ формъ можетъ быть безобразной, т. е. къ полному абсурду. Все это затрудненіе является лишь результатомъ ложнаго отожествленія эстетического съ красивымъ. Какъ только мы придемъ къ заключенію, что всякая форма, даже и не будучи красивой, можетъ стать предметомъ внутренняго подражанія и доставить эстетическое наслажденіе, то сразу исчезаетъ всякое противорѣчіе. Тогда положеніе: «безобразная форма можетъ при извѣстныхъ обстоятельствахъ производить болѣе сильное эстетическое дѣйствіе, чѣмъ красивая» является настолько же логически правильнымъ, насколько оно подтверждается на опыте.

Изъ этого различія вытекаетъ, что обѣ эстетической формѣ нельзя вообще ничего сказать, кроме того, что она обязательно должна присутствовать въ сознаніи, сосредоточенномъ на выдѣленіи эстетической видимости. Ибо, такъ какъ каждая форма, рассматриваемая сама по себѣ, можетъ быть предметомъ эстетического наслажденія, то описание отдельныхъ формъ дошло бы до бесконечности. Лишь когда говорить о специальнѣ красивой формѣ, то изъ безпредѣльного мѣра формъ вообще выдѣляются извѣстныя области, которыхъ допускаютъ болѣе обстоятельное опредѣленіе. Но именно вслѣдствіе этой неопределенности эстетической формы обнаруживается, насколько одного крайняго формализма недостаточно для объясненія эстетики; одной формой не исчерпывается сущность эстетического наслажденія. Но и форма есть только одна сторона эстетической видимости. Ибо эстетическая видимость не только выдѣляется изъ чувственного опущенія и парить

* Срав. выше, стр. 31. Примѣч.

затѣмъ, такъ сказать, въ воздухѣ, безъ всякой опоры и поддержки, но она переносится на новую почву, къ которой она становится въ новое отношеніе, и это отношеніе является основой необходимаго коррелата формы—содержанія. Форма безъ содержанія представляется сознанію чѣмъ-то совершенно невозможнымъ: поэтому нѣтъ ничего удивительного, что, рассматривая одну только форму, мы приходимъ лишь къ объясненію того, какъ она возникаетъ. Лишь только мы пытаемся болѣе глубоко изслѣдоватъ ее, мы вступаемъ въ область содержанія.

Форма для эстетики не безразличная граница вицънаго объекта, а въ произведеніе этой границы сознаніемъ и при помощи сознанія. Поэтому она обязательно сопровождается душевнымъ содержаніемъ, и только въ этомъ содержаніи выражается ея сокровенная сущность. Всякая эстетика должна быть формальной; ибо нѣтъ ничего эстетического безъ формы. Но при попыткѣ проникнуть въ сущность формы эстетика—сознается она въ этомъ или нѣтъ — всегда дѣлается эстетикой содержанія, ибо нѣтъ ни одной сознательной формы, которая не была бы носительницей извѣстнаго содержанія. Такъ какъ форма съ эстетической точки зрѣнія есть внутренній процессъ, то она должна поэтому разматриваться извнутри, и это «внутреннее» составляетъ ея содержаніе. Форма, рассматриваемая только извѣнѣ, похожа на «разноцвѣтныя стекла», которые кажутся темными и мрачными, когда мы заглядываемъ въ церковь съ площади. «Но войдите же внутрь! поклонитесь святому храму — тогда сразу станетъ ярко, свѣтло, заблеститъ исторія и убранство: благородные образы производятъ глубокое дѣйствіе» *).

Слѣдовательно, если мы теперь обратимся къ другой сторонѣ эстетической видимости, къ ея содержанію, то мы этимъ

*) „Kommt aber nur einmal herein! Begrüßt die heilige Capelle; da ist's auf einmal farbig helle, Geschicht und Zierrath glänzt in Schnelle, bedeutend wirkt ein edler Schein“. (Goethe).

вовсе не покидаемъ формы; какъ человѣческое тѣло остается памъ непонятнымъ, пока мы не знаемъ, что въ немъ обитаетъ душа, такъ и сущность эстетической формы раскрывается лишь въ ея содержаніи.

Эстетическое содержаніе составляютъ тѣ процессы сознанія, которыми сопровождается выданіе формы дѣятельностью внутренняго подражанія. При этомъ изъ трехъ основныхъ направлений сознанія: представленія (въ самомъ широкомъ смыслѣ), чувства и воли, надо принять во вниманіе только два первыхъ, т. е. представленія и чувства. Эти представленія и чувства въ эстетическомъ наслажденіи, понятно, очень тѣсно переплетены; но именно поэтому для того, чтобы получить ясное понятіе о сущности содержанія, необходимо ихъ раздѣлить. Поэтому мы сначала разсмотримъ содержаніе эстетической видимости по отношению къ представленіямъ, а затѣмъ содержаніе ея по отношению къ чувствамъ.

Совокупность представленій обнимаетъ собою теоретическую, познавательную дѣятельность души. Какова же эта дѣятельность въ эстетической видимости? Всякая теоретическая дѣятельность мысли обусловливается воспоминаніемъ и ассоціаціей. Самое ясное, какъ и самое темное сознаніе того «что такое» предметъ, возможно лишь благодаря тому, что я ассоціативно соединяю выданную изъ чувственнуя даннаго видимость съ образами-воспоминаніями, и такимъ образомъ указываю объекту опредѣленное мѣсто въ моемъ сознаніи. Въ этомъ смыслѣ справедливо старое положеніе, что всякое познаніе основано на *анамнезис* (припомнаніи). Нѣчто абсолютно новое, съ чѣмъ нельзя было ассоціировать ни одного образа-воспоминанія, — въ родѣ, напр., первой перцепціи вновь возникшаго чувства, которое относилось бы къ совершенно неизвѣстнѣмъ предметамъ, — должно бы было нѣсколько разъ повторяться и такимъ образомъ медленно перерабатываться въ самыхъ темныхъ глубинахъ сознанія, пока оно не стало бы представлениемъ о томъ, «что оно такое».

Признавая, что эстетическое содержание всегда возникает при помощи ассоциаций, мы следовательно не приписываемъ ему никакого исключительного свойства. Ибо нетъ вообще сознания о предметѣ, которое нельзя было бы свести къ ассоциативной дѣятельности. Поэтому, чтобы найти различие между представлениями вообще и представлениями, составляющими эстетическое содержание, мы должны опять-таки принять во внимание монархическое устройство сознанія: къ эстетическому содержанию относятся лишь тѣ представления, которые возникаютъ въ сознаніи, сосредоточенномъ на внутреннемъ подражаніи. Ассоциации эти могутъ быть самыми разнообразными; но всегда должно быть на лицо одно условіе, а именно: сознаніе не должно отвлекаться отъ внутренняго подражанія определенному предмету.

И здѣсь мы опять-таки ясно видимъ различие между обычновеннымъ созерцаніемъ и эстетическимъ. И въ томъ случаѣ, когда мы желаемъ понять предметъ теоретически, мы начинаяемъ съ внутренняго воспроизведенія. Но это воспроизведеніе служить тогда не цѣлью, а средствомъ. Естествоиспытатель, разсматривающій какое нибудь неизвѣстное ему растеніе, чтобы яснѣе его себѣ представить, начинаетъ также съ внутренняго подражанія его формѣ. Но уже во время этого подражанія онъ сосредоточенъ на томъ, къ какому комплексу представлений оно можетъ быть отнесено, и какъ только такая точка соприкосновенія найдена, внутреннее подражаніе превращается; ибо цѣлью изслѣдователя было не возникновеніе видимости, но нахожденіе отношенія при помощи видимости *). Онь быстро пробѣгааетъ минуты внутренняго подражанія, подобно тому, какъ разсѣкаетъ волны пловецъ, всею душой стремящійся къ берегу. Его представленія направлены только къ нему, что онъ хочетъ достигнуть на противоположномъ берегу.

*). „We cease to study each flower for its own sake—говорить Максъ Мюллеръ, когда устанавливаетъ различие между тѣмъ, какъ рассматриваетъ ботаникъ, и какъ рассматриваетъ любитель цветовъ. „Lectures on the Science of Language“. 1866. Стр. 16.

Тотъ, кто созерцаеть эстетически, плаваетъ въ томъ же потокѣ. Однако, онъ не хочетъ просто переплыть черезъ него; онъ играя носится по волнамъ и не думаетъ ни о чёмъ другомъ, кромѣ ласкающихъ объятій освѣжающей стихіи.

Прежде чѣмъ попытаться установить извѣстное подраздѣление въ области представленій составляющихъ содержание эстетической видимости, мы должны сдѣлать нѣсколько замѣчаній по поводу ученія Фехнера. Въ своемъ сочиненіи «Vorschule der Aesthetik», Фехнеръ съ особенной настойчивостью указалъ на значеніе ассоциативной дѣятельности для эстетического наслажденія. Но его сужденія страдаютъ отсутствиемъ ясности главнымъ образомъ потому, что онъ не признаетъ за ассоциативной дѣятельностью важной роли при всякомъ эстетическомъ содержаніи. А именно, онъ различаетъ факторъ ассоциативный отъ (неассоциативного) «прямого» фактора, но при этомъ, какъ доказалъ Гартманъ, не достаточно послѣдовательность въ различеніи этихъ факторовъ, ибо каждый примеръ, приводимый имъ для прямого фактора, указываетъ также и на ассоциативную дѣятельность. Прямой факторъ безъ всякой ассоциативной дѣятельности былъ бы ничѣмъ инымъ, какъ темной массой простого чувственного впечатлѣнія, и не могъ бы вызвать никакого эстетического удовольствія. Простейшія эстетическія впечатлѣнія обнаруживаются уже вліяніе ассоциациіи. Если Фехнеръ полагаетъ, что «чистый» насыщенный красный цветъ уже безъ всякихъ ассоциаций нравится намъ больше, чѣмъ «грязный», «тусклый» *), то избранные имъ самимъ эпитеты опровергаютъ его, ибо всѣ они прямо указываютъ на возникшее путемъ ассоциаций удовольствіе или неудовольствіе. А что касается чувственно-пріятнаго, которое присуще самому красному цвету, не имѣющему ни формы, ни содержания, безъ всякой ассоциативной дѣятельности, то оно не можетъ уже быть названо эстетическимъ, а можетъ только сопровождать эстетическое впечатлѣніе. Но къ этому мы еще вернемся впослѣдствіи.

*) „Vorschule der Aesthetik“ I, 158.

Такъ какъ Фехнеръ находитъ слишкомъ мало почвы для своего прямого фактора, то онъ избираетъ весьма ненадежное средство. А именно, желая удѣлить самостоятельное мѣсто прямому фактору, онъ относить къ нему всякое содержаніе, которое воспринимается сознаніемъ путемъ воспоминанія о предметахъ, однородныхъ съ рассматриваемымъ объектомъ *). Но сліяніе съ однородными образами представлениія есть именно важнѣйшая функция ассоціації, благодаря которой и возможно вообще сознаніе о томъ, «что такое» предметъ. Да и самъ Фехнеръ высказываетъ это въ одномъ мѣстѣ. Предполагавъ не сколько примѣровъ, онъ говоритъ: «Предыдущее можно, пожалуй, выразить слѣдующимъ образомъ: для того чтобы получить истинное впечатлѣніе отъ формъ, мы должны прежде научиться понимать ихъ (формы), но надо хорошо понять, что значитъ «научиться понимать»; а это вовсе не такъ просто, если мы примемъ во вниманіе, какъ много людей полагаетъ, что предметы сами по себѣ выдаютъ свое значеніе созерцающему, какъ только онъ углубится въ созерцаніе ихъ. Какъ я уже сказа1ъ, значеніе формъ требуетъ напротивъ такого же изученія, какъ и значеніе словъ, и только такимъ путемъ мы овладѣваемъ ими; этотъ путь — путь ассоціації» **).

Неясное пониманіе ассоціативной дѣятельности обнаруживается также въ нерѣшительномъ сужденіи Фехнера объ ея значеніи. Въ вводныхъ замѣчаніяхъ къ отдѣлу объ «эстетическомъ принципѣ ассоціацій» онъ общаетъ доказать, что «такъ сказать половина эстетики зависитъ отъ нея», а въ окончательной формулировкѣ своихъ взглядовъ онъ напротивъ осторожно говорить только о «моментѣ одобренія или неодобренія», который вызывается ассоціаціями. Приписывая тутъ, повидимому, большое значеніе прямому фактору, онъ далѣе, по крайней мѣрѣ въ отношеніи къ видимымъ предметамъ, основываетъ не только половину, но всю эстетику на ассоціаціяхъ; а именно позднѣе онъ говоритъ, что безъ ассоціацій

*) „Упражненіе съ однородными предметами“. Ibid. I, 121.

**) Ibid. I, 114 и сл.

отъ всей красоты видимыхъ предметовъ остался бы одинъ остовъ. «Въ самомъ дѣлѣ, прибавляеть онъ, то, что осталось бы отъ сикстинской Мадонны по отвлеченіи всѣхъ ассоціацій, есть не болѣе какъ кусокъ пестраго полотна, уступающій въ красотѣ любому узору на коврѣ» *).

Слѣдовательно, чтобы согласовать взглядъ Фехнера съ нашимъ, мы должны бы прежде всего внести слѣдующую поправку. Вмѣсто того, чтобы дѣлить эстетическую представлениія на прямые и ассоціативные, мы должны бы сказать: въ якое содержаніе возникло путемъ ассоціацій; но въ предѣлахъ этой ассоціативной дѣятельности можно различать ассоціації представлений однородныхъ и ассоціаціи представлений разнородныхъ. Легко, однако, понять, что такое дѣленіе было бы слишкомъ шатко и неопределенно. Если подъ такой разнородностью разумѣть только другой видъ, то этимъ мы рѣшительно ничего не сказали бы; если же она указываетъ на полное различие, которое не стоитъ ни въ какой связи съ даннымъ предметомъ, то мы тогда вышли бы изъ области ассоціаціи, а слѣдовательно, и изъ области содержанія вообще. Поэтому намъ кажется, что словами разнородность и однородность ассоціацій указаны лишь два крайнихъ пункта содержанія, что, слѣдовательно, содержаніе не должно быть ни вполнѣ однородно, ни вполнѣ разнородно, но скорѣе занимаетъ всю область, заключающуюся между выраженіями «однородный» и «разнородный». Всѣдѣствіе этого можно расположить вся представлениія въ такомъ порядкѣ, что отъ одного крайняго пункта, где ассоціація и предметъ связаны лиши непрочно и случайно, можно послѣдовательно переходить къ все болѣе тѣсной связи между ними. Такое расположениe даетъ для эстетической цѣнности, и притомъ по уже известной намъ причинѣ. Въ самомъ дѣлѣ, представлениія относятся къ эстетическому содержанію лишь постольку, поскольку они предоставляютъ внутреннему подражанію господство надъ сознаніемъ. Чѣмъ ближе,

*) Ibid. I, 87, 94, 118.

следовательно, ассоциированное представление стоит къ сущности данного предмета, тѣмъ легче оно войдетъ въ состав внутренняго подражанія, тѣмъ сильнѣе оно должно будеть выступать въ эстетическомъ содержаніи.

Но если мы станемъ мыслить себѣ эстетическія представлія расположеными въ такомъ порядкѣ, не приѣгая при этомъ къ дальнѣйшимъ подраздѣленіямъ ихъ, то мы имѣли бы передъ собою такое необозримое множество тонко различающихся другъ отъ друга представлений, что ясный обзоръ этого безконечнаго множества былъ бы невозможенъ. Поэтому здѣсь, какъ и при всякомъ научномъ познаваніи, весьма важна классификація. Для этой цѣли мы пытаемся установить въ этомъ восходящемъ ряду стоящихъ все ближе къ самому предмету ассоціацій нѣкоторые наиболѣе существенные пункты и такимъ образомъ сдѣлать возможнымъ обзоръ цѣлаго. Такимъ путемъ получаются четыре класса эстетического содержанія по отношенію къ представлѣніямъ:

- 1) Ассоциативное содержаніе въ болѣе тѣсномъ смыслѣ (чисто случайная отношенія предмета къ представлѣнію).
- 2) Символическое содержаніе.
- 3) Типическое содержаніе.
- 4) Индивидуальное содержаніе.

1) Ассоциативное содержаніе въ болѣе тѣсномъ смыслѣ.

Чисто случайная отношенія между предметомъ и представлѣніемъ можно назвать ассоціаціями въ болѣе тѣсномъ смыслѣ, ибо здѣсь они остаются только ассоциированными, не вступая въ болѣе тѣсную связь. Въ то время какъ на другихъ ступеняхъ содержанія изъ ассоціаціи вырастаетъ болѣе глубокое духовное соединеніе, здѣсь дѣло не идетъ дальше одного случайного сцепленія.

Изъ многочисленныхъ отношеній, которыхъ находятся на этой ступени содержанія, особенно часто встрѣчаются троекаго рода:

смежность по пространству, смежность по времени и связь по сходству.

Примѣры для этого рода ассоціацій найти легко, поэтому мы не станемъ черезчуръ вдаваться въ подробности. Самый знаменитый примѣръ, приводимый Фехнеромъ, относится главнымъ образомъ къ ассоціаціямъ по мѣсту. «И въ самомъ дѣлѣ, развѣ тотъ, кто видѣть апельсинъ, видѣть въ немъ только круглое желтое пятно? Чувственнымъ окомъ—да; духовно- же онъ видѣть въ немъ вещь съ чудеснымъ запахомъ, пріятнымъ вкусомъ, выросшую на красивомъ деревѣ, въ красивой странѣ, подъ теплымъ небомъ».—Вліяніе ассоціацій по времени лучше всего выражено въ «Посвященіи» къ «Фаусту», гдѣ съ возникновеніемъ давно забытыхъ образовъ фантазіи связываются сладостно-грустныя воспоминанія о юности. Извъ ассоціацій по сходству одна изъ самыхъ важныхъ безспорно та, которая придаетъ инструментальной музыкѣ душевное содержаніе человѣческаго голоса. Но пожалуй еще важнѣе связь по сходству въ поэзии; ибо благодаря ей возможно поэтическое сравненіе, образное выраженіе, которое составляетъ существеннѣйшую особенность поэтической рѣчи.

Въ большинствѣ случаевъ эти разнаго рода случайныя ассоціаціи переходятъ одна въ другую, такъ что ихъ можно раздѣлить только путемъ аналитического изслѣдованія, въ самомъ же эстетическомъ впечатлѣніи онъ сливаются въ одно цѣлое съ воспомінаніемъ предмета. Странникъ, напримѣръ, послѣ долгаго отсутствія возвращается на родину. Вступивъ на дорогу, ведущую къ его помѣстю, онъ видѣть язды освѣщенными лучами заходящаго солнца фигуру женщины, которая похожа на его умершую супругу и съ необычайной живостью вызываетъ воспоминаніе о ней. Но явившійся передъ нимъ любимый образъ влечеть за собою и мысль о минувшемъ времени съ его радостными и горестными воспоминаніями. Онъ приближается затѣмъ къ дому и входить въ садъ, изъ котораго открывается широкий и красивый видъ. Каждое мѣсто ему знакомо и привлекаетъ его глазъ къ все новымъ

мъстамъ, вызывающимъ опять таки въ душѣ всено выя воспоминанія. Когда онъ затѣмъ бросаетъ взглядъ на вечерній ландшафтъ и ощущаетъ внутренне его красоту, то отзвукъ всѣхъ этихъ представленій присоединяется къ эстетическому наслажденію, на весь ландшафтъ ложится—по характерному выражению Фехнера—духовная окраска, которая окажется не безъ влиянія на его эстетическое содержаніе. Тамъ гдѣ другой человѣкъ, находясь передъ тѣмъ же ландшафтомъ, быть можетъ будетъ связывать съ наступлениемъ вечера пріятнаго представленія обѣ отдыхѣ послѣ дневного труда и зноя, тамъ онъ видитъ грустную картину умирающаго дня, угрюмое наступленіе ночи, окутывающей весь міръ своею темнотою.

При всѣхъ этихъ ассоціаціяхъ надо твердо помнить, что онъ лишь постольку принадлежать къ особому эстетическому содержанію, поскольку они играютъ служебную роль въ процессѣ внутренняго подражанія. Въ качествѣ составныхъ частей эстетического содержанія онъ всегда являются ослабленными, какъ-бы только отголоскомъ, и не должны быть смѣшиваемы съ свободной игрой фантазіи, поки дающею тотъ предметъ, которымъ она была вызвана.

2) Символическое содержаніе.

Если ассоціативное содержаніе въ болѣе тѣсномъ смыслѣ имѣть дѣло только съ случайной связью, то въ символическомъ содержаніи связь между представлениемъ и предметомъ уже нѣсколько прочнѣе. Ассоціаціи, которая сначала были только случайными, могутъ, благодаря привычкѣ, получить известную стойкость, такъ что можно разсчитывать на то, что съ известнымъ чувственнымъ впечатлѣніемъ будетъ связано определенное представление.

Если, напримѣръ, какой-нибудь сборникъ стихотвореній носятъ заглавие «Лира и мечъ», то этимъ могутъ быть вызваны самыя разнообразныя ассоціаціи; но одна изъ этихъ ассоціацій стала

условно обязательной для каждого изъ названныхъ предметовъ: если я при словѣ «лира» думаю объ искусствѣ пѣвца, а при словѣ «мечъ»—о призваніи воина, то я увѣренъ, что и у другихъ возникнетъ эта связь, и что тотъ, кто доводить до моего сознанія эти два предмета, ожидалъ именно этихъ, а не какихъ-либо другихъ ассоціацій; я увѣренъ, что оба эти конкретныхъ предмета приведены здѣсь лишь съ той цѣлью, чтобы вызвать во мнѣ такія представленія, которыя Уландъ выразилъ абстрактно, говоря: «О если бы теперь сошелъ духъ, одновременно и пѣвецъ и герой».

Тамъ гдѣ предметъ вступаетъ въ такого рода отношеніе, которое указываетъ на нѣчто виѣ его собственной сущности, и все-таки связь съ нимъ тѣснѣе, чѣмъ простая случайная ассоціація, тамъ предметъ не только «есть» нѣчто, но и «означаетъ» нѣчто, онъ дѣйствуетъ символически. Якорь есть прежде всего определенный предметъ, и я могу его рассматривать въ томъ смыслѣ, хорошо-ли онъ соответствуетъ понятію о якорѣ. Но, кроме того, онъ означаетъ также и совершенно другое представление, съ которымъ онъ стоитъ въ условной связи: онъ есть знакъ, символъ надежды, и намѣреніе художника можетъ заключаться въ томъ, чтобы воспользоваться его символическимъ содержаніемъ.

Но, быть можетъ, это только праздная забава? Ибо какое значеніе можетъ имѣть употребленіе такихъ прочныхъ знаковъ, которые въ концѣ-концовъ еще, быть можетъ, страдаютъ двусмыслистностью? Крестъ, напримѣръ, можетъ обозначать не только вѣру, но и страданія міра сего, а огненно-красный цветъ есть одновременно символический цветъ влюбленнаго и палача. Зачѣмъ же прибѣгать къ такимъ окольнымъ путямъ и притомъ еще нерѣдко съ помощью ненадежныхъ знаковъ, вместо того чтобы дать попросту самое вещь?

Отвѣтъ на это слѣдующій: настоящее мѣсто символа тамъ, где нельзя дать «самое вещь»; символъ обозначаетъ для одного изъ высшихъ чувствъ такое представление, которое для

этого чувства не можетъ быть представлено прямо; а гдѣ невозможенъ прямой путь, тамъ дозволенъ путь окольный. Зеленый цветъ легче всего напоминаетъ о лѣсѣ; но не въ этомъ заключается его символическое значеніе; сно заключается въ указаніи на утѣшительное возвращеніе весны, которая одѣваетъ весь міръ зеленою. Ободряющая идея: «настать вновь весна!», — вотъ что символически означаетъ зеленый цветъ и эта идея, въ свою очередь, можетъ стать символомъ всякихъ человѣческихъ надеждъ. Но эта идея не можетъ быть непосредственно изображена для глаза, лѣсъ же можетъ быть изображенъ.

Можно было бы подумать, что символъ есть вообще чувственный знакъ чего-то не-чувственного; но мы не безъ основанія выразились осторожнѣе, сказавъ, что онъ обозначаетъ для одного изъ высшихъ чувствъ представлениѳ, которое для этого именно чувства не можетъ быть изображено непосредственно. Буря не есть что-либо не-чувственное, ибо я чувствую и слышу ее. Но она не можетъ быть видима. Поэтому для глаза существуетъ символъ бури, — его можно часто встрѣтить на старыхъ гравюрахъ: крылатая голова, которая дуетъ изо всѣхъ силъ. Приближающійся герой не есть что-либо не-чувственное, ибо я могу его видѣть. Музыка-же можетъ ясно изобразить его приближеніе лишь тѣмъ, что она связываетъ съ этимъ какои-нибудь доступный слуху знакъ, который, благодаря повторенію, вызываетъ постоянную ассоціацію: символікій лейтмотивъ. Тѣмъ не менѣе, можно, однако, утверждать, что огромное большинство символовъ указываетъ на нѣчто вполнѣ нечувственное. Мы сейчасъ-же убѣдимся въ этомъ, еслибросимъ даже бѣглый взглядъ на область символического. Область эта можетъ быть подраздѣлена на двѣ главныя группы: символические предметы и символическая дѣйствія. Символические предметы взяты какъ изъ мира органическаго, такъ и изъ міра органическаго. Корона императора — символы власти; плугъ — символъ земледѣлія; крылатое кодесо — символъ желѣзнодорожнаго дѣла;

вѣсы и повязка — символъ правосудія; песочные часы и коса — символъ смерти: это примѣры неорганическихъ символовъ. Плоды и цветы обозначаютъ времена года, дубъ — силу, лавръ — славу, левъ — храбрость и великодушіе, лиса — хитрость, волкъ — жадность. Вездѣ здѣсь символъ служить для неирямого изображенія такого представления, которое или слишкомъ абстрактно, или слишкомъ близко къ внутренней жизни, для того чтобы оно могло быть выражено прямо вѣшнимъ образомъ. То-же самое и при символическихъ дѣйствіяхъ. Цѣлованіе руки обозначаетъ не поцѣлуй, а преданность, сжатый кулакъ — не нанесенный ударъ, а внутренний гнѣвъ. Символическая дѣйствія, благодаря тому, что они могутъ изображать нѣчто внутреннее, играютъ большую роль въ религіяхъ всѣхъ народовъ. Напомнимъ о низверженіи козла отпущенія у евреевъ, обѣ изгнаніи зимы у германцевъ, о разныхъ обрядахъ въ день солнцеворота, при крещеніи, при причастіи и т. д. Католическая церковь отлично умѣеть пользоваться эстетическими вліяніемъ такихъ символовъ для усиленія религіознаго впечатлѣнія. Наиболѣе частымъ родомъ символическихъ дѣйствій являются символические жесты. Для примѣра весьма интересно прослѣдить за развитіемъ привѣтствія. Въ привѣтствіи (какъ и въ обращеніи: «господинъ») выражается подчиненіе привѣтствуемому. Въ то время какъ у despoticски управляемыхъ народовъ подчиненіе обнаруживается весьма ясно, — тамъ привѣтствующій падаетъ на землю передъ могущественнымъ лицомъ или даже ставитъ его ногу себѣ на шею, — по мѣрѣ развитія чувства равноправія оживленность привѣтственныхъ жестовъ все болѣе уменьшается. Движеніе вскорѣ доходитъ только до колѣнъ, наконецъ наклоняется только голова, а гордяя дамы считаютъ даже возможнымъ отвѣтить на поклонъ чуть замѣтнымъ движеніемъ глазъ. Подобнымъ же образомъ символическое санкціонированіе пляши постепенно ограничивается однимъ прикосновеніемъ къ ней.

Такимъ образомъ, символъ вездѣ служить для того, чтобы

непрямымъ путемъ чувствено выразить представлениe, кото-
рое для данного чувства или,—какъ обыкновенно бывает,—
для чувствъ вообще не можетъ быть дано прямымъ путемъ.
Этимъ уже въ достаточной мѣрѣ объясняется высокое эстети-
ческое значеніе символа. Въ самомъ дѣлѣ, такъ какъ всякое
эстетическое наслажденіе возможно лишь въ силу внутренняго
подражанія тому, что воспринято чувствами, то символъ
является важнымъ средствомъ для распространенія эстетиче-
ского наслажденія на всю область сверхчувственнаго. Безъ
символизма искусство не было бы въ состояніи обнять идеиноe
содержаніе какой-нибудь эпохи или какого-нибудь народа. Сама
рѣчь указываетъ на такое высокое значеніе символа, считая
равнозначущими слова «значительный» и «важный» (*bedeutend*
und *wichtig*).

II въ этомъ случаѣ мы не должны упускать изъ виду мо-
нархического устройства сознанія: символическое является
эстетическимъ лишь постольку, поскольку сознаніе остается
при этомъ сосредоточеннымъ на выдѣленіи определенной ви-
димости. Какъ только сознаніе рассматриваетъ чувственный
знакъ какъ безразличное само по себѣ средство, имѣя лишь
въ виду познать обозначаемое имъ сверхчувственное, знакъ этотъ
теряетъ свое эстетическое значеніе. Да и вся человѣческая рѣчь
состоитъ изъ символовъ; но покуда слова служатъ лишь для
пониманія, рѣчь не будетъ эстетической.

На стр. 82 мы сказали, что, приступая къ изслѣдованию со-
держанія, мы не оставляемъ формы, а напротивъ проникаемъ въ
ея суть. При ассоціативномъ содержаніи въ болѣе тѣсномъ смыслѣ
во всякомъ случаѣ не было надобности подробно разматривать
сопровождающія его формы, ибо легко понять, что ассоціації по
сходству въ значительной мѣрѣ зависятъ отъ определенныхъ
формъ, на которыхъ именно и основывается сходство. Точно
также и при другихъ случайныхъ ассоціаціяхъ всегда будетъ
на лицо определенная форма, которая особенно легко допу-
скаетъ возникновеніе данного отношенія. Тѣмъ не менѣе связь
между предметомъ и содержаніемъ при этомъ еще слишкомъ

слаба для того, чтобы можно было вывести определенные
правила о характерѣ соответствующихъ формъ. Другое дѣло
въ символическомъ содержаніи: форма, которая вызываетъ его
съ наибольшимъ совершенствомъ, имѣть вполнѣ определенный
характеръ, для котораго мы не можемъ найти другого выра-
женія, кроме слова «стилизованный» (*stilisiert*). Мы объясняемъ
это себѣ слѣдующимъ образомъ. Въ символическомъ содержа-
ніи не долженъ слишкомъ выступать во всей полнотѣ индиви-
дуальный элементъ—въ противномъ случаѣ вниманіе будетъ
настолько поглощено разнообразiemъ индивидуального, что мы
или совсѣмъ не замѣтимъ символического содержанія, юли же
въ эстетическое наслажденіе войдетъ лишь слабый отзвукъ его.
Поэтому вездѣ, гдѣ символическое содержаніе должно выступать
особенно ясно, значительная часть индивидуального должна
быть отвлечена для того, чтобы его мощное дыханіе не развѣяло
слабаго дуновенія символа. Благодаря этому отвлеченію и воз-
никаетъ та форма, для которой мы употребляемъ название «сти-
лизованной».

Приводимъ нѣсколько примѣровъ съ цѣлью сдѣлать это бо-
льш яснымъ. Насколько различно должны поступать художникъ,
желающій иллюстрировать басню изъ жизни звѣрей, и худож-
никъ, рисующій животныхъ, для котораго важно только самое
изображеніе предмета, а не его символическое значеніе! Въ то
время, какъ второй видѣть главную цѣль въ томъ чтобы улов-
ить и удержать каждую особенность индивидуальной живой
формы, первый, напротивъ, долженъ будеть пренебречь этой
индивидуальной формой для того, чтобы открыть свободный до-
ступъ символическому содержанію. Вполнѣ естественно и прав-
диво нарисованный левъ слишкомъ овладѣаетъ нашимъ инте-
ресомъ какъ этотъ определенный левъ для того, чтобы мы
были склонны разматривать его преимущественно какъ сим-
волъ храбрости или великодушія. Безпристрастному зрителю
навѣрно не придетъ въ голову вторая точка зрѣнія. Поэтому
левъ въ баснѣ является въ возможно простой, возможно менѣе
индивидуальной формѣ; все собственно живое въ немъ по боль-

шей части подавлено, и благодаря этому его формы производят то впечатлѣніе, которое обыкновенно обозначаютъ словомъ «стилизація». Одинъ извѣстный современный живописецъ, рисующій животныхъ, сказалъ однажды, что для него было бы прямо невозможно иллюстрировать Рейнеке-Лисъ, подобно Каульбаху, потому что онъ при этомъ всегда слишкомъ сильно склонялся бы къ индивидуальной формѣ. Можно было бы думать, что символическая форма,—въ виду того что она удаляется отъ индивидуального,—точно совпадаетъ съ формой типической, родовой. Но это, однако, невѣрно; символическая форма гораздо болѣе отрѣшена отъ индивидуального, чѣмъ типическая. Она можетъ, напримѣръ, придать животному человѣческія черты, чтобы такимъ образомъ сильнѣе отѣнить символическое содержаніе; ничто ей также не препятствуетъ въ ея крайнемъ проявленіи — въ геральдикѣ, — совершенно выходить изъ области данного предмета и надѣлять, напримѣръ льва хвостомъ, который развѣтвляется на нѣсколько переплетающихся въ видѣ арабесокъ вѣтвей. Дѣти весьма вѣрно понимаютъ этотъ характеръ символической формы, когда они едва намѣченную фигуру восковой куклы и въ своемъ родѣ «стилизованные» рисунки въ «Стелкѣ-растрапѣкѣ» предпочитаютъ самымъ лучшимъ иллюстраціямъ. И въ символическихъ жестахъ обнаруживается этотъ своеобразный характеръ, ослабляющій выраженіе индивидуальныхъ особенностей. Поклонъ не носить характера импульсивнаго движенія, а кажется, будто онъ производится какимъ-то механизмомъ, заставляющимъ человѣка непроизвольно согнуться; изящное привѣтствие шляпой превращаетъ руку въ самодѣятельный аппаратъ, который съ виду не пимѣеть ничего общаго съ живымъ организмомъ. «L'homme machine» —былъ бы идеаломъ «пищюта». И здѣсь, следовательно, происходитъ «стилизація».

Этой особенностью специально символической формы объясняется то, что одинъ только символический предметъ самъ по себѣ не можетъ доставить очень высокаго эстетического наслажденія. Ибо вслѣдствіе того, что символическое остерегается

дать индивидуальному полное выраженіе, оно естественно становится до нѣкоторой степени отвлеченнымъ и холоднымъ. Поэтому обычное употребленіе его таково, что къ болѣшому и жизненному цѣлу присоединяется символическая форма, которая дѣлаетъ его болѣе «значительнымъ», не претендуя при этомъ на исключительный интересъ. Благодаря этому вниманіе легче всего остается прикованнымъ къ опредѣленному чувственному предмету, и такимъ образомъ символъ также можетъ дѣйствовать чисто эстетически. Такъ это и сдѣлано — чтобы привести какой нибудь примѣръ — на статуѣ Ритчеля: Шиллеръ и Гете. Главный интересъ сосредоточивается на дивно схваченной индивидуальности обоихъ поэтовъ. Но на ряду съ этимъ прекрасное впечатлѣніе производить символическое значеніе лавроваго вѣнка, который Гете держитъ съ спокойной увѣренностью, какъ легко заслуженный даръ боговъ, тогда какъ Шиллеръ схватываетъ его энергическимъ жестомъ. — Гдѣ, напротивъ, выступаетъ одно символическое и претенціозно завладѣваетъ всѣмъ предметомъ, тамъ легко возникаетъ указанная холодность, абстрактное впечатлѣніе. Этимъ объясняется меньшая эстетическая цѣнность аллегоріи.

3) Типическое содержаніе.

Въ символѣ мы уже нашли болѣе тѣсную связь между предметомъ и сопровождающимъ его представлѣніемъ. Извѣстная ассоціація при этомъ настолько закрѣпляется, что можно заранѣе ожидать, что какъ только предметъ будетъ сознанъ, навѣрно возникнетъ это опредѣленное представлѣніе. Такимъ образомъ предметъ сталъ чувственнымъ знакомъ этого представлѣнія и благодаря этому стало возможнымъ связать съ чувственнымъ ощущеніемъ дѣйствіе не-чувственныхъ силъ, придать предмету извѣстное «значеніе». Еще болѣе прочная связь возникаетъ тогда, когда ассоціаціи сгущаются въ типическое содержаніе.

При этомъ дѣло дѣйствительно заключается въ иѣкотораго рода сгущеніи, а именно въ сращеніи между собою многихъ ассоціацій по сходству. Такъ какъ образы-воспоминанія одинаковыхъ чувственныхъ впечатлѣній оказываютъ другъ изъ друга ассоціативное притягательное дѣйствіе, то они настолько переплетаются между собою, что общія всѣмъ имъ черты образуютъ прочный комплексъ представлений, который при поступлѣніи всякоаго новаго сходнаго впечатлѣнія все болѣе укрепляется и углубляется. Поскольку извѣстный объектъ вмѣщается въ такой прочный комплексъ представлений, постольку онъ долженъ быть рассматриваемъ какъ «типическое» явленіе.

Наиболѣе важное различіе, которое можетъ способствовать лучшему уразумѣнію типического, есть различіе типического образа и типического отношенія

Для того комплекса представлений, которому соотвѣтствуетъ типический образъ, Кантъ употребляетъ терминъ «нормальная идея». Онъ слѣдующимъ образомъ представляеть себѣ ея возникновеніе. «Кто нибудь видѣлъ тысячу взрослыхъ мужчинъ. Когда онъ желаетъ составить себѣ сужденіе объ относительной нормальной величинѣ, то воображеніе заставляетъ большое число образовъ (быть можетъ всю эту тысячу) падать одинъ на другой, и,—если мнѣ позволено будетъ воспользоваться здѣсь аналогіей оптическаго изображенія,—въ томъ мѣстѣ, где большинство образовъ сливаются, въ предѣлахъ тѣхъ контуровъ, где на площади сильнѣе всего нанесены краски, тамъ познается средняя величина, которая и въ длину и въ ширину одинаково удалена отъ крайнихъ границъ самого большаго и малаго роста; и это есть ростъ красиваго мужчины. То-же самое мы могли бы получить и чисто механическимъ путемъ, если бы всю тысячу измѣрили, послѣдовательно сложили бы ихъ высоту и ширину (и толщину) и сумму раздѣлили бы на тысячу» *). Мы считаемъ совершенно правильной выраженную здѣсь основную мысль, что нормальная идея, т. е.

тотъ комплексъ представлений, которому соотвѣтствуетъ типическій образъ, возникаетъ путемъ слиянія многихъ сходныхъ между собой впечатлѣній. Но невѣрно мнѣніе Канта, будто результатъ этого слиянія будетъ совпадать съ фигуру, представляющей точное ариѳметическое среднее,—следовательно съ тѣми модными американскими фотографіями, которыя соединяютъ на одной карточкѣ лица большого числа людей. Подобныя психические процессы нельзя понимать чисто механически.

Сознаніе сохраняетъ отдѣльные образы-воспоминанія далеко не такъ безразлично, въ видѣ количественныхъ составныхъ частей, какъ это сдѣлало бы математическое счисление. Здѣсь къ чисто количественнымъ отношеніямъ примѣшиваются еще многообразныя психологическія вліянія. Такъ, напримѣръ, тѣ индивидуумы, которые особенно отличаются своимъ ростомъ, во многихъ случаяхъ гораздо интензивнѣе завладѣютъ нашимъ сознаніемъ, чѣмъ индивидуумы, ростъ которыхъ ниже ариѳметического средняго; сильнѣйшее и большее явленіе тогда не только будетъ занимать больше мѣста на площади нашего сознанія, но и оставить болѣе глубокое впечатлѣніе. Здѣсь получается поэтому нѣчто въ родѣ собранія сословныхъ представителей, где членъ привилегированнаго сословія располагается нѣсколькими голосами, а членъ низшихъ сословій имѣеть лишь одинъ голосъ. Благодаря этому во многихъ случаяхъ бываетъ, что родовое представленіе и по силѣ и по протяженію нѣсколько превышаетъ среднее ариѳметическое. Это постоянно будетъ имѣть мѣсто тамъ, где весь характеръ рассматриваемыхъ явленій уже заранѣе возбуждаетъ наше удивленіе и свою силой и своею величиной. Напримѣръ, типический образъ ульманскаго дога несомнѣнно главнымъ образомъ составится изъ образовъ-воспоминаній особенно большихъ и сильныхъ особей и поэтому будетъ нѣсколько превышать ариѳметическое среднее этой породы собакъ. Точно также родовая идея нѣмца будетъ нѣсколько больше средней величины. Нѣчто подобное мы находимъ и въ обычной разговорной рѣчи, когда говорятъ о «доброй» средней величинѣ и такимъ образомъ со-

*) „Kritik der Urtheilkraft“ изд. Kehrbach'a, стр. 82 и слѣд.

проводжаютъ выражениемъ одобрения это превышение ариометрической середины.

Но такое предпочтение вовсе не всегда выпадаетъ на долю тѣхъ явлений, которыхъ превышаютъ нормальную величину. Поэтому мы сочли нужнымъ оговориться, что въ приведенныхъ примѣрахъ дѣло касалось такихъ объектовъ, которые уже заранѣе поражаютъ своей величиной и силой. Совершенно обратное мы получимъ, если, напримѣръ, пожелаемъ установить типъ француза. Здѣсь зрителю въ особенности бросается въ глаза подвижность и грація, характеризующія француза. А какъ подвижность и грація требуютъ извѣстной степени изящества фигуры, то въ этомъ случаѣ предпочтение будетъ отдано маленькимъ, стройнымъ, гибкимъ фигурамъ. Психологическая нормальная идея француза и нѣмца будутъ съдовательно отстоять другъ отъ друга гораздо дальше, чѣмъ антропометрическая нормальная величины, найденные механическимъ путемъ: въ фантазіи художника типичный нѣмецъ будетъ превосходить типичнаго француза на цѣлую голову; въ антропометрии разница эта заключается максимумъ въ нѣсколькихъ сантиметрахъ, а по Гульду даже въ одномъ миллиметрѣ. Тоже относится и къ прочимъ тѣлеснымъ качествамъ. Типичнаго негра мы представляемъ себѣ чернѣе, типичную нѣмку болѣе розовой, чѣмъ при чисто механическомъ вычислении ариометрической середины, и т. д. Всегда тѣ черты, къ которымъ сознаніе относится съ особымъ интересомъ, получать при образованіи «нормальной идеи» соответственно усиленное значеніе, которое превышаетъ ихъ чисто количественные размѣры.

Типический образъ, какъ таковой, есть нѣчто прочное и неизмѣнное: сознаніе для каждого рода предметовъ признаетъ вполнѣ типическимъ только одинъ образъ. Иначе, напротивъ, обстоитъ дѣло со вторымъ подвидомъ типического,—съ типическими отношеніями. Понятіе, рассматриваемое съ внутренней стороны, есть прочное, долговѣчное, единое ограниченіе: этому соответствуетъ типический образъ; но съ

внѣшнимъ міромъ оно вступаетъ въ множество разнообразныхъ отношеній, которыхъ то такъ, то иначе приводятъ его въ соединеніе съ другими комплексами представленій: этому соответствуетъ типическое отношеніе.

Лишь благодаря этимъ отношеніямъ типическое содержаніе предмета вполнѣ входитъ въ явленіе, ибо только такимъ образомъ находитъ себѣ выраженіе прочная связь объекта съ внѣшнимъ міромъ. «Типический образъ обезьяны», говорить Гартманнъ *) «будетъ лишь тогда завершеннымъ, когда мы представимъ себѣ ея гибкія движения и цѣлкости; образъ паука—когда онъ изображенъ въ центрѣ его паутины; образъ рыбы находитъ свое завершеніе только въ способѣ ея передвиженія, образъ водяной ишицы—лишь когда она двигается по зеркальной поверхности воды». Но въ приведенномъ мѣстѣ выраженіе «только въ способѣ ея передвиженія» и пр. не вѣрно. Хотя эти отношенія особенно важны, но они не единственная. И любопытная, вороватая, лакомая, кусающаяся и охраняющаяся обезьяна выказывается въ типическихъ отношеніяхъ, и въ каждомъ изъ этихъ отношеній раскрывается новая черта ея природы, между тѣмъ какъ ея образъ остается одинъ и тотъ же. И спускающейся по паутинѣ паукъ, и рыба на удочкѣ, на базарѣ, или въ кухнѣ, и летающій лебедь, и переваливающаяся съ боку на бокъ утка представляются въ типическомъ отношеніи. Въ то время какъ для формы какого-нибудь объекта у насъ есть прочный комплексъ представленій и мы требуемъ его одновременного воплощенія, многочисленные отношенія къ внѣшнимъ предметамъ могутъ вступать въ явленіе лишь одно за другимъ, такъ что въ данномъ мгновеніи созерцанія проявляется всегда только одно отношеніе, или по меньшей мѣрѣ только часть всѣхъ возможныхъ отношеній. «Кошка», говоритъ Зибекъ, освѣщающій этотъ вопросъ съ совершенно другой точки зрѣнія, «которая мурлыча лежитъ на диванѣ, представляетъ совершенно другой характер-

*) Aesthetik. II, стр. 179.

ный образъ, нежели кошка, которая на крылѣ тихо крадется къ добычѣ *). Выразить одновременно оба отношенія было бы невозможно.

Скульптура, которая сосредоточена на замкнутой въ себѣ формѣ, лишена возможности вполнѣ разработать типической отношенія, но за то она тѣмъ лучше въ состояніи дать выраженіе типической формѣ. Типическая отношенія суть иѣчто измѣнчиво-живое и случайное, типический же образъ есть устойчивое и органически-определенное. Поэтому-то основное дѣйствіе произведеній скульптуры проявляется въ послѣднемъ направлениі.

Мы пытались изобразить два главныхъ направлениія типического. Спрашивается теперь, въ чёмъ состоить эстетическая цѣнность типического? Отвѣтъ на этотъ вопросъ не труденъ. Предметъ, который не содержалъ бы въ себѣ ничего типического, который противился бы всякому включенію въ существующій уже комплексъ представленій, такой предметъ носилъ бы характеръ чего-то заноснаго, онъ бы былъ бы заблудшимъ пришельцемъ въ нашей душевной жизни, языкъ котораго звучалъ бы чуждо для нашего уха. Это сразу выясняетъ важное значение типического. Данный чувствами материалъ, поскольку онъ типиченъ, будетъ также легко понятенъ, а это несомнѣнно существенное предварительное условіе эстетического наслажденія. Пока мы незнаемъ даже, съ чѣмъ имѣемъ дѣло, до тѣхъ поръ процессъ во-ображенія и внутренняго подражанія будетъ совершаться не ради него самого, — его роль будетъ тогда чисто служебная, имѣющая цѣлью только еще сдѣлать предметъ понятнымъ. Такъ, часто стоишь передъ картиной, смыслъ которой не сразу очевиденъ; глазъ совершаетъ процессъ внутренняго подражанія, рассматривая и воспроизводя формы; но это внутреннее подражаніе является пока еще орудіемъ любознательности, и поэтому не эстетично. Лишь послѣ того, какъ этимъ путемъ удалось достигнуть по-

ниманія, внутреннее подражаніе можетъ совершаться ради него самого и доставить такимъ образомъ эстетическое наслажденіе. Напротивъ тамъ, гдѣ предметъ и по своей формѣ и по своимъ отношеніямъ легко подходитъ подъ имѣющееся уже понятіе, сознаніе можетъ остановиться на внутреннемъ подражаніи, какъ таковомъ, и съ полнымъ удовольствіемъ предаться обаянію этого процесса. Поэтому типическое всегда является важнымъ средствомъ къ тому, чтобы сдѣлать внутреннее подражаніе дѣятельностью пріятной и такимъ путемъ эстетическое созерцаніе насквозь проникаеть чувствами удовольствія. Типическое не всегда красиво, но оно всегда будетъ дѣйствовать эстетически, такъ какъ благодаря ему работа воображения становится пріятной. Въ противоположность чуственному пріятному (*sinnlich Angenehmes*), его можно назвать умственно пріятнымъ (*begrifflich Angenehmes*).

И здѣсь оказывается, что, вступивъ въ область содержания, мы не оставили области формы. Ибо иѣть сомнѣнія, что типическому содержанію всегда соответствуетъ и вполнѣ определенная типическая форма. Лишь въ той мѣрѣ, въ какой мы при выдѣленіи видимости наталкиваемся на типическія формы, вполнѣ доходитъ до сознанія и типическое содержаніе. Объ особенностяхъ такихъ типическихъ формъ не приходится много говорить; тутъ на первый планъ выступаютъ тѣ стороны явленія, которыхъ не присущи данному единичному объекту самому по себѣ, а общи у него съ другими представителями того же вида. Благодаря этому искусство получаетъ возможность превзойти природу. Ибо оно можетъ соединить въ одномъ предметѣ всѣ черты типического образа, между тѣмъ какъ природа всегда заключаетъ въ себѣ индивидуальные особенности, которыхъ, какъ иѣчто неправильное, не общее, нарушаютъ типъ. На стр. 50 нами упомянуто было, что идеальная сторона искусства основывается на его способности ограничиваться чистымъ образомъ эстетической видимости. Этимъ была указана отрицательная сторона художественной идеализаціи. Здѣсь-же, въ соединеніи всѣхъ типическихъ чертъ въ

*) Das Wesen der Aesthetischen Anschaung. стр. 45.

одномъ единичномъ явленіи, проявляется положительная сторона идеализациі.

4) Индивидуальное содержание.

Комплексы представлений, изъ которыхъ возникаютъ родовыя идеи, не всеъ одинаково удалены отъ единичнаго предмета. Путеводною нитью всего предыдущаго разсужденія служить та мысль, что эстетическое содержаніе представлений можетъ быть расположено въ рядъ по принципу возрастанія связи между представлениемъ и предметомъ. Точно также и въ самой области типического мы находимъ всеъ возрастающее приближеніе комплекса представлений къ отдельному предмету, т. е. приближеніе къ области индивидуального. При этомъ проявляется известный логический законъ, по которому объемъ и содержаніе понятий находятся въ обратномъ отношеніи. Многообъемлющія родовыя идеи содержать лишь мало отличительныхъ признаковъ и поэтому относятся къ обширному кругу индивидовъ. По мѣрѣ увеличенія отличительныхъ признаковъ, необходимо уменьшается кругъ индивидовъ, обладающихъ всѣми этими признаками; еще одинъ шагъ и мы приходимъ къ отдельному индивидууму. Нѣмецкій типъ разбивается на типъ мужчины и типъ женщины. Отъ нѣмецкаго мужскаго типа мы путемъ прибавленія нѣкоторыхъ особыхъ признаковъ можемъ дойти до типа нѣмецкаго крестьянина. Этотъ послѣдній типъ въ свою очередь становится болѣе узкимъ и болѣе богатымъ отличительными признаками, если мы возьмемъ опредѣленную местность, опредѣленную деревню, а въ ней опредѣленную семью. Если же мы кромѣ того отмѣтимъ семью и т. п., то въ концѣ концовъ комплексъ представлений будетъ относиться только къ одному опредѣленному индивидууму, который составляетъ единственное олицетвореніе этой группы представлений *).

Слѣдовательно, какъ только сознаніе ограничивается по возможности однимъ опредѣленнымъ индивидуумомъ, то умственный кругозоръ хотя и суживается, но зато содержаніе рассматриваемаго становится богаче, и реальность впечатлѣнія возрастаетъ. Все типическое имѣть только идеальное существование въ нашемъ субъектѣ, въ индивидуумѣ же, напротивъ выступаетъ предъ нами реальное существованіе объекта съ неисчерпаемымъ богатствомъ его особенностей. Поэтому въ различіи между типическимъ и индивидуальнымъ заключается въ то-же время основаніе для различія между идеализмомъ и реализмомъ, или вѣрнѣ «одно» изъ различій между идеализмомъ и реализмомъ. Ибо однимъ кругомъ мыслей невозможно вполнѣ исчерпать такое богатое разнообразными оттенками понятіе, какъ идеализмъ.

Если идеализмъ преимущественно выдвигаетъ типическое содержаніе, а реализмъ—индивидуальное, то изъ представленнаго выше взаимнаго отношенія между обѣими этими формами можно вывести слѣдующее заключеніе: Идеализмъ открывается для познавательной дѣятельности сознанія болѣе обширный горизонтъ, чѣмъ реализмъ. Онъ сильнѣе всего освѣщаетъ тѣ отличительные признаки предметовъ, которые подчиняютъ эти предметы широкимъ и общимъ точкамъ зрѣнія. Тамъ, напримѣръ, где дѣло идетъ о человѣчествѣ, его страстиахъ и стремленіяхъ, онъ особенно оттѣняетъ видовые свойства, общія всѣмъ людямъ, какъ то великая теченія въ народномъ сознаніи, цѣли которыхъ известны подъ именемъ идеаловъ эпохи. Именно благодаря тому, что идеализмъ стоитъ выше частностей и ставить на первый планъ общее, онъ приобрѣтаетъ возвышенный характеръ. Но противовѣсомъ этому выигрышу въ идейномъ значеніи является потеря въ чувственной свѣжести и полнотѣ. Чѣмъ болѣе общей становится господствующая точка зрѣнія, тѣмъ меньше простора остается для индивидуального, тѣмъ менѣе возможно чувственное разнообразіе, и такимъ образомъ одностороннему идеализму грозить опасность усыплять надъ собой прятавшій идеалъ, но скученъ.

*) Ср. Hartmann: Aesthetik II. 201.

Съ другой стороны реализмъ будеть главнымъ образомъ заботиться о томъ, чтобы забраться въ самую глубь дѣйствительности, чтобы передать отдельные предметы такъ, какъ они есть. Онъ не станеть изображать людей, обладающихъ лишь признаками общихъ понятій, какъ напримѣръ, отвлеченной добродѣтелью или отвлеченнымъ порокомъ. Онъ будеть стараться изображать отдельные индивидуумы такими, какими онъ ихъ видить въ дѣйствительности, съ тою особенностью смѣсью сильныхъ и слабыхъ сторонъ, которая характерна для отдельной индивидуальности. Благодаря этому онъ обладаетъ возможностью представлять большое множество отличительныхъ признаковъ все въ новой группировкѣ, и такимъ образомъ достигать величайшаго разнообразія въ создаваніи образовъ. Но односторонній и доведенный до крайностей реализмъ не сумѣетъ такъ-же хорошо, какъ идеализмъ, изобразить тѣ общія представлениа, которыя составляютъ, такъ сказать, пружины міра. Къ чувственной полнотѣ присоединяется въ качествѣ опаснаго спутника нѣкотораго рода духовная скучность и пустота. Изъ разнообразной массы индивидуального чрезвычайно трудно выработать великія и высокія идеи. Тѣ искусства, которыя по своимъ особенностямъ способны довести реализмъ до крайности, какъ, напримѣръ, живопись, въ такомъ случаѣ легко опустились бы отъ изображенія высочайшихъ типовъ до изображенія типическихъ семейныхъ сценъ и тому подобныхъ еще болѣе ограниченныхъ типовъ (жанръ), а отсюда къ воспроизведенію случайныхъ и мало интересныхъ сценъ изъ дѣйствительной жизни; благодаря этому они въ концѣ концовъ становятся скучными—реальными, но скучными.

До сихъ поръ мы рассматривали идеализмъ и реализмъ только въ ихъ противоположности другъ къ другу. Противоположность обоихъ направлений основывается на отношеніи типического къ индивидуальному. Но не слѣдуетъ думать, что противоположность этихъ направлений непримиримая. Напротивъ, мы видѣли, что типическое весьма неизмѣтно и постепенно можно приблизить къ индивидуальному,

пока наконецъ его содержаніе не обнимаетъ собою одинъ отдельный индивидуумъ. Поэтому мы должны допустить, что идеализмъ и реализмъ вовсе не такъ враждебны другъ другу, какъ это сначала казалось. Такъ оно и есть въ дѣйствительности.

Прежде всего въ эстетикѣ не можетъ быть типического содержанія, которое не было бы прочно связано съ содержаниемъ индивидуальнымъ. Ибо въ эстетическомъ созерцаніи сознаніе всегда должно оставаться сосредоточеннымъ на определенномъ индивидуальномъ предметѣ; вѣдь, этимъ именно и отличается «типический» элементъ эстетического содержанія отъ отвлеченного понятія логического мышленія. Типическое содержаніе должно всегда служить лишь для того, чтобы указать индивидууму надлежащее мѣсто въ сферѣ сознанія и такимъ образомъ дать ему возможность выступить въ полной ясности. Если мы изъ-за типического представлениа упускаемъ изъ виду индивидуальное, то мы необходимо оставляемъ область эстетического наслажденія. Поэтому тотъ идеализмъ, который слишкомъ односторонне выдвигаетъ типическое,—идеализмъ не эстетический.

Съ другой стороны нѣть ничего индивидуального, которое не заключало бы въ себѣ хоть какого-нибудь типического содержанія. Объ этомъ позаботилась, во-первыхъ, сама природа, которая и со стороны матеріи и со стороны силы вложила въ основу всѣхъ предметовъ нѣчто общее, такъ что даже въ самыхъ крайнихъ и индивидуальныхъ своихъ образованіяхъ она проявляетъ наружу черты общей первоосновы. Объ этомъ далѣе несется заботу и наше сознаніе, которое только тогда въ состояніи возвыситься до эстетического созерцанія какого-либо предмета, когда оно можетъ включить его въ комплексъ представлений, созданный однородными впечатлѣніями. Это же, наконецъ, обусловливается и сущностью самого эстетического созерцанія. Эстетическая видимость, какъ нами показано было въ первой части этого изслѣдованія, требуетъ извѣстнаго ограничения сознанія. Но разъ сознаніе при разсмотриваніи какого-нибудь объекта ограничивается определенными его признаками, разъ одни изъ нихъ являются господствующими, а

другіе играють лиши службовую роль, то съмъ индивидуумъ долженъ будь возвыситься до выработки болѣе общаго типичаго содержанія. Ибо выборъ отличительныхъ признаковъ всегда будь опредѣляться типичностю; господствующій отличительный признакъ вызываетъ особую родовую идею, и тогда, само собою понятно, выдѣгаются на первый планъ тѣ черты, которыя въ данномъ отношеніи типичны. Если при эстетическомъ разсмотриваніи римскаго нищаго господствуетъ мысль, что мы имѣемъ передъ собою представителя итальянскаго народа, то центръ нашего сознанія будуть занимать типическія для итальянца черты. Если же, напротивъ, на первый планъ выступить представленіе о нищетѣ и бѣдствіи, то намъ особенно бросятся въ глаза тѣ признаки явленія, которыя типичны въ этомъ отношеніи. Различія во вкусѣ въ значительной степени зависятъ отъ такого субъективнаго перенесенія центра тяжести.

Если, слѣдовательно, и по объективнымъ и по субъективнымъ причинамъ неѣтъ ни одного индивидуума, который въ какомъ-нибудь отношеніи не являлся бы представителемъ раннѣхъ извѣстнаго типа, то въ еще болѣе высокомъ смыслѣ типической мы должны считать индивидуальность эстетическую: эстетическое созерцаніе уже само по себѣ обусловливаетъ выдѣленіе типического.

По этой же причинѣ и реалистическое художественное произведеніе, если только оно дѣйствительно заслуживаетъ названія художественного произведенія, всегда до извѣстной степени будь выражать нечто типическое. Ибо истинное произведеніе искусства должно исходить изъ эстетического созерцанія, а оно уже само по себѣ и совершенно безознательно дѣйствуетъ обобщающимъ образомъ на чувственный матеріалъ.

Тамъ же, гдѣ реализмъ разсмотривается външній міръ не эстетически, а описываетъ его прозаически, въ томъ видѣ какъ онъ намъ данъ, тамъ онъ впадаетъ въ ошибку, составляющую

параллель упомянутому выше неэстетическому идеализму: онъ превращается въ натурализмъ.

Такое различіе между реализмомъ и натурализмомъ впервые отчетливо указано въ превосходномъ изслѣдованіи Теодора Альта «Система искусствъ». «Что касается подражанія», говоритъ онъ *), то оказывается, что центръ тяжести созерцанія предмета обыкновенно лежитъ въ одной какой-нибудь части его составной части; напримѣръ, при представлении обычнѣйшему Аяксѣ въ неистовствѣ; къ этому утомленію явленія, который собственно и служить цѣлью изображенія, относится принципъ реализма. Но чувственное явленіе складывается изъ всѣхъ своихъ составныхъ частей, какъ ихъ показываетъ или показалъ бы естественный предметъ, и если при художественномъ изображеніи мы хотимъ отказаться отъ воспроизведенія тѣхъ изъ нихъ, которыя не составляютъ центра самого изображенія, то это можетъ быть достигнуто только путемъ отвлечения. Абстракція же можетъ быть выполнена не простымъ чувственнымъ созерцаніемъ, а съ помощью умственной дѣятельности (Begriffsthigkeit) **).

«Принципъ, лежащий въ основѣ требованія полнаго воспроизведенія всѣхъ составныхъ частей чувственного явленія, мы, употребляя не совсѣмъ установленвшееся еще выражение, называемъ принципомъ натурализма, въ противоположность принципу реализма, требующему возможно отчетливаго выраженія предмета въ образѣ».

Изъ этихъ разсужденій можно вывести заключеніе, что индивидуальное содержаніе будетъ обладать своей опредѣленной формой, посредствомъ которой оно оказываетъ весьма живое воздействіе,—это именно форма реалистического изображенія. Индивидуальное содержаніе никогда вполнѣ не исчезнетъ, даже при сильномъ отъненіи типическихъ

*) Theodor Alt: System der Knste, 1888, стр. 19.

**) Мы бы сказали: только съ помощью эстетического воображенія, внутренняго подражанія.

формъ,—напротивъ, оно и здѣсь будетъ составлять твердую основу внутренняго подражанія. Но яснѣе всего оно будетъ выражено тогда, когда форма изображенія реалистическая, т. е. когда художникъ стремится воспроизвести формы дѣйствительности безъ произвольнаго измѣненія ихъ—въ томъ видѣ, какъ онъ представляются ему въ эстетическомъ созерцаніи. Индивидуальная форма есть форма дѣйствительности, измѣненная одними только непроизвольными преображеніями эстетического созерцанія.

Этимъ мы закончимъ свой обзоръ представленій, составляющихъ содержаніе эстетической видимости. Повторяемъ: указанныя здѣсь ступени содержанія не обозначаютъ рѣзко разграниченныхъ областей; они образуютъ лишь наиболѣе замѣтныя вершины дѣятельности нашего воображенія въ предѣлахъ одной и той же области—области внутренняго подражанія. Въ томъ и состоить существенная особенность тѣхъ художественныхъ произведеній, которые обыкновенно называются классическими, что созерцаніе ихъ побуждастъ сознаніе къ тому, чтобы пройти черезъ всѣ ступени содержанія. При этомъ исходнымъ пунктомъ и основою всегда служить индивидуальное, но остается еще свободное мѣсто и для другихъ ступеней содержанія представленій, такъ что онъ могутъ присоединиться и усилить эстетическое впечатлѣніе. Такъ, Сикстинская Мадонна есть прежде всего этотъ опредѣленный красивый индивидуумъ—Дѣва и Матерь Марія съ Ея индивидуальными чертами; это лицо мы могли бы узнать среди тысячи другихъ. Но эта оригинальность единичного существованія не мѣшаетъ, однако, и типическому проявить свое дѣйствие. Мадонна—типъ гордой и счастливой матери, она какъ бы является даже представительницею совершенного особаго типа,—въ ея осанкѣ и движеніи передъ нами выступаютъ черты, напоминающія намъ гордую римскую матрону. Вмѣстѣ съ этимъ приходитъ въ движение ассоциативное представление въ тѣсномъ смыслѣ. Гордая осанка римлянки напоминаетъ о всемирномъ могуществѣ Рима, и это напоминаніе придаетъ самой фигурѣ нѣчто властное, царственное. На-

конецъ, вся картина есть символическое воплощеніе культа Маріи. Изображеніемъ облаковъ, на которыхъ высится Марія, изображеніемъ того благоговѣнія, которое выказываютъ ей папа и святые, изображеніемъ ангеловъ на заднемъ фонѣ, она символически обозначается, какъ Царица Небесная. Она не только земная Мать Христа, какою она является на другихъ картинахъ, она—сияющая божественнымъ величиемъ властительница культа. Это въ особенности выражается въ тѣхъ символическихъ жестахъ, съ которыми сонмъ святыхъ стоитъ въ благоговѣйномъ поклоненіи, и съ которыми папа молитъ Марію о милости для этой общины. Такимъ образомъ при продолжительномъ разсмотрѣваніи имѣеть мѣсто нѣкотораго рода градація, причемъ сознаніе отъ индивидуального поднимается къ все болѣе значительнымъ ассоціаціямъ съ тѣмъ, чтобы обогатившись вернуться вновь къ индивидуальному, градація, подобная той, какая выражается въ молитвѣ доктора Маріануса: Дѣва, Матерь, Царица, Богиня, буди милостива! (Гете: Фаустъ, II).

Внутреннее подражаніе вовлекаетъ въ се наше существо въ созерцаемый объектъ, поэтому оно производить не только представленія, но и чувства. Безъ эстетическихъ чувствъ ни форма, ни содержаніе представленій не были бы источникомъ наслажденія. Поэтому эстетическая чувства, къ разсмотрѣнію которыхъ мы теперь переходимъ, можно назвать самою сутью эстетического созерцанія. «Гамлетъ, Фаустъ, Валленштайнъ, говорить Кирхманъ, произносятъ монологи, полные философскихъ размышленій; но эти монологи, однако, не починались бы прекрасными и оставляли бы слушателя равнодушнымъ, если бы они не были согрѣты глубокими чувствами произносящихъ ихъ и если-бы они не служили выражениемъ этихъ чувствъ» *).

*) I. N. V. Kirchmann: Aesthetik auf realistischer Grundlage. 1868. I, стр. 89.

На это выдающееся значение чувствъ для эстетического наслажденія впервые вполнѣ ясно указалъ Кирхманъ. «Въ этомъ пункте, говоритъ онъ въ своей эстетикѣ, мой взглядъ на красоту отличается отъ всѣхъ предыдущихъ. До сихъ поръ не могли решиться открыто признать чувства сущностью красоты; полагали, что этимъ былъ бы нанесенъ ущербъ ея возвышенному характеру или же сделали бы невозможнымъ научное ея пониманіе. Аскетической, враждебной всякому наслажденію характеръ христіанской морали проникъ со времени среднихъ вѣковъ также и въ философію. Да и до сихъ поръ философія еще не сумѣла вполнѣ отъ него освободиться, хотя бѣзпристрастное наблюденіе жизни на каждомъ шагу и во всякомъ время ставить намъ на видъ, что люди въ своемъ мышленіи, желаніяхъ и дѣяніяхъ руководятся чувствами, и что цѣнность всѣхъ вещей и всѣхъ дѣяній въ концѣ концовъ измѣряется тѣмъ, насколько они удовлетворяютъ чувствамъ» *).

Мы не ставимъ себѣ задачи изобразить здѣсь все богатство чувствъ, которыхъ входитъ въ содержаніе эстетической видимости. Отъ легкаго, едва пробивающагося изъ безсознательныхъ ассоціацій настроенія до бурныхъ, потрясающихъ аффектовъ, вызываемыхъ великой трагедіей, эстетическое наслажденіе является неисчерпаемое разнообразіе чувствъ. Можно даже сказать, что неѣтъ въ человѣческой груди ни одного отъинка чувства, который не могъ бы быть вызванъ въ эстетической видимости.

Но мы заранѣе должны указать на одно капитальное различие, которое выступаетъ тѣмъ яснѣе, чѣмъ живѣе эстетическая чувств. Поэтому мы для примѣра прежде всего разсмотримъ такое эстетическое наслажденіе, которое въ высокой степени возбуждаетъ чувства,— а именно наслажденіе, доставляемое драматическимъ представлениемъ. Не трудно доказать, что драматическое представление вызываетъ въ насъ двоякаго рода чувства, которыхъ надо строго различать. Прежде всего мы убеждаемся, что соот-

вѣтственно представляемому на сценѣ въ насъ происходитъ постоянная смѣна радостныхъ и горестныхъ чувствъ. Грусть и веселіе, надежда и уныніе смѣняютъ другъ друга и исполняютъ насъ радости и страданія, такъ что намъ порою кажется, что грудь наша не въ состояніи вмѣстить всѣхъ потрясеній. Но надъ всѣмъ этимъ вихремъ измѣнчивыхъ аффектовъ высится, какъ голубое небо надъ волнующимся моремъ, неизмѣнное чувство наслажденія, которое съ одинаковой радостью и увѣренностью какъ бы проникаетъ всѣ эти аффекты— безразлично, будутъ ли они горестны или приятны. Здѣсь, слѣдовательно, въ самомъ дѣлѣ приводится въ дѣйствіе двоякаго рода чувства, которыхъ надо строго различать: 1) измѣнчивыя, то радостныя, то горестныя чувства въ предѣлахъ того, что составляетъ содержаніе эстетического созерцанія и 2) неизмѣнное, всегда радостное, а не горестное чувство, которое состоить въ наслажденіи самимъ процессомъ эстетического созерцанія.

Мы выбрали для примѣра драму, потому что здѣсь это различіе выступаетъ съ особенной ясностью. Но разъ мы его замѣтили, мы безъ труда найдемъ его и во всякомъ другомъ эстетическомъ объектѣ. Предъ картиной, музыкальнымъ произведеніемъ, статуей, арабесками, предъ всякимъ эстетически разсматриваемымъ предметомъ искусства или природы мы, наряду съ неизмѣннымъ чувствомъ наслажденія самимъ эстетическими созерцаніемъ, всегда испытываемъ и измѣнчивыя, разнообразные чувства, возникающія въ предѣлахъ созерцанія или слушанія. Гартманъ въ своей эстетикѣ подвергъ это различіе обстоятельному изслѣдованію. Удовольствіе, которое является результатомъ эстетического созерцанія, слѣдовательно, удовольствіе, доставляемое самимъ созерцаніемъ, онъ называетъ реальнымъ эстетическимъ удовольствиемъ. Тѣ-же чувства, которыхъ возникаютъ въ предѣлахъ эстетической видимости, онъ называетъ иллюзорными и идеальными чувствами. «Эстетическая видимость, обогащенная и пополненная иллюзорными эстетическими чувствами, является, слѣдовательно, местопребываніемъ или носительницей красоты; она то

* Ibid. стр. 87.

именно и доставляет наслаждение красотой тому, кто эстетически воспринимает ее. Это наслаждение есть очевидно реальное чувство удовольствия, а не иллюзорное идеальное чувство—додобно тѣмъ, которые вызываются эстетической видимостью, получающеюся путемъ восприятия образовъ нашей фантазии. Объ иллюзорныхъ идеальныхъ чувствахъ намъ известно, что они очень измѣнчивы, легко и безъ остатка исчезаютъ и не обладаютъ никакой или по крайней мѣрѣ весьма ничтожной побудительной силой. Реальное наслаждение прекраснымъ, напротивъ, есть чувство неизмѣнное, проникающее и опредѣляющее всю жизнь, которое, если временно и можетъ быть оттеснено, то при первомъ же удобномъ случаѣ возникаетъ съ новой силой. Чувству этому присуща такая значительная побудительная сила, что для удовлетворенія возбужденного имъ (?) стремленія не останавливаются ни предъ какими жертвами, ни предъ какими, даже самыми суровыми и продолжительными лишениями» *). Разсмотримъ сначала первого рода чувства, т. е. тѣ, которыхъ Гартманнъ называетъ иллюзорными идеальными чувствами.

Что на возникающія въ эстетическомъ созерцаніи чувства надо смотрѣть, какъ на чувства «идеальныя», утверждалъ еще раньше Гартманна Кирхманнъ.

«Тщательное наблюденіе», говорить Кирхманнъ, «скоро убѣждаетъ насъ, что природа тѣхъ чувствъ, которыхъ пробуждаются прекраснымъ, отличается отъ всѣхъ остальныхъ чувствъ. Подобно тому какъ конкретная красота, какъ идеальное, противопоставляется дѣйствительному миру, или реальному, такъ и чувства, возбуждаемыя прекраснымъ, могутъ быть обозначены, какъ идеальныя, и противопоставлены реальнымъ чувствамъ, возбуждаемымъ реальными предметами». «Три признака главнымъ образомъ отли-

*) Hartmann. Aesthetik, II. Стр. 64 и сл.

чаютъ эти идеальные чувства отъ реальныхъ: 1) идеальные чувства не возбуждаютъ воли, между тѣмъ какъ реальные чувства немедленно вызываютъ это дѣйствие; 2) идеальные чувства могутъ быть гораздо легче и скорѣе устранимы, чѣмъ реальные; 3) наконецъ, идеальные чувства могутъ одновременно находиться въ душѣ въ большемъ числѣ и разнообразіи, чѣмъ реальные, и быстрѣе смѣняютъ другъ друга». Гартманнъ отмѣчаетъ тѣ же особенности, какъ это ясно изъ приведенного выше мѣста: «объ иллюзорныхъ чувствахъ намъ известно, что они очень измѣнчивы, легко и безъ остатка исчезаютъ и не обладаютъ никакой или по крайней мѣрѣ весьма ничтожной побудительной силой».

Этимъ ясно и обстоятельно указаны своеобразные особенности идеальныхъ эстетическихъ чувствъ. Но все-таки, чтобы достигнуть полной ясности, мы вкратцѣ изложимъ дальнѣйшія разсужденія Кирхманна, которыми онъ превосходно разясняетъ эти три главныхъ свойства идеальныхъ чувствъ видимости. «Примѣръ зрителя въ театрѣ разяснитъ эти положенія. Зритель съ участіемъ слѣдить за радостями и горестями дѣйствующихъ лицъ пьесы. Онъ страдаетъ вмѣстѣ съ героемъ; его жажда мести вызываетъ подобное же желаніе и въ немъ; онъ вмѣстѣ съ нимъ радуется его побѣдѣ; вмѣстѣ съ пѣнникомъ онъ содрогается при приближеніи убийцы, онъ внутренне участвуетъ во всей борьбѣ, которую приходится вести герою. Но не смотря на это участіе, не смотря на одинаковыя съ нимъ чувства, зритель не вскакиваетъ на сцену, чтобы предотвратить угрожающее ему убийство, чтобы помочь своему герою въ борьбѣ, чтобы предостеречь его отъ кубка съ ядомъ, или чтобы раздѣлить съ нимъ радость побѣды. Зритель ничего подобнаго не дѣлаетъ, и это доказываетъ, что его идеальные чувства, не смотря на высокую ихъ степень, не возбуждаютъ его воли и не опредѣляютъ его поступковъ. Такимъ образомъ идеальные чувства не имѣютъ никакой власти надъ волей, воля же, напротивъ, имѣть надъ ними власть, которой у нея нѣтъ надъ реальными чув-

ствами. Нельзя задаваться целью сегодня быть печальнымъ, а завтра веселымъ,—сегодня надѣяться, а завтра унывать; воля можетъ вліять на эти чувства только косвеннымъ путемъ, обращаясь къ причинамъ, результатомъ которыхъ эти чувства являются. Для того же, чтобы возбудить идеальные чувства, зрителю надо только смотрѣть и слушать, а чтобы ихъ устранить, ему стоитъ только уйти изъ театра, закрыть книгу или встать изъ-за рояля. Такимъ образомъ власть человѣка надъ идеальными чувствами гораздо больше, чѣмъ надъ реальными, подобно тому какъ его власть въ идеальномъ мірѣ гораздо больше, чѣмъ въ мірѣ реальномъ.

«Наконецъ душа можетъ воспринимать идеальные чувства, отличающіяся гораздо большимъ разнообразіемъ и болѣе рѣзкими контрастами, какъ одновременно такъ и непосредственно одни за другими. Если мы присутствуемъ при дѣйствительной казни, то душа напа такъ глубоко потрясена, что ее наполняетъ одно только чувство ужаса, и для всего остального она остается невоспріимчивой. Тотъ-же, кто смотрѣтъ Лессингова Гусса, наряду съ глубокимъ горестнымъ сочувствіемъ къ Гуссу въ то же время сочувственно переживаетъ и многія другія изображенія тамъ душевныхъ состояній; онъ чувствуетъ торжество и издѣвательство поповъ, страхъ и робость сбѣжавшагося народа, удовольствіе, испытываемое палачами въ ожиданіи жертвы и т. д. Равнымъ образомъ душа съ чрезвычайной легкостью переносить смыту идеальныхъ чувствъ, доходящую до такихъ рѣзкихъ контрастовъ, которые при реальныхъ чувствахъ для нея невозможны. Въ театрѣ зрителъ въ теченіе одного часа слѣдуетъ за своимъ героемъ черезъ всѣ ступени радости и горя, душевнаго подъема и униженія; убийства смѣняются попойками, а сцены отчаянія брачнымъ пиромъ. Въ музеяхъ картины страданій христіанскихъ мучениковъ и распятія Христа висятъ рядомъ съ Венерой Тиціана и танцующими крестьянами Ванъ-деръ Вельде. Рядомъ съ умирающимъ Лаокоономъ стоитъ прекрасная Венера Милосская и жизнерадостный Аполлонъ Бельведер-

скій. Въ то время какъ въ дѣйствительной жизни видѣ та-
кой сцены, какъ смерть Лаокоона, на много дней лишилъ бы
насъ способности предаться веселой мысли, отъ идеальныхъ
чувствъ, возбужденныхъ мраморною группой, при всей
ихъ глубинѣ, душа вскорѣ освобождается и удѣляетъ място
для идеальной радости и удовольствія отъ какой нибудь дру-
гой группы. То-же самое мы испытываемъ и въ концертѣ: за
пѣсней, полной глубокой горести, непосредственно слѣдуетъ
веселая пѣсня, и даже слушатель съ весьма тонкой восприим-
чивостью въ состояніи сочувственно слѣдить за обѣими» *).

Эта характеристика мятика и съ виѣшней стороны исчерпываетъ предметъ. Кирхманнъ достойнымъ удивленія образомъ сумѣлъ закрѣпить и съ трезвой увѣренностью есте-
ствоиспытателя изслѣдоватъ міръ эстетическихъ чувствъ, которыхъ
при первомъ же критическомъ взгляду, направленномъ на
нихъ, грозить исчезнуть. Но однако какъ объяснить
открытые нами свойства иллюзорныхъ идеальныхъ
чувствъ и каково ихъ происхожденіе? Если эстетическая чувства обладаютъ такого рода своеобразнымъ ха-
рактеромъ, то мы вправѣ требовать, чтобы этотъ характеръ
какимъ нибудь образомъ вытекалъ изъ сущности эстетиче-
ского созерцанія. Лишь когда это удастся, эстетика можетъ
считать свою задачу разрѣшенной.

На первый взглядъ решеніе этой задачи кажется чрезвы-
чайно простымъ: реальное производить реальные чув-
ства. Эстетическая видимость, напротивъ, есть только идеаль-
ный внутренний образъ виѣшней реальности; поэтому и воз-
никающія въ эстетической видимости чувства суть только
идеальная параллель реальныхъ чувствъ. Мы знаемъ, напри-
мѣръ, что въ дѣйствительности съ лицами, играющими «Фа-
уста» Гете, ничего не случилось. Въ дѣйствительности ужас-
ное: «Сюда, ко мнѣ!» означаетъ, быть можетъ, только то, что
Мефистофель по окончаніи представлениія забереть Фауста,

*) Указ. выше соч., стр. 54—57.

чтобы вмѣстѣ распить бутылку шампанского, а Гретхенъ, можетъ статься, давно уже не имѣть основаній видѣть въ любви трагедію. Странно было бы ожидать, чтобы наскъ могло глубоко потрясти нѣчто такое, что не есть дѣйствительность, а пустая игра! То же относится къ тѣмъ случаямъ, когда идеальность видимости не въ такой степени наглядна.

И предметъ природы, при эстетическомъ отношеніи къ нему, переходитъ изъ міра реального въ идеальный міръ видимости. Если пропасть угрожающе зіяетъ предо мною, если море съ неистовой яростью ударяется о берегъ, если дерево съ необыкновенной гибкостью борется съ порывами бури и избѣгаетъ грубой силы разгнѣванной стихіи, хитро изгибаясь и раскачиваясь, то названные предметы обладаютъ этимъ чувствомъ не въ дѣйствительности, а только въ эстетической видимости. Даже и тамъ, гдѣ предметъ дѣйствительно обладаетъ реальными чувствами, видимое выраженіе которыхъ я рассматриваю эстетически, даже и тамъ я мало интересуюсь реальностью чувствъ, а только ихъ внѣшнимъ выражениемъ. Какъ только во мнѣ возникаетъ желаніе знать, почему данное лицо носить на себѣ слѣды радостного веселія, какъ только я чувствую потребность облегчить горе, черты которого изброродили другое лицо, я уже выступаю изъ области идеальной эстетической видимости въ область реального, и иллюзорныя идеальные чувства вытѣсняются реальными чувствами.

Изъ этого можно бы заключить, что идеальностью эстетической видимости безъ дальнѣйшихъ размыщленій можно объяснить тотъ фактъ, что эстетическія чувства являются лишь слабымъ отзвукомъ реальныхъ чувствъ. Такая мысль безспорно ставитъ наскъ на вѣрный путь къ разъясненію: особенности эстетическихъ чувствъ должны вытекать изъ особенностей эстетической видимости. Но указаніе на идеальность видимости есть только первый шагъ на этомъ пути. Если бы мы захотѣли ограничиться этимъ, то передъ нами оказалась бы крайне общая мысль, и результатомъ явилось бы то, что мы бы доказали слишкомъ много. Въ самомъ дѣлѣ, если бы

дѣло зависѣло отъ одной только идеальности, то было бы непонятно, какъ такая иреальная образность въ состояніи вызывать въ насъ какія бы то ни было чувства.

Сознаніе, напримѣръ, что въ драмѣ мы имѣемъ дѣло вовсе не съ дѣйствительнымъ происшествіемъ, а съ искусствой мимической игрой артистовъ, должно бы собственно — если бы въ немъ одномъ было дѣло — исключить всякое душевное движение; представлялось бы совершенно непонятнымъ истинное увлеченіе слушателей. Такимъ образомъ этимъ было бы сказано слишкомъ много, а кто доказываетъ слишкомъ много, тотъ ничего не доказываетъ.

Это затрудненіе вполнѣ ясно сознавалъ и Кирхманъ. Въ обычной жизни, говорить онъ, этотъ недостатокъ побудительной силы, составляющей главную особенность эстетическихъ чувствъ, находить вполнѣ естественнымъ. Вѣдь слушатели отлично знаютъ, что все это игра, что здѣсь нѣть ни дѣйствительнаго преступленія, ни дѣйствительной опасности и т. п. «Однако, если слушатель знаетъ это (какъ оно и на самомъ дѣлѣ есть), чѣмъ же все таки объяснить, что эта чистѣйшая иллюзія,—какойнибудь стукъ жестянныхъ цитовъ или кубокъ съ отравой, наполненный чистой водой, или пустыя угрозы,—вызываетъ въ немъ тревогу и опасеніе. Чѣмъ же объяснить, что онъ проливаетъ слезы, что его нравственное чувство возмущается и успокаивается не раньше, чѣмъ этотъ мнимый злодѣй не получитъ мнимаго наказанія? А если мы не можемъ отрицать въ зрителѣ этихъ чувствъ, если они овладѣваютъ имъ съ полной живостью, если они заставляютъ его содрогаться и проливать слезы, то чѣмъ объяснить, что они не смотря на это все таки не возбуждаютъ его воли и не побуждаютъ его прийти на помощь добродѣтели и наказать порокъ? Если то, что происходитъ на сценѣ,—только иллюзія, то легко понять эту бездѣятельность, но непонятны чувства, которая съ такой живостью возбуждается въ насъ пустая иллюзія, «ничто». А если въ основѣ этихъ чувствъ лежитъ обманчивое предположеніе

дѣйствительности всего происходящаго передъ нами, то почему эти чувства не побуждаютъ насъ къ дѣйствію? *).

На этотъ столь ясно поставленный вопросъ Кирхманъ даетъ лишь слѣдующій отвѣтъ: такова именно особенность эстетическихъ чувствъ,—они «по самой своей природѣ» суть иныхъ, чѣмъ чувства реальныхъ. Но этимъ трудность не разрѣшается.

Что мы находимъ по этому поводу у Гартмана? Онъ идетъ далѣе простого признанія факта и дѣлаетъ попытку къ разъясненію его. Но онъ сразу же вступаетъ на ложный путь, выставляя крайне неосновательное опредѣленіе иллюзорныхъ идеальныхъ чувствъ.

По Гартману эстетическія чувства суть ничто иное, какъ идеальное отраженіе тѣхъ реальныхъ чувствъ, которыхъ вызываетъ или могъ бы вызвать данный предметъ. «Основной психологический законъ вліянія эстетической видимости гласить: во всѣхъ случаяхъ, гдѣ эстетическая видимость служитъ адекватнымъ выражениемъ душевнаго или умственнаго содержанія, она обладаетъ способностью вызывать такія иллюзорныя идеальные чувства, реальная аналогія которыхъ была бы вызвана объективно-реальнымъ явленіемъ того же самого душевнаго или умственнаго содержанія. Законъ этотъ относится какъ къ тѣмъ случаямъ, когда—какъ въ пластическихъ искусствахъ, мимикѣ и поэзіи—возможны соответственные объективно-реальные явленія того же самого душевно-умственного содержанія, такъ и къ тѣмъ случаямъ, когда соответственныхъ реальностей не существуетъ. Для первыхъ случаевъ законъ этотъ можно проще формулировать слѣдующимъ образомъ: во всѣхъ случаяхъ, гдѣ какая нибудь реальность или объективно-реальное явленіе обладаетъ свойствомъ вызывать определенные реальные чувства въ человѣкѣ, приходящемъ съ нею въ реальное отношеніе, тамъ эстетическая видимость, выдѣленная изъ этой реальности или соответствующая ей въ художественномъ смыслѣ, можетъ при эстети-

ческомъ къ ней отношеніи вызывать тѣ же чувства, но уже въ видѣ иллюзорныхъ идеальныхъ эстетическихъ чувствъ» *).

Изъ этого слѣдуетъ, что Гартманъ полагалъ, будто реальные чувства, которая вызываетъ предметъ, рассматриваемый не эстетически, суть точный прообразъ того идеального чувствованія, которое вызывается тѣмъ же предметомъ въ эстетическомъ созерцаніи. Но это, однако, невѣрно. Гартманъ сравниваетъ, напримѣръ, изображеніе на полотнѣ фрукты съ настоящими фруктами. Очевидно, онъ при этомъ принимаетъ, что настоящіе фрукты не рассматриваются эстетически, ибо въ противномъ случаѣ мы и здѣсь и тамъ имѣли бы эстетическія чувства **). Каковы же мои реальные чувства при видѣ корзины съ аппетитными фруктами, если строго исключить всякое эстетическое созерцаніе? Я чувствую желаніе отвѣдать этихъ фруктовъ, или кромѣ того, быть можетъ, чувствую, что мнѣ бы лучше не дѣлать этого въ виду состоянія моего желудка или потому, что они не мои. Цвѣтъ плодовъ чувственно пріятелъ мнѣ, но не составляетъ источника эстетической радости, а усиливаетъ лишь желаніе обладать ими. Чистота красокъ, переходы отъ цвѣта къ тѣнѣ, здѣсь блескъ гладкой кожицы, а тамъ бархатистость тонкихъ волосковъ,—все это не вполнѣ доходитъ до моего сознанія, а потому не вызываетъ во мнѣ никакихъ особыхъ чувствъ. Послѣ того, какъ глазъ довѣль до моего свѣдѣнія, что предо мною фрукты и что они выглядятъ очень вкусными и вообще аппетитными, созерцанію дѣлать больше нечего. Какъ же относится мое сознаніе, если я возвышаюсь до эстетического созерцанія того же самого предмета? Пока я не относился эстетически, я былъ исполненъ желанія отвѣдать этихъ фруктовъ. Выступаетъ ли и въ эстетической видимости съ полной ясностью идеальное отраженіе этого желанія? Нѣтъ, въ истинномъ эсте-

*) v. Hartmann, „Aesthetik“, II. стр. 40.

**) Ср. выше приведенное опредѣленіе: «естетическая видимость, выдѣленная изъ этой реальности или художественно соответствующая ей».

тическомъ созерцаніи ему нѣтъ вообще мѣста. Ибо теперь я сливаюсь съ предметомъ путемъ созерцанія и къ другому единенію не стремлюсь; я быль бы даже очень недоволенъ, еслибы какой-нибудь фокусникъ устроилъ такъ, чтобы эта вишня, пріятная форма и прелестный цветъ которой радуютъ мой взоръ, попала ко мнѣ въ ротъ. Слѣдовательно, то чувство, которое такъ сильно возбуждается реальнымъ предметомъ, не играетъ никакой роли въ данномъ случаѣ въ эстетической видимости. Но это различие не единственное. Въ эстетическомъ созерцаніи я исполненъ цѣлаго ряда чувствъ, которыхъ вовсе не испытываю въ не-эстетическомъ настроеніи. Лишь теперь я испытываю чистую и самостоятельную радость по поводу красоты цвета и формы и лишь теперь я вижу въ объектѣ нѣчто одушевленное, свѣжую и здоровую жизнерадостность, которая весело сквозитъ въ лежащихъ предо мною фруктахъ и вызываетъ подобную же радость въ моей душѣ. Ни одно изъ этихъ чувствъ не возбуждается въ не-эстетическомъ настроеніи. Поэтому Гартманъ заблуждается, когда онъ, находя между реальными чувствами и иллюзорными идеальными чувствами ту разницу, которая выражается словами «реальный» и «идеальный», все же говоритъ: «чувство, которое вызываетъ въ зрителя изображенные на картинѣ блюдо съ фруктами или очаровательная женщина, не должно быть равно нулю,— по своему идеальному содержанию и по характеру доставляемаго имъ удовольствія оно должно быть однородно съ тѣмъ чувствомъ, которое вызвали бы въ зрителя блюдо съ настоящими фруктами или живая красавица, но при этомъ оно должно отъ него специфически отличаться: въ противномъ случаѣ искусство превратится въ средство для возбужденія чувствъ. Эстетическое чувство должно въ той же мѣрѣ отличаться отъ реального, въ какой породившая его эстетическая видимость, отличается отъ соответствующей реальности; подобно ей оно должно быть свободно отъ реальности, и все же, какъ и она, заключать въ себѣ все идеальное содержаніе, которое можно найти въ соответствую-

щей реальности. Оно должно, слѣдовательно, быть какъ бы идеальнойю эстетической видимостью чувства, которая соотвѣтствуетъ аналогичному реальному чувству, при условіи отвлечения отъ его реальности; оно должно быть идеальнымъ отраженіемъ или «образомъ» соответствующаго реального чувства *).

Исходя изъ этого ложнаго опредѣленія, Гартманъ, понятно, приходитъ къ ложному объясненію иллюзорныхъ чувствъ и ихъ особенностей. А именно, онъ говоритьъ объ эстетическомъ чувствѣ слѣдующее: «Если-бы возникновеніе этого чувства было актомъ рефлексіи и размышенія, то можно было бы сказать, что оно есть условное предвосхищеніе реального чувства на тотъ случай, если-бы встрѣтилась соотвѣтствующая вишняя реальность **). Съ этой точки зрѣнія, конечно, легко вполнѣ удовлетворительно объяснить указанныя Кирхманномъ особенности чувствъ видимости. Ибо такое условное предвосхищеніе будетъ возбуждать въ насъ чувства, которая хотя и являются только идеальнымъ отраженіемъ соответствующихъ реальныхъ чувствъ, но которая все-же именно какъ чувства существуютъ. Такимъ путемъ была-бы разрѣшена задача — объяснить идеальность эстетическихъ чувствъ, не затрудняя при этомъ пониманія того факта, что они вообще существуютъ. Но ошибка заключается въ предположеніи, будто иллюзорныя идеальные чувства, помимо той разницы, которая обусловливается ихъ идеальностью, должны быть совершенно такія-же, какія были бы вызваны реальнымъ предметомъ. Но такъ какъ это предположеніе, какъ нами указано было выше, ложно, то вмѣсть съ нимъ падаетъ и все объясненіе.

Мы такъ подробно остановились на этомъ вопросѣ, полагая, что такимъ путемъ лучше всего докажемъ, что эстетика съ настоятельной необходимостью приходитъ къ тому решенію проблемы, которое мы здесь пытаемся дать. Решеніе это за-

*) Указ. соч. стр. 42.

**) Ibid.

ключается по нашему мнѣнію въ слѣдующемъ: присущія эстетической видимости особенности обусловлены тѣмъ, что эстетическое созерцаніе есть внутреннее подражаніе. Игрою внутренняго подражанія объясняются всѣ особенности эстетическихъ чувствъ. На такъ называемыи иллюзорныи идеальный чувства слѣдуетъ смотрѣть, какъ на чувства подражанія.

Послѣ приведенныхъ выше разъясненій намъ нѣтъ надобности входить въ подробное обсужденіе этого вопроса. Понятіе о внутреннемъ подражаніи достаточнымъ образомъ объясняеть какъ объемъ, такъ и характерная особенности иллюзорныхъ идеальныхъ чувствъ. Такъ какъ я внутренне подражаю тому, что дано извнѣ, то въ моей душѣ прежде всего возбуждаются тѣ чувства, которыхъ исполненъ вѣнѣшній предметъ: веселая улыбка радуетъ меня, жалобный голосъ дѣлаетъ меня печальнымъ, ибо я внутренне переживаю состояніе, въ которомъ пребываетъ объектъ. Но благодаря внутреннему подражанію я проникаюсь эстетическими чувствами также при видѣ безчувственныхъ предметовъ и формъ, ибо благодаря ему все мое «я» проникаеть въ бездушныиа формы и надѣляеть ихъ теплотой своей жизни, такъ что я сопровождаю своими чувствами каждый изгибъ, каждое увеличеніе и уменьшеніе, каждое усиленіе и ослабленіе *). Эти чувства, на которыхъ мы въ достаточной мѣрѣ останавливались при обсужденіи эстетического олицетворенія, не могли бы въ не-эстетическомъ настроеніи возникнуть въ моей душѣ и не были бы приписаны мною постороннему предмету. Лишь внутреннее подражаніе создаетъ ихъ для эстетической видимости какъ нѣчто новое и своеобразное.

*) Для систематического изложения эстетики было бы благодарно разложить чувства подражанія на общіе виды и подвиды, но здесь мы должны оказаться отъ этого, такъ какъ въ настоящемъ „Введеніи“ мы касаемся только общихъ вопросовъ. Въ изслѣдованіи Роберта-Фишера „Ueber das optische Formgef黨l“ можно найти много интереснаго по этому вопросу.

Этимъ же процессомъ подражанія объясняются и особенныи свойства эстетическихъ чувствъ. Прежде всего, благодаря ему становится понятнымъ, почему въ эстетическомъ созерцаніи, не смотря на идеальность видимости, содержится вообще чувства; видимость идеальна, такъ какъ она есть внутреннее подражаніе, а это именно воспроизведеніе того, что дано, должно привести въ возбужденное состояніе сферу нашихъ чувствъ. Вспомнимъ опять примѣръ съ драматическимъ представлениемъ: особенность эстетическихъ чувствъ основана не на томъ, что драматическое представлениe есть вѣнѣшняя игра мимиковъ, а на томъ, что и наше собственное эстетическое созерцаніе есть внутренняя игра, именно—игра внутренняго подражанія. Не во вѣнѣшней игрѣ актеровъ, а во внутренней игрѣ зрителя кроется сокровеннѣйшая причина возбужденія нашихъ чувствъ. Далѣе эстетическая чувства не обладаютъ никакой или же весьма малой побудительной силой, т. е. они остаются чистыми чувствами, не побуждая нашей воли къ реальному дѣйствію, какъ это обыкновенно бываетъ съ чувствами вѣнѣ-эстетическими. Этотъ фактъ станетъ вполнѣ понятнымъ, если мы вспомнимъ, что имѣемъ дѣло съ чувствами подражанія. Пока мы только внутренне подражаемъ взрыву гнева или страха, намъ не придетъ въ голову вступать въ борьбу или уѣхжать. Наконецъ, обращать на себя вниманіе та особенность эстетическихъ чувствъ, что они чрезвычайно измѣнчивы, что величайшиe контрасты могутъ при нихъ играя переходить другъ въ друга, и что самое живое возбужденіе исчезаетъ съ величайшей быстротой. Гартманъ объясняетъ эту измѣнчивость тѣмъ, что эстетическая чувства гораздо менѣе интензивны, чѣмъ реальная *). Такое предположеніе намъ уже напередъ кажется мало вѣроятнымъ; ибо если эстетическая чувства и слабѣе, чѣмъ соотвѣтственныи вѣнѣ-эстетич-

*) Тамъ-же, стр. 45 и сл. „Такъ какъ устойчивость какого либо чувства обыкновенно пропорциональна его интензивности, то устойчивость иллюзорныхъ чувствъ необходимо будетъ гораздо менѣе, такъ какъ интензивность ихъ значительно слабѣе“.

проблему, разрешение которой вовсе не такъ просто, какъ это могло бы показаться на первый взглядъ. И здѣсь надо будѣть поглубже проникнуть въ самую суть процесса. Чтобы выяснить нашъ взглядъ на этотъ вопросъ, обратимся опять къ тому примѣру, на которомъ яснѣе всего проявляются эстетическія чувства, а именно къ драмѣ. Допустимъ, что я съ затаеннымъ отъ напряженія дыханіемъ прослушалъ сцену въ тюрьмѣ изъ Фауста. Состраданіе, разрывающее мое сердце на части, страшное чувство слишкомъ поздняго раскаянія, глубокій ужасъ потрясли всю мою душу. Но какъ только падаетъ занавѣсь, у меня остается впечатлѣніе, что я сейчасъ испыталъ необыкновенное наслажденіе. Какимъ образомъ изъ подражанія такимъ горестнымъ чувствамъ можетъ явиться подобное чувство удовольствія?

Очевидно весь процессъ внутренняго подражанія долженъ заключать въ себѣ нѣкоторое особенное свойство, благодаря которому подражательные чувства теряютъ значительную часть горечи реальныхъ чувствъ, безъ всякаго однако ослабленія ихъ живости. Это свойство по нашему мнѣнію основано на томъ, что внутреннее подражаніе находится въ близкомъ родствѣ съ игрою. Можно даже сказать, что внутреннее подражаніе есть самая благородная игра, какая только известна человѣку. При немъ мы ничего не желаемъ добиться или избѣжать, — мы подражаемъ исключительно ради удовольствія, доставляемаго самимъ подражаніемъ — совершенно такъ-же, какъ дѣти играютъ не ради какого-нибудь барыша или не по тому соображенію, что они считаютъ игру полезной для себя, но исключительно ради удовольствія, доставляемаго игрою какъ таковой. Прѣемы дѣтей, которыя изображаютъ, напримѣръ, войну или разбойниковъ, суть вицшее подражаніе; эстетическое переживаніе созерцаемаго есть внутреннее подражаніе; и то и другое — игра, которая исполняетъ наше сознаніе удовольствіемъ.

Представимъ себѣ напримѣръ чувства играющаго ребенка. Предположимъ, что въ игрѣ онъ подвергся нападенію; онъ

храбро сражается противъ превосходныхъ силъ непріятеля, но наконецъ побѣженъ и связанъ; его въ оковахъ приводятъ къ судѣ и заставляютъ оправдываться. Онъ страстно оправдывается, но все-таки осужденъ. Развѣ всѣ эти чувства, потрясающія дѣтскую душу, не принадлежать къ печальнымъ, и развѣ ребенокъ, не смотря на это, не получаетъ чрезвычайнаго удовольствія отъ нихъ, совершенно такъ же, какъ зрителъ въ трагедії? Здѣсь, въ дѣтской игрѣ, мы опять наталкиваемся на ту же самую проблему, которая выступила нередъ нами въ эстетическомъ наслажденіи, и въ этомъ понятіи обѣ игрѣ лежитъ и отвѣтъ на нее. Чувства неудовольствія въ игрѣ теряютъ значительную долю своей горечи, которой они обладали-бы въ дѣйствительности, либо во всѣхъ потрясеніяхъ мальчика сопровождаетъ увѣренность, что все это лишь добровольно затѣянная игра, которую ему стоить только прекратить, чтобы всему положить конецъ. Что же доказываетъ эта свобода, эта возможность прекратить игру? Онъ доказываютъ, что въ чувствахъ играющаго мальчика нѣть и забѣжности, свойственной реальному событию, нѣть и сльдовъ сознанія неумолимаго вицшиаго принужденія, нѣть безутѣшнаго воспоминанія о невозвратномъ прошломъ и безнадежной перспективы на несчастное будущее, словомъ, нѣть никакихъ добавочныхъ непріятныхъ чувствъ, которыхъ въ дѣйствительности только и дѣлаютъ горе невыносимымъ. Ибо игра свободно носится надъ строгой причинной связью реальныхъ событий; она неремѣщаетъ въ эту сферу свободы и играющаго, такъ что его душа освобождается отъ всѣхъ реальныхъ интересовъ и можетъ свободно проявить себя въ проевѣтленномъ мірѣ чувствъ, въ который она вступила по собственной волѣ.

Совершенно то-же мы имѣмъ и при внутреннемъ подражаніи. И для полноты эстетического наслажденія справедливы слова: «если вы не будете какъ дѣти». И внутреннее подражаніе есть добровольно затѣянная игра, которую мы во всяко время можемъ оставить. Поэтому черезъ всѣ траги-

скія, то они все-же могутъ достичнуть довольно значительной силы и весьма глубоко потрясти душу. Но помимо этого мы вовсе не думаемъ, чтобы устойчивость чувствъ была пропорциональна ихъ интензивности, какъ это принимаетъ Гартманнъ; именно живыя чувства легко измѣняются, между тѣмъ какъ, напримѣръ, очень слабая, едва замѣтная грусть, которая подобно тончайшему покрову, облекаетъ веселіе нашей души, часто проявляетъ необыкновенную устойчивость. Истинная причина значительной подвижности эстетическихъ чувствъ, заключается опять-таки въ томъ, что они суть чувства подражанія. Въ эстетическомъ наслажденіи мое сознаніе не предоставляетъ своимъ представлѣніямъ обычного теченія, — оно всѣмъ своимъ вниманіемъ сосредоточено на внутреннемъ подражаніи виѣннимъ процессамъ; куда ведутъ эти послѣдніе, туда должны стѣдовать и представленія, а они въ свою очередь безпрепятственно увлекаютъ за собой и чувства. Какъ только дѣйствительность измѣняетъ свою тональность, немедленно измѣняется внутри меня и эхо чувствъ,—аффектъ, только что владѣвшій мною, исчезаетъ, и возникаютъ иные настроенія. Подражаніе увлекаетъ меня за собой, хотя бы даже мнѣ пришлось пройти путь «отъ небесъ черезъ землю въ преисподнюю» (Гете) *).

Представленіе, которое мы такимъ образомъ получили объ эстетическихъ чувствахъ подражанія, будетъ восполнено позднѣе, когда мы разсмотримъ чувства подражанія въ ихъ отношеніи къ наслажденію, доставляемому самимъ внутреннимъ подражаніемъ.

Надъ всѣми безпрерывно сменяющимися идеальными чувствами подражанія возвышается удовольствіе, доставляемое самой эстетической видимостью,—эстетическое наслажденіе. Оно

*) Понятно, что эта подвижность имеетъ свои границы; если художественное произведение принуждаетъ меня въ слишкомъ частныхъ и рѣзкихъ перемѣнахъ, то я, не смотря на все свое желаніе, не могу за нихъ стѣдовать. Поэтому истинный художникъ всегда будетъ наѣ вести по своему пути „съ осмотрительной быстротой“ (Гете).

есть дѣйствіе видимости, проникнутое чувствами подражанія, и потому должно быть объяснено природою этого внутренняго процесса.

Тамъ, где подражательные чувства носятъ радостный характеръ, тамъ само собою ясно, что переживаніе ихъ должно доставлять удовольствіе. Это не нуждается ни въ какихъ дальнѣйшихъ объясненіяхъ. Но ведь возникающія въ эстетической видимости чувства далеко не всегда оказываются чувствами радостными, но часто и весьма горестными. Поэтому мы очевидно должны признать одностороннимъ мнѣніе Кирхманна, который опредѣляетъ эстетическое наслажденіе, какъ удовольствіе, доставляемое образомъ удовольствія *). ибо эстетическое удовольствіе можетъ быть вызвано также и образомъ страданія, и въ этомъ именно заключается та особенность эстетического наслажденія, которую прежде всего надлежитъ разъяснить. Почему я при видѣ картины Гриццира: «Проба вина» впадаю въ благодушно-сочувственное настроеніе, ясно безъ обстоятельныхъ разъясненій. Но что я съ невыразимымъ наслажденіемъ погружаюсь въ страданія Лаокоона и его сыновей, это мнѣ кажется чрезвычайно жестокимъ наслажденіемъ, возникновеніе которого решительно нуждается въ объясненіи. Часто считаютъ возможнымъ объяснять это явленіе темъ, что радость, доставляемая чувственной красотой фигуръ, пересиливаетъ тягостное впечатлѣніе, вызываемое изображаемою сценой; но такія—на первый взглядъ убѣдительные объясненія часто оказываются совершенно ложными, какъ оно и есть въ данномъ случаѣ. Если только немного поразмыслить объ этомъ, то мы должны убѣдиться, что именно красота обреченнаго на гибель еще болѣе усиливаетъ печаль. Гибель безобразнаго или безразличнаго гораздо менѣ затронула бы ваше сердце, но «смотри! плачутъ всѣ боги и богини, видя какъ погибаетъ красота, какъ умираетъ совершенство» **).—Удовольствіе, испытываемое нами отъ образа страданія, представляеть сѣдовательно

*) Kirchmann: Aesthetik, I. Стр. 102.

**) „Siehe, es weinen die Götter, es weinen die Göttingen alle, dass das Schöne vergeht, dass das Volkommene stirbt“. (Schiller).

ческія потрясенія, которыя мы переживаемъ во время подражанія, проходитъ сознаніе того, что мы переживаемъ ихъ добро-
вольно играя; это сознаніе очищаетъ наши чувства отъ ужас-
наго гнета вѣшняго принужденія, вѣшней необходимости и
такимъ образомъ отнимаетъ отъ нихъ наибольшую горечь,
острѣйшее жало, не ослабляя однако ихъ живости.

Такимъ образомъ мы настолько выяснили очищеніе (сат-
тархізм), которое проявляется во всѣхъ горестныхъ подражатель-
ныхъ чувствахъ, особенно же когда мы смотримъ трагедію, что
эстетическая чувства стоять передъ нами освобожденныя
отъ многихъ причинъ страданія, присоединяющіхъся во
внѣ-эстетическомъ настроеніи и тѣмъ только дѣлающихъ страданіе
невыносимымъ. На ряду съ этимъ вѣшнимъ очище-
ніемъ не слѣдуетъ забывать также и болѣе внутреннее ослаб-
леніе страданія, которое точно также находится себѣ объясне-
ніе въ игрѣ внутренняго подражанія. Даже вѣшнее подра-
женіе, которому предается играющее дитя, не есть простое
повтореніе первообраза: во многихъ случаяхъ ребенокъ не
исполняетъ всѣхъ дѣйствій, а ограничивается намекомъ на
нихъ. Обвитый вокругъ рука носовой платокъ обозначаетъ нера-
сторжимыя оковы и въ игрѣ представляется таковыми, хотя въ
дѣйствительности, чтобы распустить его узель, достаточно самаго
легкаго движенія; дверь считается крѣпко и надежно запертої
на засовы, не смотря на то, что пѣннику очень легко выйти
на волю; удары не наносятся въ дѣйствительности, а замѣ-
няются вѣшнимъ знакомъ, а потому они и не сопровожда-
ются чувственной болью, но боль эта существуетъ только въ
представленіи. — Игра эстетического переживанія еще
болѣе разнится отъ физического представлѣнія переживаемаго,
такъ какъ эстетическое созерцаніе есть вѣтреннее по-
дражаніе. Когда мальчикъ во время игры удариетъ кого-нибудь;
то между его представлениемъ и чувствованіемъ съ одной
стороны и двигательнымъ нервнымъ аппаратомъ съ другой—
еще настолько сохраняется связь, что ему буде исполнять
всѣ дѣйствія, нужные для удара, вплоть до вспоможенія къ

противнику; лишь передъ самымъ прикосновеніемъ связь эта
нарушается, сжатый кулакъ внезапно теряетъ свою силу, и
собственно дѣйствіе удара въ дѣйствительности не осуществ-
ляется, а только представляется. Во внутреннемъ подражаніи
отсутствуютъ и эти намеки, это чувственное изображеніе. Вся
игра сосредоточена внутри человѣка, душа забываетъ свое соб-
ственное тѣло и слѣдить за вѣшними процессами въ игрѣ, совер-
шающейся въ чисто духовной сфере. Лишь незначительныя не-
произвольныя движенія, какъ-то легкое движеніе вѣкъ, подерги-
ваніе рта, рукъ, едва замѣтное напряженіе мышцъ свидѣтель-
ствуютъ о томъ, что связь съ двигательными нервами не нарушена,
а лишь бездѣйствуетъ. Это ограниченіе чисто внутреннимъ и
духовнымъ переживаніемъ есть причина того, что эстетическая
чувствѣ свободны отъ всей чувственной силы неудоволь-
ствія и страданія. Эстетическая чувства потрясаютъ только
нашу душу, а не тѣло и душу, такъ какъ при полномъ эстети-
ческомъ наслажденіи наше сознаніе пребываетъ болѣе въ
созерцаемомъ предметѣ, чѣмъ въ нашемъ собственномъ тѣлѣ.
Отчетливость чувствъ этимъ не ослабляется, такъ же какъ и
ихъ потрясающее дѣйствіе на душу. Душа можетъ быть при-
ведена въ сильнѣшее движеніе, но въ этомъ движеніи какъ-бы
отсутствуетъ треніе и соприкосновеніе съ материальнымъ.
Внутри насъ высоко поднимается волна гнѣва и боли, но не-
достаетъ того тупого мучительного гнета, который непреодо-
лимо толкаетъ насъ къ физическому проявленію чувства. Ибо
чисто внутренняя игра эстетического созерцанія вообще не
приводить въ дѣйствіе двигательные нервные пути. А этотъ-то
переходъ къ физическому проявленію чувства, или скорѣе на
пряженіе, предшествующее этому проявленію, въ значитель-
ной долѣ служить источникомъ горечи вѣшнаго неудо-
вольствія; въ эстетической же видимости, которая желаетъ
быть и оставаться внутреннимъ подражаніемъ, эта мука не
ощущается.

Такимъ образомъ ясно, что уже благодаря самому способу сво-
его возникновенія эстетическая чувства неудовольствія никогда

не могутъ достигнуть той мучительности, которая возможна для реальныхъ непріятныхъ чувствъ. Но тѣмъ не менѣе они все-же суть чувства непріятныя, и было бы совершенно непонятно, почему мы сознательно открываемъ имъ доступъ въ нашу душу, если бы въ качествѣ сильнаго противовѣса этимъ очищеннымъ непріятнымъ чувствамъ не выступало глубоко заложенное въ насъ реальное наслажденіе и грою внутренняго подражанія.

Уже много разъ для объясненія эстетическихъ вопросовъ прибѣгали къ человѣческому инстинкту игры (*Spieltrieb*). Но при этомъ обыкновенно сравнивали внѣшнюю игру ребенка не съ внутренней игрой эстетического созерцанія и слушанія, а съ художественнымъ творчествомъ. Такъ мы находимъ это у Шиллера въ его письмахъ объ эстетическомъ воспитаніи человѣка, у Макса Шаслера во второй части его *Эстетики* *) и у многихъ другихъ. (У Шиллера однако имѣются намеки на то, что онъ и на эстетическое созерцаніе смотрѣлъ какъ на игру). Сравненіе это вполнѣ подходитъ къ зачаткамъ искусства, и антропология не сумѣетъ обойтись безъ него. Охотникъ за оленями, обитавшій въ ледниковыхъ моренахъ, который вырезывалъ разныя черточки на кости, допотопный обитатель Дордони, рисовавшій контуры сѣвернаго оленя или лошади, несомнѣнно занимались этимъ дѣломъ и граемъ. Въ игрѣ проявлялся избытокъ силы, какъ отмѣчаетъ Гербертъ Спенсеръ и какъ съ полной ясностью развилъ и Шиллеръ **): потребности дремлютъ, избытокъ силы жаждетъ какой нибудь дѣятельности, единственной цѣлью которой служить желаніе быть дѣятельнымъ, которая, слѣдовательно, является сама для себя цѣлью.

Но совершенно иначе представляется намъ положеніе дѣла,

*) Max Schasler: *Aesthetik*. 1886, стр. 12.

**) Сравн., напр., въ 27 письмѣ „Объ эстетическомъ воспитаніи“: „животное работаетъ, когда побудительной причиной его дѣятельности служитъ нужда, и играетъ, когда побудительной причиной является избытокъ силы, когда переживающаяся черезъ край жизненная энергія сама себѣ побуждаетъ къ дѣятельности“.

когда мы отъ первыхъ зачатковъ художественного творчества перейдемъ къ его полному развитію. Творчество истиннаго художника не есть болѣе игра, а въ большинствѣ случаевъ серьезная и утомительная борьба съ сопротивлениемъ матеріи. Лишь немногіе художники, какъ, напримѣръ, Моцартъ, творили играя. Даже у самого Шиллера или у Микель-Анджело процессъ художественного творчества ни въ коемъ случаѣ нельзя было бы назвать игрою.

Напротивъ того, какъ мы пытались показать, на эстетическое созерцаніе всегда слѣдуетъ смотрѣть какъ на игру. Извѣстное сходство эстетическихъ чувствъ съ тѣми, которыя возбуждаются при внѣшней игрѣ, признаетъ и Гербертъ Спенсеръ, котораго, быть можетъ, навѣть на мысль о такомъ сравненіи Шиллеръ *). По Спенсеру сходство это заключается въ томъ, что въ эстетическомъ сознаніи, такъ же какъ въ сознаніи играющаго ребенка, «суть заключается въ самихъ дѣйствияхъ, независимо отъ какой-либо цѣли» **). Онъ, слѣдовательно, указываетъ на ту особенность эстетического созерцанія, которую мы выразили такъ: мы внутренне подражаемъ исключительно ради удовольствія, доставляемаго этимъ подражаніемъ, такъ-же какъ дѣти играютъ не ради какой нибудь внѣшней цѣли, но исключительно ради удовольствія, доставляемаго игрою какъ таковой. Но Спенсеръ не пошелъ дальше простого указанія на это сходство; Кантъ, напротивъ, съ полною опредѣленностью обозначаетъ эстетическое созерцаніе какъ игру. Она для него является дѣятельностью, которая совершается безъ

*) „Нѣсколько лѣтъ тому назадъ, говорить Спенсеръ, я встрѣтилъ цитату изъ нѣмецкаго сочиненія, въ которой было сказано, что эстетическія чувства имѣютъ свое начало въ инстинктѣ игры. Имя автора не удержалось въ моей памяти, равнѣмъ образомъ я не могу теперь припомнить, приводились ли какія-либо доказательства въ пользу этого положенія, и дѣлались ли иль него дальнѣйшіе выводы. Но это выраженіе осталось у меня въ памяти, такъ какъ, если оно и не вполнѣ справедливо, то все-таки содержитъ въ себѣ зерно истины“ (Основанія психологіи, т. II).

**) Ibid.

всѣкаго выходящаго за ея предѣлы интереса и на которую по-этому должно смотрѣть, какъ на «свободную игру воображенія»*). При помощи поставленнаго впереди прилагательнаго Кантъ вполнѣ справедливо указываетъ и на свободу, которая характерна какъ для эстетическаго созерцанія, такъ и для вѣнчаной игры. Но его объясненіе получаетъ сомнительный оборотъ отъ того, что онъ говоритъ не объ игрѣ эстетическаго созерцающаго субъекта, а объ игрѣ, которая имѣеть мѣсто между обѣими его «способностями представлений», между воображеніемъ и разсудкомъ. Благодаря этому онъ приближается къ мифологической теоріи способностей, по которой отдельныя направленія деятельности сознанія противопоставляются другъ другу, какъ самостоятельный личности. Въ этомъ пункѣ мы вынуждены уклониться отъ Канта. Не различныя силы сознанія пребываютъ въ игрѣ между собой, но все цѣлое, нераздѣльное сознаніе предается игрѣ въ формѣ внутренняго подражанія.

Удовольствіе, доставляемое внутреннимъ подражаніемъ, есть следовательно удовлетвореніе инстинкта игры, этой глубоко вложенной въ насъ потребности, благодаря которой мы поднимаемся выше мѣра реальныхъ событій въ духовный, созданный самими мірь идеальныхъ событій, и которая, какъ говорить Шиллеръ, собственно только и дѣлаетъ человѣка человѣкомъ. Высокое значеніе игры нельзя изобразить лучше, чѣмъ это сдѣлалъ поэтъ-философъ, который сумѣлъ примирить самое горячее чувство съ необыкновенной остротой ума. «Но, разѣ, могли бы вы уже давно попытаться возразить мнѣ, разѣ прекрасное не будетъ унижено отъ того, что его считаютъ простою игрой, и не будетъ поставлено на одну доску съ тѣми фригийскими предметами, которые издавна обозначались этимъ именемъ? Не противорѣчитъ ли понятію о разумности и достоинствѣ красоты, которую, вѣдь, считаютъ орудіемъ культуры, такое съуженіе ея до простой игры? То, что вы при представлениі о предметѣ называете съуженіемъ,

Kritik der Urtheilskraft изд. Kehrbach'a, стр. 61.

то съ моей точки зрењія есть расширеніе. Поэтому я скончѣ выразился бы совершенно наоборотъ: къ удовольствію, добру и совершенству человѣкъ относится только серьезно, красота же для него игра... Ибо, чтобы сказать все, человѣкъ играетъ лишь тамъ, гдѣ онъ является человѣкомъ въполнѣ значеніи слова, и онъ лишь тогда вполнѣ человѣкъ, когда играетъ... Это (на первый взглядъ парадоксальное) положеніе является неожиданнымъ только для науки; въ искусствѣ же и въ чувствахъ грековъ, ихъ величайшихъ мастеровъ, оно жило и дѣйствовало уже давно; они лишь переносили на Олимпъ то, что должно быть сдѣлано на землѣ. Руководясь заключающейся въ немъ истиной, они съ чela безсмертныхъ боговъ согнали какъ заботу и труды, оставляющіе морщины на лицахъ смертныхъ, такъ и пустыя удовольствія, которыхъ придаютъ блескъ ничтожнымъ лицамъ; они освободили вѣчно-довольныхъ боговъ отъ узъ какой-либо цѣли, обязанности, заботы и сдѣлали праздность и равнодушіе замѣдлительнымъ жребиемъ божественнаго сана; это ничто иное, какъ болѣе человѣческое название свободнѣйшаго и высочайшаго существованія*). И въ самомъ дѣлѣ, какой благородной игрой является, напримѣръ, внутреннее подражаніе великой трагедіи! Это есть внутренняя игра, которая изъ мѣра мелкихъ заботъ, колебаний, тягостныхъ обходовъ и компромиссовъ нашей собственной жизни вовлекаетъ насъ въ мощныя страсти и мощныя судьбы цѣльныхъ, замкнутыхъ въ себѣ характеровъ. Нѣтъ поэтому ничего удивительнаго, если инстинктъ игры, приводящій насъ въ такое высокое настроеніе, достаточно силенъ для того, чтобы вынести на потокъ благородного наслажденія глубокія, что просвѣтленная потрясенія, вызываемыя трагической гибелью героя.

Конечно—и на это слѣдуетъ въ заключеніи указать,—удовольствіе, доставляемое игрою внутренняго подражанія, не всегда одерживаетъ верхъ надъ возникающими при этомъ чув-

*) „Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen“. Письмо 15.

ствами неудовольствія. Подобно тому какъ дѣти могутъ «переиграть», если возбужденныи игою непріятныи чувства становятся слишкомъ сильны, такъ и наслажденіе отъ внутреннаго подражанія можетъ быть заглушено слишкомъ тягостными подражательными чувствами. Если на многихъ даже въ классическихъ трагедіяхъ внутреннее подражаніе оказывается такое тягостное дѣйствіе, что и они, такъ сказать, «переигрываютъ», т. е., что они перестаютъ воспринимать игру какъ игру, то это недостатокъ со стороны зрителя. Но есть и такія художественныя произведенія, въ которыхъ самъ художникъ слишкомъ довѣрился волшебной силѣ внутренняго подражанія. Это можетъ казаться у многихъ при представлениі Ибсеновскихъ «Привидѣній», въ особенности у тѣхъ, у которыхъ внутреннее подражаніе сосредоточивается почти исключительно на переживаніи дѣйствія и лишь очень мало на возсоздаваніи прекрасно задуманного художественнаго плана. Они испытываютъ, конечно, чувство удивленія къ захватывающему представлению, но возникающія при этомъ подражательные чувства даютъ въ суммѣ столько неудовольствія, отвращенія и досады, что наслажденіе, доставляемое самимъ подражаніемъ, оказывается не достаточно спльнымъ, чтобы все это на себѣ вынести.

И здѣсь, какъ и въ концѣ первой части, мы хотимъ сдѣлать нѣсколько замѣчаній, которыя считаемъ вполнѣ умѣстными, такъ какъ они являются непосредственнымъ выводомъ изъ предшествующаго. Прежде всего здѣсь умѣстно будетъ посвятить еще нѣсколько словъ эстетическому различію между предметомъ природы и предметомъ искусства. При этомъ мы отнюдь не имѣемъ въ виду исчерпать весь этотъ вопросъ; мы желали бы лишь отмѣтить то, что, какъ намъ кажется, находится въ особенно тѣсной связи съ игою внутренняго подражанія.

Природа, сказали мы въ первой части этого изслѣдованія *), производить болѣе полное, а искусство—болѣе чистое дѣйствіе. Природа являеть намъ безконечное разнообразіе въ числѣ индивидовъ, въ безграничныхъ для нась формахъ мелкихъ и мельчайшихъ частицъ, въ градациихъ экстензивныхъ и интензивныхъ величинъ, въ контрастахъ свѣта и тѣни и т. п. Во всѣхъ этихъ отношеніяхъ искусство значительно уступаетъ природѣ. Исполненскіе размѣры горъ, торжественная тишина ночи, увлекающая сила водопада, безпредѣльность моря, блескъ звѣздъ, яркія краски вечерняго неба, игра алмаза, легкое движение облаковъ, величественное дѣйствіе грома, короче говоря, великолѣпіе огня, воды, воздуха и земли; далѣе качаніе гибкихъ вѣтвей, нѣжность цветовъ, плавная движенія животныхъ, жизнь, бьющая ключомъ даже въ мельчайшихъ частицахъ кожи, безконечно разнообразные оттенки колорита которой Шеллингъ называлъ хаосомъ красокъ, неисчерпаемая полнота и доходящая до мелочей опредѣленность живой индивидуальности,— все это можетъ быть передано искусствомъ лишь въ слабой мѣрѣ, а часто одними только намеками.

Мы не имѣемъ намѣренія разбирать здѣсь все то, что искусство можетъ противопоставить этому несравненному и недостижимому разнообразію природы. Мы уже упоминали, что художникъ стремится передавать не само^е природу, а эстетическую видимость природы, и такимъ образомъ достигаетъ болѣе чистаго дѣйствія. А что въ состояніи сдѣлать свободная фантазія и взвѣшивавшій разсудокъ,—путемъ выбора и соединенія наиболѣе пріятнаго, путемъ выдвиганія типическаго, единствомъ расположенія и плана, оттененіемъ наиболѣе важнаго, намѣреннымъ сопоставленіемъ контрастовъ и т. д.,—извѣстно всякому. Мы хотѣли бы, однако, указать на два пункта, такъ какъ въ нихъ находить себѣ наиболѣе ясное подтвержденіе теорія внутренняго подражанія.

Искусство въ эстетическомъ смыслѣ превосходить дѣй-

*) См. выше стр. 50.

ствительность прежде всего тѣмъ, что по отношенію къ созданию искусства игра внутренняго подражанія обладаетъ гораздо большою свободой, гораздо большимъ «просторомъ» для развитія подражательныхъ чувствъ. Произведеніе искусства является, такъ сказать, игрушкой для этой благородной игры и создано исключительно для этой цѣли. Дѣйствительность же существуетъ отнюдь не исключительно для игры и потому не всегда позволяетъ съ собой играть. Нижеслѣдующія слова могутъ показаться унизительными для искусства, и все-же въ нихъ нельзя не видѣть ясной аналогии: ребенокъ очень охотно игралъ бы съ большою живою собакою, но собака сейчасъ же огрызается, какъ только игра заходитъ слишкомъ далеко, поэтому ребенокъ охотнѣе берется за деревянную игрушку, которой не причиняютъ боли, которая существуетъ только для игры, не огрызается и не внушаетъ никакого страха. Дѣйствительность прежде всего требуетъ съ себѣ серьезного отношенія и не всегда допускаетъ игру; для эстетического наслажденія требуется всегда особое настроеніе, при которомъ мы забываемъ обо всѣхъ реальныхъ заботахъ и желаніяхъ, а дѣйствительность не всегда предоставляетъ такому настроенію возможность занять господствующее положеніе.

Это сопротивленіе, которое реальность оказываетъ игрѣ внутренняго подражанія, обнаруживается естественно тамъ, где имѣются сильные реальные интересы, необходимо вызывающіе живыя реальные чувства. Красивую женщину, стоящую въ спокойной позѣ, можно рассматривать эстетически, но представимъ себѣ эту же женщину возбужденную какимъ либо страстнымъ чувствомъ,— плачущую, гнѣвную или домогающуюся любви,— и тогда мы вынуждены будемъ отнести съ ней съ серьезнымъ участіемъ, а не играя. Лицо, несущее себѣ следы прошедшихъ страданій, можно рассматривать эстетически, но въ моментъ сильного взрыва горя оно тревожитъ насъ реальныхъ чувствъ, а не иллюзорныхъ идеаль-

ныхъ чувствъ. Тамъ, где міръ является передъ нами во всей своей серьезности и требуетъ серьезнаго къ себѣ отношенія, тамъ всякоаго рода игра съ дѣйствительностью становится фризвольной.

Если имѣть это въ виду, для насъ станетъ понятнымъ, насколько искусство благодаря этому стоитъ выше дѣйствительности. Все богатство формъ природы становится чѣмъ-то чисто вѣнчаниемъ сравнительно съ глубиною чувствъ, свойственной искусству. Ибо истиннымъ ядромъ эстетического наслажденія всегда былъ и есть міръ чувствъ, дѣйствительность же не всегда даетъ развернуться икъ идеальной игрѣ. Самые сильныя и мощныя чувства, волнующія человѣческую грудь, въ качествѣ эстетическихъ чувствъ могутъ быть вызваны только художникомъ. Музыка,—которая по преимуществу заслуживаетъ названія искусства, возбуждающаго (въ высокомъ смыслѣ слова) чувство,—не имѣть вообще достойной параллели въ дѣйствительности. Но даже реальный Гамлетъ или Король Лиръ, реальный Лаокоонъ или Моисей въ томъ видѣ, въ какомъ они представляются въ художественныхъ произведеніяхъ, врядъ ли были бы предметомъ, пригоднымъ для эстетического восхищенія, между тѣмъ какъ искусство въ такихъ именно предметахъ проявляетъ свое высочайшее и сильнейшее дѣйствіе.

Уже благодаря этому искусство имѣть гораздо большую сферу дѣйствія для возбужденія подражательныхъ чувствъ, чѣмъ природа. Но это различие еще болѣе увеличивается благодаря особенному свойству художественного наслажденія. Когда я стою передъ художественнымъ произведеніемъ, то внутреннее подражаніе обогащается однимъ лишнимъ свойствомъ, котораго неѣть у предметовъ природы и котораго мы до сихъ поръ еще не касались. Если предметъ природы производить эстетическое впечатлѣніе, то это намъ кажется чѣмъ-то случайнымъ и неизмѣреннымъ. Правда, благочестивая душа и въ этомъ усмотрѣть измѣреніе благого Творца, создавшаго міръ не только для пользы, но и для эстетического восхищенія человѣка. Но

такое представление не оказывает глубокого действия на эстетическое наслаждение. Ибо, во первыхъ, красота всегда являлась бы только побочной целью при сотворении вселенной и, во вторыхъ, мы никогда не были бы въ состояніи получить правильное понятіе о творческой дѣятельности божественнаго художника, чьи мысли однімъ мановеніемъ становятся дѣяніями и чьи дѣянія столь велики, что не могутъ быть нами обозрѣны. «Мы, люди, говоритъ Шиллеръ, стоимъ передъ вселенной, какъ муравей передъ огромнымъ величественнымъ замкомъ. Это—необычайно великое зданіе; нашъ муравьевый взоръ останавливается на одномъ его флигельѣ и находитъ быть можетъ эти колонны, эти статуи дурно размѣщенными. Но взглядъ болѣе высокаго существа охватываетъ и противолежащий флигель и замѣчаетъ тамъ колонны и статуи, которая вполнѣ симметричны первымъ» *).

Если такимъ образомъ представление о божественномъ художнике—творцѣ вселенной—не оказываетъ какого либо глубокаго вліянія на свойство эстетического восхищенія природой, то нельзя того-же сказать о человѣческомъ произведеніи искусства. Въ этомъ случаѣ мы стоимъ передъ предметомъ, который созданъ человѣкомъ и при помощи земныхъ средствъ исключительно въ цѣляхъ эстетического наслажденія. Каждое изъ отношений, каждая группировка, каждая форма выбраны съ вполнѣ опредѣленнымъ намѣреніемъ такимъ образомъ, что вынуждаютъ у зрителя эстетическое восхищеніе. Никакія иные стремленія не вносятъ путаницы и помѣхи въ эстетическую цѣль. Художественное произведеніе есть чистое и ясное разрѣшеніе опредѣленной эстетической задачи, которое мы можемъ прослѣдить шагъ за шагомъ: такая то мысль рѣяла передъ художникомъ, и онъ ее осуществилъ такъ-то; здѣсь задача разрѣшена шутя съ поразительной легкостью, тамъ художникъ натолкнулся на неожиданныя затрудненія, а тамъ онъ

и самъ поставилъ себѣ затрудненія, чтобы имѣть возможность развернуть всю свою силу.

Въ этой прозрачности художественного произведенія, которое является чистымъ, не затемненнымъ никакою побочную целью выполненіемъ эстетического намѣренія, заключается своеобразное обогащеніе внутренняго подражанія, имѣющаго своимъ предметомъ художественное произведеніе. Конечно при видѣ художественного произведенія самымъ первымъ, наиболѣе непосредственнымъ и пріятнымъ будетъ то внутреннее подражаніе, которое изъ-за произведенія забываетъ художника и переживаетъ объективно данное, не спрашивая, какимъ образомъ художникъ создавалъ свое произведеніе,—то внутреннее подражаніе, которое живо и непринужденно доводитъ до сознанія все содержаніе произведенія, весьма мало заботясь о техническихъ средствахъ, которыя нужны были для того, чтобы вызвать наслажденіе. Но при болѣе близкомъ знакомствѣ съ искусствомъ присоединяется еще особый интересъ: удовольствіе отъ удачи самого художественного творчества. Мы внутренне подражаемъ не только изображеному предмету, не только изображеному дѣйствію, но мы воспроизводимъ также умственный и технический процессъ творчества. Внутреннее подражаніе расширяется, становясь и внутреннимъ повтореніемъ процесса творчества. Наслажденіе вызывается не только готовымъ предметомъ, — пріятно также слѣдить за тѣми средствами и путями, которыми пользовался гений для того, чтобы привести его къ завершенію. Мы возвращаемся къ идеѣ, которая, вѣроятно, рѣяла передъ художникомъ, и, придерживаясь данного, т. е. внутренне подражая ему, мы слѣдимъ за тѣмъ, какъ изъ этой идеи выросло готовое произведеніе. Вмѣстѣ съ художникомъ мы слѣдимъ за интереснымъ развитіемъ произведенія изъ первого замысла. Вмѣстѣ съ нимъ мы замѣчаемъ возникающія трудности и вмѣстѣ съ нимъ мы торжествуемъ при преодолѣніи ихъ. Здѣсь ему встрѣтился побочный мотивъ, который былъ слишкомъ заманчивъ для того, чтобы онъ могъ оставить

* Срав. Zimmermann: Versuch einer Schillerschen Aesthetik. 1889. Стр. 64 и слѣд.

его совсѣмъ въ стороны; мы видимъ, сколько труда ему стоило, пока ему удалось гармонически соединить новую мысль съ первоначальнымъ ядромъ цѣлаго. Здѣсь онъ подвергался вліянію старыхъ художественныхъ произведеній, тамъ онъ вступилъ на новые, еще неизвѣданные пути; тамъ онъ не могъ идти дальше, такъ какъ этого не позволялъ матеріаль, здѣсь онъ побѣдоносно низвергаетъ преграды, поставленныя ему глубоко укоренившимся предразсудкомъ. Такимъ образомъ мы сочувственно вовлечены въ могучее и сознательное развитіе, въ сферу дѣйствій мощнай индивидуальности, которая вызываетъ насъ надѣяться самими, такъ что мы подражая становимся причастными къ божественному блаженству творчества, къ процессу воплощенія идеи, которая сохраняется, несмотря на всевозможныя трудности, пока она, наконецъ, стоитъ передъ нами въ видѣ готоваго художественнаго произведенія; благодаря мудрой уступкѣ въ одномъ пунктѣ и беззавѣтной отвагѣ въ другомъ она, хотя быть можетъ и мѣняетъ первоначальную свою форму, но въ сущности проходитъ неизмѣнной черезъ все художественное произведеніе.

Этотъ родъ внутренняго подражанія можетъ достигнуть полнаго развитія только по отношенію къ произведенію искусства. Благодаря ему эстетическое созерцаніе получаетъ новую прелесть и такимъ образомъ наслажденіе художественнымъ произведеніемъ становится выше наслажденія, доставляемаго природой. Но съ другой стороны предпочтеніе, отдаваемое этого рода созерцанію, связано и съ некоторою опасностью. Ибо чѣмъ больше значенія созерцающій придаетъ внутреннему возсоздаванію процесса художественного творчества, тѣмъ больше вѣроятности, что для него исчезнетъ полная чувственная непосредственность эстетического созерцанія и наслажденія. Наслажденіе конечно станетъ болѣе тонкимъ, но уточненіе наслажденія не всегда равносильно усиленію его. Гастрономъ не всегда получаетъ самое высокое удовольствіе.

Въ томъ мѣстѣ, гдѣ рѣчь шла объ олицетвореніи черезъ посредство внутренняго подражанія *), мы уже упоминали о понятіи эстетической иллюзіи. Когда мы, подражая, вникаемъ въ созерцаемые предметы, въ доносящіяся до нашего слуха колебанія звуковъ, наше «я» сливаются съ виѣшнимъ объектомъ. Мы сами какъ будто живемъ въ чужой личности, и наше «я» наполняетъ жизнью даже безжизненные предметы. Эстетическая видимость не терпитъ ничего неподвижнаго или мертваго; подъ вліяніемъ волшебства внутренняго подражанія все превращается въ движение и жизнь. Такое перенесеніе себя въ посторонній объектъ, т. е. одушевленіе неодушевленнаго, и есть эстетическая иллюзія.

Зибекъ также полагаетъ, что эстетическая иллюзія основана главнымъ образомъ на олицетвореніи, на одушевленіи неодушевленнаго. «Восприятіе предмета съ эстетической стороны», говоритъ онъ сначала въ общихъ чертахъ, «состоитъ въ иллюзіи, вслѣдствіе которой все естественныя отношенія и свойства предметовъ теряютъ свое существенное значеніе, и въ созерцаемомъ предметѣ не только выступаютъ свойства, отличныя отъ его естественной природы, но даже свойства, обусловленныя природой предмета, съ ихъ взаимной зависимостью и ихъ значеніемъ для наблюденія получаются совершенно иную группировку, чѣмъ та, въ которой представляются свойства предмета природы какъ такового. Что для естественного строенія предмета является побочнымъ, то въ эстетическомъ созерцаніи часто становится главнымъ: значение устройства внутреннихъ органовъ отступаетъ, напримѣръ, на задній планъ сравнительно съ болѣе или менѣе случайными изгибами ливи на поверхности тѣла; случайное представляется намъ цѣлесообразнымъ, существенно опредѣляющимъ созерцаніе въ цѣломъ» **). Все это превращеніе по Зибеку обусловливается процессомъ эстетического олицетворенія: «наконецъ, та иллюзія вслѣдствіе которой въ эстетическомъ созерцаніи измѣняется,

*) См. выше стр. 72 и сл.

**) Wesen der aesthetischen Anschauung. Стр. 10 и слѣд.

и даже кореннымъ образомъ, относительное значение признакъ предмета, обусловливается тѣмъ, что предметъ воспринимается не черезъ посредство понятія о немъ, resp. черезъ то, чѣмъ онъ въ силу этого понятія является, а со стороны того признака, которымъ онъ производить впечатлѣніе проявляющейся наружу личности»^{*)}.

Есть ли эта иллюзія обманъ? Мы стоимъ здѣсь передъ та-кою же трудностью, какъ при объясненіи эстетическихъ чувствъ. Тѣ идеальные движенія души не были реальными чувствами въ обыкновенномъ смыслѣ слова, и все же они какъ чувства существовали; точно также и эстетическая иллюзія, одушевляющая неодушевленное, не есть обманъ въ обыкновенномъ смыслѣ, и тѣмъ не менѣе олицетворенія, которое оно симулируетъ, въ дѣйствительности вовсе нѣтъ, такъ что здѣсь все-таки имѣется своего рода обманъ. Я очень хорошо знаю, что водопадъ, движеніе которого я разсматриваю, въ дѣйствительности совершенно не ощущаетъ той необузданной ярости, которую онъ какъ будто исполненъ. Но, не смотря на то, я остаюсь подъ властью представлѣнія, что это въ дѣйствительности такъ. Я ясно вижу обманъ и все-таки пред-даю-сь ему. И здѣсь единственное рѣшеніе лежитъ, намъ кажется, въ понятіи и игры: эстетическая иллюзія есть обманъ, который я создаю самъ въ свободной игрѣ внутренняго подра-жанія. Я ~~извѣстна~~ переношу свое «я» въ посторонній объектъ и это перенесеніе себя, олицетворяющее всякий безжизненный предметъ, представляется мнѣ существующимъ, хотя мнѣ от-лично извѣстно, что въ дѣйствительности его нѣтъ. Подобно тому какъ ребенокъ обращается съ своей куклой какъ съ жиз-вою личностью, вполнѣ сживаются съ подобнымъ представле-ніемъ и въ то же время всегда отлично знаетъ, что онъ лишь по собственной волѣ создаетъ себѣ миражъ одушевленія неоду-шевленного предмета и что иллюзія жизни исчезаетъ, какъ только онъ прекратить игру, такъ и эстетическая иллюзія,—

которая путемъ перенесенія себя въ посторонній объектъ при-водить въ движение все неподвижное и оживляетъ все мертвое,—есть обманъ, который я допускаю только на время игры; я поддаюсь ему по своей волѣ и свою же волею могу отъ него отрѣшиться.

Отъ этой эстетической иллюзіи, въ которой мы играя об-манываемъ самихъ себя, надо строго отличать дѣйствитель-ный обманъ чувствъ, когда мы на самомъ дѣлѣ введены въ заблужденіе: первая активна и добровольна, второй пассивна и недоброволенъ. Важнейший видъ обмана, на которомъ не-обходимо остановиться, выражается въ томъ, что мы въ дѣйстви-тельности (а не играя) принимаемъ художественное произве-деніе за тотъ реальный прообразъ, которому художникъ под-ражалъ «до иллюзіи». Несомнѣнно, что вездѣ, гдѣ такого рода обманъ входилъ въ виды художника и удалялся ему, тамъ истинная цѣль искусства не будетъ достигнута. Ибо отъ ху-дожественного произведенія мы прежде всего ожидаемъ пере-дачи истинно эстетического созерцанія, а эстетическое созер-цаніе, какъ мы пытались доказать въ первой части, всегда связано съ сосредоточеніемъ на определенныхъ свойствахъ явленія и вслѣдствіе этого по необходимости должно отвле-каться отъ прочихъ свойствъ чувственного материала. Въ тѣхъ случаяхъ, когда художникъ передаетъ природу въ столь не-измѣненномъ и полномъ видѣ, что вводить настѣнъ въ обманъ, мы имѣемъ право сказать ему: «ты очень искусенъ, и мы удивляемся твоей искусности, но напрасны твои труды! по-ставь предъ нами реальный предметъ, и мы получимъ то-же самое наслажденіе; того, что мы собственно ожидаемъ отъ по-дражательного художественного произведенія, а именно, чтобы оно взвывало къ намъ: смотрите, такъ слѣдуетъ созерцать при-роду, если хотять рассматривать ее истинно эстетически; такъ надо всей своей душой погружаться въ предметъ и сливаться съ нимъ воедино!—этого въ твоемъ произведеніи нѣтъ; ты на время даешь намъ иллюзію полнаго воздействиія природы, но

*) Ibid. Стр. 84 въ слѣд.

мы не находимъ чистаго воздействиа искусства: не ты подни-
маешь насъ твоимъ изображеніемъ до истинно эстетического
созерцанія,—мы сами должны до него возвыситься».

Путемъ размышлений можно прийти къ убѣждению,
что доказанное до обмана подражаніе природы въ большинствѣ
слушаю окажется дѣятельностью, противною цѣлямъ эстетики.
За такія произведенія можно быть благодарнымъ художнику
развѣ только въ томъ случаѣ, если трактуемые имъ пред-
меты въ дѣятельности трудно достать, или ихъ больше
не существуетъ, а интересъ, представляемый ими, значителенъ;
но въ подобныхъ случаяхъ скорѣе получаю удовлетвореніе
наша любознательность и любопытство, а не наша потреб-
ность въ чистомъ эстетическомъ наслажденіи. Хотя сдѣлать это
можетъ только художникъ, но то, что онъ въ этихъ случаяхъ
создаетъ, создано не въ чисто художественныхъ цѣляхъ. Если,
какъ, напримѣръ, въ панорамѣ, искусство иногда стрем-
ится дойти до обмана чувствъ *), то оно имѣть на это
нѣкоторое право тамъ, где дѣло идетъ объ изображеніи битвы,
древней, теперь сильно измѣнившейся части города, мало до-
ступной интересной мѣстности, давно минувшаго событія и т. д.
[Между тѣмъ при производящемъ яркое впечатлѣніе изобра-
женіи историческихъ событій панорама до сихъ поръ ограни-
чивается одними только сраженіями]. Но вездѣ, где на пер-
вомъ планѣ стоитъ не любознательность къ интереснымъ зрѣ-
лищамъ, а истинно эстетическое наслажденіе,—направленіе
искусства, стремящееся къ достижению полной иллюзіи, будуть
противно истиннымъ его цѣлямъ.

Однако предыдущими разсужденіями мы только сдѣлали бы
ясниеть, что художникъ, доводящій передачу природы до об-
мана, производить на свѣтъ совершенно ненужный «дубли-
катъ» природы. Но почему бы не разматривать подобный
дубликатъ съ такимъ же наслажденіемъ, какъ и самъ пред-

* Что даже и въ этомъ случаѣ вовсе не необходимо.

меть природы? Почему при эстетическомъ обманѣ имѣть
мѣсто не только уменьшеніе удовольствія, но и очень живое
чувство неудовольствія? Основаніе для этого сильного не-
одобренія лежитъ не въ тѣхъ нашихъ чувствахъ, которыхъ мы
испытываемъ до того, какъ убѣдились въ обманѣ: покуда
мы считаемъ данный объектъ предметомъ природы, мы спо-
койно предаемся настроенію, тождественному съ наслажде-
ніемъ, доставляемымъ природой. И послѣ того, какъ мы
убѣдились въ обманѣ,—когда сознаніе привыкло, напримѣръ,
спокойно разматривать какъ таковой всаженный въ землю
искусственный цветокъ, который оно сначала считало настоя-
щимъ,—можно съ чувствомъ эстетического удовлетворенія
удивляться красивымъ формамъ и окраскамъ, равно какъ искус-
ному подражанію. Если это эстетическое удовлетвореніе и не
особенно чисто и велико, то все-же отнюдь не можетъ быть
рѣчи о какомъ либо неудовольствіи. Изъ этого слѣдуетъ, что
настоящую причину живого чувства неодобренія мы должны
искать въ потрясеніи, испытываемомъ нами въ тотъ
моментъ, когда открываемъ обманъ. Открытие обмана,
которое, вѣдь, въ большинствѣ случаевъ неизбѣжно, и которое
художникъ въ концѣ концовъ имѣть въ виду (ибо въ про-
тивномъ случаѣ никто не могъ бы признать его искусности)
внезапно кладеть конецъ игрѣ внутренняго подражанія. Оно
не исключаетъ окончательно возможности внутренняго подра-
жанія, а съ нимъ вмѣстѣ и эстетического наслажденія; послѣ
того какъ потрясеніе преодолѣно, эстетическое созерца-
ніе можетъ вновь начаться, хотя и въ нѣсколько измѣнившемъ
настроеніи. Но въ первый моментъ впечатлѣніе от-
крытаго обмана всегда вызываетъ полное разрушеніе эстетиче-
скаго наслажденія и поэтому связано съ живѣйшимъ чув-
ствомъ неудовольствія. Я играя углубился въ объектъ, и
предположеніе, что предо мною предметъ природы, имѣло
при этомъ известное влияніе на характеръ моихъ подражательныхъ
чувствъ. И вдругъ это предположеніе оказывается

ложимъ; вниманіе мое, благодаря этому, однимъ болѣзнейшимъ толчкомъ отрывается отъ внутренняго подражанія, чтобы предаться внѣ-эстетическому созерцанію объекта, ставшаго мнѣ сразу чуждымъ. Такое сильное неудовольствіе вызывается во мнѣ не представлениемъ, что художникъ здѣсь пошелъ по ложному пути, а непріятнымъ сознаніемъ, что я самъ заблуждался относительно предмета моей внутренней игры. Поэтому то же самое разочарованіе наступаетъ и тогда, когда я наобороть принималъ сперва естественный предметъ за искусственный и вслѣдствіе этого въ внутреннемъ подражаніи восхищался процессомъ художественнаго творчества, а затѣмъ внезапно узнаю, что мнимое художественное произведеніе есть предметъ природы. Принцесса и придворныя дамы въ сказкѣ Андерсена, которая сжились съ мыслью, что передъ ними искусственная роза и искусственный соловей, имѣли въ сущности полное основаніе, убѣдившись въ своей ошибкѣ, тотчасъ же потерять всякоѣ удовольствіе. Онѣ неправы были только въ томъ, что не могли, оправившись отъ потрясенія, отдать должную справедливость и предмету природы.

Къ выводамъ изъ предыдущихъ разсужденій мы хотѣли бы прибавить еще одно замѣчаніе. Мы выяснили, что эстетическое созерцаніе есть внутреннее подражаніе тому, что дано извнѣ,—подражаніе, путемъ котораго сознаніе создаетъ себѣ внутренній образъ—эстетическую видимость, и свободно (spielend) предается процессу созданія этой видимости. Лишь тамъ, какъ мы, гдѣ душа со всей силой сосредоточена на внутреннемъ подражаніи, возникаетъ эстетическое наслажденіе. Въ обычной жизни во-образеніе видимости служить реальнымъ интересамъ. Оно совершается не самодля себя, не какъ игра, имѣющая самостоятельное значеніе: какъ только оно достигло того, чтобы дать намъ сознаніе, съ какимъ предметомъ мы имѣемъ дѣло, какъ этого внутренній образъ вовсе не долженъ быть пол-

нымъ *)—сознаніе спѣшить уже далѣе къ удовлетворенію своихъ реальныхъ интересовъ и не предоставляетъ только что начавшемуся внутреннему подражанію возможности вполнѣ развернуть его своеобразная чувства. Эстетическое созерцаніе требуетъ напротивъ, чтобы мы всей душой предались внутренней игрѣ и при этомъ забыли-бы всѣ заботы, желанія и стремленія, которыми мы исполнены во внѣ-эстетическомъ состояніи.

Этому объясненію повидимому противорѣчитъ тотъ фактъ, что люди не всегда предаются игрѣ внутренняго подражанія всею душою и всѣми силами, а въ очень многихъ случаяхъ довольствуются весьма поверхностнымъ вниманіемъ къ тому, что воспринято нашими чувствами,—и что тѣмъ не менѣе даже такое отношение доставляетъ имъ эстетическое наслажденіе. Это въ особенности относится къ неподвижнымъ предметамъ, а въ меньшей степени и къ подвижнымъ. Послѣдовательное теченіе человѣческой рѣчи, ритмъ звуковъ и движеніе видимыхъ предметовъ почти непреодолимо вовлекаютъ насъ въ подражаніе, какъ скоро мы дѣляемъ малѣйшую попытку стать къ нимъ въ эстетическое отношеніе. Неподвижные предметы, напротивъ, стоять передъ нами сдержанно-спокойные и только своею чувственно-пріятною внѣшностью призываютъ насъ къ обстоятельному наблюденію объекта и прониканію въ его жизнь. Для такихъ предметовъ часто бываетъ достаточно одного бѣглого взгляда, въ теченіе котораго намъ трудно довести до сознанія внутреннее подражаніе, чтобы вызвать въ насъ—иногда весьма сильныя—эстетическая чувства. Какъ это согласовать съ воззрѣніемъ, по которому истинно эстетическія чувства возникаютъ только въ томъ случаѣ, если мы непринужденно предаемся на продолжительное время внутреннему подражанію?

Мы полагаемъ, что не ошибемся, если подобное возни-

*) Доказательствомъ этому служатъ часто поразительные проблемы въ нашихъ образахъ—воспоминаніяхъ.

кающее какъ будто непосредственно въ сознаніи эстетическое удовлетвореніе сочтемъ не чѣмъ-либо непосредственнымъ и первичнымъ, а сокращеннымъ процессомъ, который возможенъ лишь благодаря упражненію и привычкѣ; процессъ этотъ никогда не приводилъ бы къ цѣли, если-бы сознанію заранѣе не было бы близко знакомо внутреннее подражаніе. Если у охотника, который съ страшнымъ напряженіемъ сосредоточенъ на желаніи подстрѣлить дичь, при первомъ взглядѣ на выходящую изъ заросли лань въ теченіе одной секунды возникнетъ сознаніе о красотѣ и стройности его добычи, то это эстетическое чувство лишь потому можетъ въ немъ возникнуть съ такою быстротой, что онъ уже ранѣе часто и подожту съ эстетическимъ удовольствіемъ созерцанія формы лани. Если какой нибудь знатокъ искусства стоитъ передъ богато разукрашеннымъ фасадомъ и почти съ одного взгляда убѣждается, что зданіе есть образецъ чистаго стиля Возрожденія, то это возможно лишь потому, что, вслѣдствіе долгаго упражненія въ эстетическомъ созерцаніи, онъ обладаетъ такимъ тонкимъ и отчетливымъ представлениемъ объ этомъ стилѣ, что всякое болѣе или менѣе значительное нарушеніе его бросается ему въ глаза съ первого взгляда. Однако, такое эстетическое чувство, которое въ значительной долѣ обусловлено воспоминаніемъ о прошлыхъ подобныхъ явленіяхъ, даетъ лишь слабый и мгновенно исчезающій отголосокъ того высокаго наслажденія, которое въ состояніи дать полное внутреннее подражаніе. Это хочеть наполнить свою душу всѣмъ высокимъ удовольствіемъ отъ эстетического созерцанія, тотъ не долженъ удовлетворяться такимъ сокращеннымъ и ослабленнымъ наслажденіемъ, а всею душой вступить въ игру внутренняго созерцанія и свободно отдаваться этой игрѣ, пока онъ не сольется предцѣлью съ созерцаемымъ предметомъ. Кто этого не въ состоянии, того эстетическое настроеніе не вполнѣ оторвѣть отъ прошлыхъ мыслей. Предположимъ, что передо мною красный садъ. Я могу рассматривать его, стоя у входа; по возрастанию у меня можетъ возникнуть приятное опущеніе

прохлады и свѣжести воздуха въ такого рода тѣнистыхъ аллеяхъ, и затѣмъ я вновь выхожу на зной и пыль проѣзжей дороги. Но я могу также войти въ садъ и на самомъ дѣлѣ пройтись по его прихотливо извижающимся дорожкамъ; лишь тогда я испытаю всю волшебную силу его красоты.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ.

Эстетические формы^{*}).

Приступая къ примененію результатовъ предыдущаго изслѣдованія къ эстетическимъ формамъ, мы должны оговориться, что отнюдь не собираемся дать систематического и обстоятельного изложенія ученія о формахъ. Прежде всего мы остановимся только на тѣхъ формахъ, которые кажутся намъ особенно важными кульминационными пунктами эстетического созерцанія; однако даже и это ограниченное число мы не имѣемъ въ виду разбирать подробно и соперничать такимъ образомъ съ Фишеромъ, Цейсингомъ, Кестлиномъ Гартманномъ и другими. Цѣль наша заключается главнымъ образомъ въ томъ, чтобы указать на тѣ явленія, которые стоятъ въ особливо тѣсной связи съ предыдущими разсужденіями. — Основныя мысли, которыми мы руководствовались въ двухъ первыхъ частяхъ, взятые въ отдѣльности иначеобразомъ не могутъ быть названы новыми. Но ихъ взаимная связь и значеніе быть можетъ кое-гдѣ выступаютъ яснѣ, чѣмъ у другихъ эстетиковъ. Мы надѣемся, что эта глубже идущая связь, это болѣе важное значеніе проявляется и въ послѣдующихъ разсужденіяхъ, такъ что, несмотря на указанныя нами ограничения, мы все же коснемся самыхъ существенныхъ особенностей отдѣльныхъ эстетическихъ формъ.

* Авторъ далъ этому отдѣлу заглавіе: „Aesthetische Modifikationen“. Читатель изъ дальнѣйшаго усмотрить, что выражение: „эстетическая форма“ наиболѣе близко передаетъ то, что авторъ хотѣлъ сказать этимъ заглавіемъ.

Перев.

I. Прекрасное.

Область эстетического наслажденія чрезвычайно велика: она обнимаетъ всѣ явленія, которыя какимъ-нибудь образомъ даютъ возможность предаться игрѣ внутренняго подражанія. Пока предметъ не вліяетъ почти съ непреоборимой силой на вѣ-эстетические интересы, до тѣхъ поръ можетъ имѣть мѣсто игра внутренняго подражанія, до тѣхъ поръ возможно эстетическое наслажденіе. Мы уже высказывались объ этомъ нѣсколько разъ.

Въ огромной массѣ явленій, вызывающихъ эстетическое дѣйствіе, можно различить нѣсколько группъ. Для каждой такой группы характерно то, что всѣ обнимаемые ею предметы производить на сознаніе вполнѣ определенное впечатлѣніе и это впечатлѣніе они переносятъ въ эстетическую видимость какъ опредѣляющую особенность, такъ что эстетическое наслажденіе получаетъ отъ этого какъ бы особую окраску. Такимъ образомъ возникаютъ эстетической формы. — Данное здѣсь объясненіе заключаетъ въ себѣ коренное отличие отъ цѣлаго эстетического направлѣнія. Уже много разъ пытались вывести понятіе объ эстетическихъ формахъ исключительно изъ понятія объ эстетическомъ наслажденіи. Выходило такъ, будто для полноты понятія требуется чтобы эти формы заключались уже въ самомъ эстетическомъ созерцаніи, и следовательно онъ должны были развиться не черезъ посредство какого-либо вѣнчания побужденія, а изъ самихъ себя. Мы это считаемъ настолько же превратнымъ, какъ если бы кто либо сталъ утверждать, что понятіе о музыкальномъ звукѣ заключаетъ въ себѣ требованіе о подраздѣленіи

его на звукъ трубы и звукъ скрипки. Подобно тому какъ въ послѣднемъ примѣрѣ особая виѣ-эстетическая свойства матеріала, вступая въ музыкальный звукъ, придаютъ ему особую индивидуализирующую окраску, такъ и тамъ виѣ-эстетическія формы предметовъ, вступая въ эстетическое созерцаніе, подраздѣляютъ его на различныя, своеобразныя группы. Слѣдовательно то, чѣмъ обусловлено подраздѣленіе, само по себѣ еще не есть что-либо эстетическое; оно не заключается аргументѣ въ понятіи обѣ эстетическомъ созерцаніи, — эстетическое созерцаніе находить его уже готовымъ и воспринимаетъ его.

Важнѣйшая форма эстетического наслажденія есть прекрасное. Оно заключается въ томъ, что чувственно-пріятное возводится въ эстетическую видимость. Слѣдовательно:

Господствующая видимость какого-либо предмета — эстетична *).

Господствующая видимость чувственно-пріятного предмета — прекрасна.

Или, выражаясь яснѣ:

То, что во виѣ-эстетическомъ настроеніи чувственно-пріятно, въ эстетическомъ созерцаніи возводится въ прекрасное.

Передъ понятіемъ чувственно-пріятного всѣ почти эстетики считали своимъ долгомъ расшаркиваться. Правда, при попыткѣ установить сущность прекраснаго, это понятіе не разъ встрѣчается на пути, и врядъ ли кто-нибудь оставитъ его совсѣмъ безъ вниманія. Но какъ только ему подаютъ мизинецъ, оно схватываетъ всю руку и проявляетъ желаніе завладѣть всю областью прекраснаго, такъ что эстетикъ, для котораго «Монсей» Микель-Анджело стоитъ по меньшей мѣрѣ на той же высотѣ, какъ и женскія фигуры Тиціана, торопливо раздѣлывается съ этой крайне требовательнымъ понятіемъ и спѣшитъ къ высшимъ

ступенямъ красоты. Это затрудненіе проистекаетъ отъ двухъ ложныхъ предположеній. Первое состоить въ отожествленіи понятій прекраснаго и эстетического, вслѣдствіе чего полагаютъ, что все то, что дѣйствуетъ эстетически, должно быть названо прекраснѣмъ. Что такое предположеніе, въ силу котораго слѣдовало бы считать Фальстафа, Ричарда, Мефистофеля и даже Франца Моора высокой степенью красоты, можно, это мы пытались доказать теоретически, а искусство уже давно пришло къ тому же убѣжденію на практикѣ. Это ложное предположеніе съ одной стороны затрудняло или даже дѣлало для многихъ невозможнымъ пониманіе такихъ художниковъ, какъ Дюреръ, Рембрандтъ, Вагнеръ, Ибсенъ, — съ другой же стороны въ значительной мѣрѣ вредило эстетическимъ теоріямъ прекраснаго. Но если мы поймемъ, что все прекрасное — эстетично, но не все эстетическое — прекрасно, то уже представится меныше препятствій къ тому, чтобы признать чувственно-пріятное необходимой основой красоты. Ибо и въ томъ случаѣ, когда чувственно-пріятное, а вмѣстѣ съ тѣмъ и прекрасное воздѣйствіе отступаетъ на задний планъ или даже совершенно отсутствуетъ, остается еще все-таки достаточно широкій просторъ для сильнаго эстетическаго воздействиія. Второе ложное предположеніе состоить въ опасеніи, что, признавая чувственно-пріятное необходимымъ условiemъ красоты, мы тѣмъ самымъ лишаемъ прекрасное всякаго достоинства и идеальности. Эстетики не хотятъ относить чистое наслажденіе и высокое блаженство, доставляемыя красотою, къ низкой области чувственно-пріятнаго, гдѣ оно оказалось бы на одной ступени съ запахомъ и вкусомъ хорошаго жаркого или даже съ тѣми ощущеніями, которыхъ Hemsterhuis на самомъ дѣлѣ поставилъ рядомъ съ наслажденіемъ, доставляемымъ красотой *). Но такое опасеніе имѣеть свое основаніе лишь до тѣхъ поръ, пока мы не ознакомились съ сущностью эстетического созер-

*) Срв. Max Schasler: Kritische Geschichte der Aesthetik. 1872, стр. 331 и слѣд.

ціння. Действительно, пока мы не въ состояніи ясно различать эстетическое созерцаніе отъ виѣ-эстетического, до тѣхъ поръ попытка объяснить красоту понятіемъ чувственно-пріятнаго будетъ казаться унизительной для красоты. Но какъ только мы выяснили себѣ это различіе, намъ станетъ ясно и различіе между чувственно-пріятнымъ и прекраснымъ; тогда прекрасное не будетъ намъ казаться низведеннымъ до пріятнаго,—мы, напротивъ, убѣдимся, что пріятное возносится въ свободную и идеальную область эстетического созерцанія и лишь вслѣдствіе этого становится прекраснымъ. Конечно объективно невозможно различить въ предметѣ чувственно-пріятное отъ прекраснаго; но субъективно между этими понятіями лежитъ все то громадное разстояніе, которое отдѣляетъ виѣ-эстетическое настроеніе сознанія отъ эстетического.

Но что же такое «чувственно-пріятное»? «Пріятно то, говорить Гердеръ, что охотно приемлется нашими чувствами, что имъ любо, т. е. подходитъ къ нимъ, и что они при восприятіи одобряютъ» *). Если виѣшнее возбужденіе таково, что наши чувства приводятся имъ въ соотвѣтствующую ихъ устройству и состоянію дѣятельность, то возникаетъ впечатлѣніе чувственно пріятнаго. Непосредственную причину этого чувства удовольствія, равно какъ и ближайшія условія его возникновенія въ большинствѣ случаевъ очень трудно указать, и они вѣроятно еще долго будутъ составлять лишь отчасти разрѣшимую задачу физиологии. Въ общемъ человѣческому организму повидимому свойственно то, что соотвѣтствующая его силамъ и способностямъ дѣятельность не только не вызываетъ въ немъ чувства удовольствія, но прямо даетъ ощущеніе пріятнаго **). Изъ всѣхъ впечатлѣній, которыхъ доставляютъ пріятную дѣятельность нашимъ органамъ чувствъ, для эстетического наслажде-

нія непосредственно имѣютъ значеніе только пріятныя ощущенія органовъ зреінія и слуха; во всѣхъ другихъ чувствахъ всегда имѣется реальное единеніе съ объектомъ, исключающее или заглушающее идеальное единеніе, достигаемое путемъ внутренняго подражанія. Нѣкоторые зачатки внутренняго подражанія возможны, конечно, и при другихъ чувствахъ — такъ, напримѣръ, когда сознаніе воспроизводить движения ощупывающей въ темнотѣ руки и такимъ образомъ приходить на помощь осознанію (знаменитымъ примеромъ этого служатъ «Римскія эллегіи» Гете), или когда какъ-бы «прислушиваются» *) къ приливу и отливу ощущеній собственнаго тѣла и такимъ образомъ участвуютъ въ ихъ движеніи. Но для непосредственного эстетического наслажденія имѣть значеніе преимущественно только пріятное для органовъ зреінія и слуха.

Если мы разберемъ относящіяся сюда впечатлѣнія, то прежде всего обнаружится одно немаловажное различіе: существуетъ чувственно-пріятное, предшествующее внутреннему подражанію, и такое, которое возникаетъ во время внутренняго подражанія.

Къ тому пріятному, которое существуетъ до внутренняго подражанія, слѣдуетъ отнести прежде всего отдельныя впечатлѣнія, а затѣмъ и одновременно воспринимаемыя сочетанія ихъ, именно пріятные цвета и звуки, также какъ и пріятная общія сочетанія цветовъ и звуковъ. Имѣемъ ли мы дѣло съ отдельными впечатлѣніями, или же со сложными впечатлѣніями, непосредственно воспринимаемыми какъ чѣто недѣлимое,—органы чувствъ очевидно устроены такъ, что они съ наибольшимъ удовольствиемъ воспринимаютъ возбужденія средней интензивности. Между слишкомъ рѣзкимъ и слишкомъ слабымъ свѣтомъ, между оглушающими и слишкомъ слабыми звуками, между слишкомъ высокими и слишкомъ

*) Herder: Kalligone, 1800. I, стр. 6.

**) Сравн. Mautner-Markhof: Dissertation über das Wesen und die Arten der ästhetischen Unterhaltung. 1890, стр. 9—12.

*) Даже къ боли можно иногда „прислушаться“ и черезъ это впасть въ нѣкоторое полу-эстетическое настроеніе.

низкими тонами *) лежитъ широкая область пріятной интензивности. Въ предѣлахъ этой области есть большое множество разнообразныхъ возбужденій, которыхъ всѣ могутъ оказать пріятное дѣйствіе; въ дозволенныхъ границъ прекращается возможность пріятнаго ощущенія. Вторымъ моментомъ для достижениія пріятнаго ощущенія является требование, чтобы наши чувства не были приведены въ замѣшательство разнообразiemъ представляющагося имъ материала: пріятное всегда воспринимается какъ нѣчто простое. Конечно, съ объективной стороны впечатлѣнія никогда не являются чѣмъ-то простымъ, но для субъекта они всегда должны представляться таковыми, только при этомъ условіи дѣятельность органовъ чувствъ легка и пріятна: многообразіе чувственного материала только тогда сопровождается чувствомъ удовольствія, когда оно, несмотря на все разнообразіе въ частностяхъ, можетъ быть воспринято чувствительными нервами какъ нѣчто единое. Звуки и цвета должны быть ясны и чисты, а ихъ сочетанія должны въ свою очередь прилаживаться другъ къ другу въ цѣляхъ единаго дѣйствія такъ, чтобы даже и при ихъ взаимной противоположности они сливались въ одно звуковое или цветовое ощущеніе. Зрителю и слушателю нѣтъ, конечно, никакого дѣла до математического расчета условій, лежащихъ въ основѣ этого явленія, но для него важно ихъ дѣйствіе, важна легкая и подлежащая дѣятельность органовъ чувствъ, которая исполняетъ его удовольствіемъ. «Мы чувствуемъ себя хорошо только въ простомъ. Мы съ внутреннимъ удовольствіемъ и спокойно смотримъ или слушаемъ «простое», ибо оно понятно и не дѣйствуетъ на насъ возбуждающимъ образомъ; въ немъ нѣтъ ничего, что было бы скрыто за непроницаемой грудой и массой,—все ясно, открыто и понятно; мы не желаемъ быть загроможденными и оглушенными, а хотимъ

безъ всякой помѣхи со стороны излишнаго хлама смотрѣть и слѣдить за тѣмъ, что намъ дано» *).

Слѣдовательно чувственно-пріятное ощущеніе, предшествующее внутреннему подражанію, какъ и все чувственно-пріятное, обусловлено тѣмъ, что такія раздраженія, которыхъ вызываютъ въ органахъ нашихъ чувствъ дѣятельность, соответствующую ихъ устройству, сопровождаются въ нашемъ сознаніи чувствомъ удовольствія. Этимъ основнымъ условиемъ объясняются два требования, которымъ должны удовлетворять пріятные цвета и звуки, а также пріятная сочетанія цветовъ и звуковъ: первое—количественное—средняя интензивность, второе—качественное—простота или единство явленія, благодаря которымъ облегчается восприятіе его. Оба эти условія оставляютъ достаточно широкую сферу для чувственно-пріятного и обладаютъ затѣмъ однимъ общимъ свойствомъ, а именно: границы этой сферы мѣняются въ зависимости отъ данного настроенія, отъ индивидуальности, или наконецъ отъ господствующихъ въ данную эпоху воззрѣній. Чѣмъ свѣжѣе и чѣмъ менѣе утомленъ органъ чувства, тѣмъ уже область чувственно-пріятнаго. Звуковыя сочетанія, которые теперь намъ кажутся пріятными, были бы слишкомъ интензивны и недостаточно просты для уха какого-нибудь любителя музыки прошлаго столѣтія,—они были бы для него слишкомъ утонченны. По мѣрѣ притупленія воспринимающаго аппарата границы пріятнаго расширяются; требуются все большая интензивность, все болѣе сильныя раздраженія для того, чтобы вообще вызвать въ нашихъ чувствахъ достаточную степень дѣятельности. То, что въ достаточной мѣрѣ дѣйствуетъ на неутомленное чувство, то здѣсь не производить уже болѣе никакого впечатлѣнія. Точно также постепенно расширяются предѣлы понятія о простотѣ. Не ограничиваются уже тѣмъ, что сливаются въ единое дѣйствіе умѣренное число отдельныхъ нервныхъ раздраженій,—а заставляютъ сливаться въ нѣчто единое

*) И въ высотѣ тона также выражается известная интензивность.

*) K. Köstlin: Aesthetik. 1869, стр. 95.

все более сложную массу звуковыхъ или цветовыхъ ощущений, и наконецъ болѣзненно раздраженное чувство считаетъ приятнымъ то, отъ чего здоровое чувство отворачивается какъ отъ непріятнаго. Весь этотъ процессъ, поскольку онъ касается чувственно-пріятнаго какъ такового, зависить исключительно отъ физиологическихъ условий. «Ходъ этого процесса», по вѣрному замѣчанію Гартмана, «если разматривать чувственно-пріятное какъ цѣль самое по себѣ... такой же, какъ у гастронона, который начинаетъ съ обыкновенныхъ вкусныхъ блюдъ, но со временемъ переходить къ все болѣе пріятнымъ и острымъ, пока наконецъ его нѣбо раздражается только такими острыми пряностями, которая для человѣка съ здоровымъ вкусомъ уже непріятны; процессъ тотъ же, что у пьяницы, который начинаетъ съ тонкихъ винъ, переходитъ далѣе къ крѣпкимъ винамъ, затѣмъ къ коньяку и рому и кончаетъ простой свиухой» *). Этимъ передвижениемъ границъ въ области чувственно-пріятнаго объясняются колебанія, которые мы видимъ въ культѣ красоты и которыми обусловливается ясно замѣтная закономѣрность въ развитіи искусствъ. То, что Гегель въ своей «Эстетикѣ» старается обосновать путемъ метафизики, въ значительной мѣрѣ зависитъ отъ физиологическихъ условий.

Переходимъ теперь къ тому чувственно-пріятному, которое до начала внутренняго подражанія не существуетъ, а выступаетъ только во время этого процесса. На первый взглядъ могло бы показаться, что мы здѣсь уже съ самаго начала впадаемъ въ противорѣчие. По нашему опредѣленію чувственно-пріятное есть удовольствіе, имѣющее мѣсто и въ вѣт-эстетическомъ состояніи, а между тѣмъ мы теперь говоримъ о какомъ то чувственно-пріятномъ, которое выступаетъ только во время внутренняго подражанія; а такъ какъ мы нашли, что эстетическое отношеніе сознанія основано на внутреннемъ подражаніи, то здѣсь какъ будто имѣется противорѣчие. Въ

виду этого мы считаемъ нужнымъ отослать читателя къ тѣмъ разясненіямъ, которыя были нами сдѣланы по поводу различія между видимостью вообще и видимостью господствующей. Уже въ самой основе сознательного усвоенія и во-образенія (апперцепціи) чувственного материала лежитъ внутреннее подражаніе. Если бы не было виѣ-эстетического внутренняго подражанія, то форму мы могли бы рассматривать только эстетически, такъ какъ только путемъ внутренняго подражанія возникаетъ сознаніе формы. Но въ этомъ случаѣ свободное (spielend) выдѣление видимости не господствуетъ въ сознаніи. Какъ только предметъ познанъ, сознаніе переходитъ къ другого рода дѣятельности и такимъ образомъ не даетъ возможности эстетическимъ чувствамъ проявить свою силу**). Это-то виѣ-эстетическое состояніе мы и имѣемъ здѣсь въ виду, говоря о чувственно-пріятномъ, возникающемъ во время внутренняго подражанія. Въ эстетической видимости это пріятное возвышается до красоты; въ качествѣ же просто пріятнаго мы его можемъ найти только во виѣ-эстетическомъ внутреннемъ подражаніи.

Такимъ образомъ мы приходимъ къ вопросу о дѣйствіи, производимомъ формами. Если внутреннее подражаніе какой-нибудь формѣ приводить органъ зрѣнія или слуха въ дѣятельность, соответствующую его устройству, если такимъ образомъ и виѣ-эстетическое созерцаніе или слушаніе сопровождается чувствомъ удовольствія, то такую форму мы обозначаемъ чувственно-пріятной. Изъ видимыхъ формъ чувственно-пріятны въ особенности всѣ волнистые линіи и въ менѣшей мѣрѣ вертикальныя прямые, ибо, слѣдя этимъ линіямъ, глазъ производить какъ разъ тѣ движения, къ которымъ онъ благодаря своей мускулатурѣ преимущественно приспособленъ. «Поэтому», говоритъ Гартманъ, «скользить взглядомъ по ломаной линіи менѣе пріятно, чѣмъ по волнобразной, — по прямой менѣе пріятно, чѣмъ по слегка искривленной (такъ

*) Hartmann: Aesthetik, II, 77.

**) См. выше стр. 84.

Гроосъ.

какъ благодаря устройству мышечного аппарата глаза первое движение труднѣе выполнимо, чѣмъ второе), — по горизонтальной прямой менѣе пріятно, чѣмъ по вертикальной. Поэтому окружность, полнота, ровность, мягкость контуровъ какой либо фигуры даютъ глазу ощущеніе чувственно-пріятнаго, а рѣзкость, угловатость, остроконечность и суковатость — чувственно-непріятнаго. По этой же причинѣ восприятіе правосторонней и лѣвосторонней симметріи при вертикальной оси чувственно пріятнѣе, чѣмъ восприятіе той-же симметричной фигуры при горизонтальномъ положеніи оси. По этой-же, наконецъ, причинѣ проникнутая тонкимъ чувствомъ изящества греческая архитектура отказывалась отъ всѣхъ прямыхъ линій и плоскостей въ пользу едва замѣтныхъ искривленій *). Глазу доставляетъ удовольствіе слѣдить за стаей кружачихъ голубей, между тѣмъ какъ ему больно слѣдить за роемъ комаровъ, порывисто мѣняющихъ направление своего движенія; хищная птица, устремляясь внизъ, описываетъ чувственно-пріятную линію; линія же, описываемая разражающейся молніей, непріятна » **). Но внутреннее подражаніе не ограничивается однако воспроизведеніемъ однихъ линейныхъ контуровъ предмета. Какъ говорить Робертъ Фишеръ въ цитированномъ нами выше мѣстѣ, при «созерцанії мы слѣдимъ за плоскостями, возвышеніями и углубленіями предмета, за направленіемъ освѣщенія, за отлогостями, хребтами и котловинами горъ «какъ бы всею шириной ладони» ***). При этомъ пріятныя пластическія формы поверхностей тѣла находятся въ зависимости отъ тѣхъ же условій, какія были указаны для формъ линейныхъ. Но кромѣ того при разматриваніи тѣла присоединяется еще цѣлая, весьма важная область чувственно-

пріятнаго, а именно переходы отъ свѣта къ тѣни и отъ одного цвѣта къ другому. Чистый цвѣтъ и одновременно воспринимаемая пріятная гармонія цвѣтовъ относятся къ области того чувственно-пріятнаго, которое предшествуетъ внутреннему подражанію. Но и во время внутренняго подражанія глазу пріятно съязнова спокойно переходить отъ свѣта къ тѣни, отъ одного цвѣта къ другому. Самымъ поразительнымъ примѣромъ этого служить, пожалуй, чувственно-пріятное дѣйствіе, какое оказываетъ безоблачное небо во время вечерней зари: взоръ нашъ отъ ярко краснаго зарева на горизонтѣ постепенно переходитъ къ оранжевому, желтому, желто-зеленому, свѣтло-зеленому, голубовато-зеленому, синему и темно-синему цвѣту, и вмѣстѣ съ измѣненіемъ окраски идетъ рука объ руку уменьшение свѣта.

Въ области слуховыхъ ощущеній до наступленія внутренняго подражанія чувственно пріятны, какъ мы видѣли, чистые тона и ихъ гармоническая созвучія. Во время внутренняго подражанія можетъ возникнуть новое чувственное удовольствіе, если разные звуки слѣдуютъ одинъ за другимъ и образуютъ такимъ образомъ мелодію (понимая это слово въ самомъ широкомъ смыслѣ). Сознаніе вовлекается въ теченіе звуковъ и находить ихъ пріятными въ томъ случаѣ, если они удовлетворяютъ тѣмъ же чувственнымъ условіямъ, которыя дѣлаютъ пріятнымъ одновременное созвучіе тоновъ. Каррьеरъ говоритъ: «чтобы уяснить себѣ понятіе мелодіи, мы должны вспомнить, что свободное движение звуковъ благодаря нашей музыкальной системѣ связано известнымъ закономъ; законъ этотъ позволяетъ намъ пользоваться лишь тѣми тонами, которые по условіямъ гармоніи считаются важными и благозвучными. Слѣдовательно, мы можемъ пока сказать, что гармонія есть созвучіе пріятныхъ тоновъ, а мелодія — ихъ послѣдовательность... гармонія есть скжатая мелодія, а мелодія — развернутая гармонія» *). Но это однако справедливо лишь по отношенію къ чув-

*) Сюда же относится, напримѣръ, и углощеніе на великолѣпной пирамидѣ Фрейбургскаго собора.

**) Hartmann: Aesthetik, II § 87. -- (Какъ известно, Гогартъ считалъ эмбевидную линію основнымъ началомъ всего прекраснаго).

***) K. Vischer: Ueber das optische Formgefuhl, Stuttgart, 1873. § 2. Ср. выше стр. 66.

*) Moritz Carriere: Aesthetik, 3 Aufl. 1885, II. стр. 405.

ственno-пріятному ряду звуковъ; не всякая эстетически дѣйствующая мелодія чувственno-пріятна, также какъ и не всякое, имѣющее эстетическую цѣнность, созвучіе тоновъ. А такъ какъ прекрасное основано на чувственno-пріятномъ, то и здѣсь слѣдовательно мы видимъ, что не все эстетическое—прекрасно.— Мы намѣренно сопоставили здѣсь чувственное удовольствіе отъ послѣдовательного ряда звуковъ съ пріятными формами видимаго міра. Законность такого сопоставленія доказывается извѣстными сравненіями музыки съ архитектурными формами (Шлегель) и съ арабесками (Гансликъ). Эстетика неправа только въ томъ случаѣ, если считаетъ это чувственno-пріятно-дѣйствіе звукового ряда полнымъ выражениемъ музыкальной красоты и поэтому полагаетъ, что этой параллелью исчерпывается все эстетическое значеніе мелодіи: для красоты требуются еще другія важныя условія, которая приводятся въ дѣйствіе лишь при истинно эстетическомъ отношеніи сознанія. Но чувственное удовольствіе, доставляемое рядомъ звуковъ, дѣйствительно заключается главнымъ образомъ въ чисто виѣшнемъ формальномъ дѣйствіи и можетъ быть такимъ образомъ охарактеризовано сравненіемъ съ ласкающими взоръ арабесками.— Равнымъ образомъ въ царствѣ звуковъ существуетъ извѣстная аналогія съ пріятными цвѣтовыми переливами и съ измѣненіями въ силѣ свѣта. Постепенно нарастающей и убывающей силѣ свѣта соотвѣтствуетъ нарастаніе и замирание звуковъ. Самою главною задачей при постановкѣ голоса у пѣвца является выработка чувственno-пріятной полноты и чистоты звука, но не менше чувственной прелести заключается въ искусствѣ управлять голосомъ такъ, чтобы онъ постепенно нарасталъ и такъ же постепенно замиралъ до едва замѣтнаго дыханія. Въ меньшей степени подходитъ сравненіе звука съ переливами цвѣтовъ, такъ какъ совершенно непрерывный и равномѣрный переходъ одного звука въ другой оказываетъ на насъ непріятное дѣйствіе (Кестлинъ указываетъ для примѣра на звукъ струны и на завываніе собакъ). Нашъ органъ слуха въ этомъ отношеніи иначе устроенъ, чѣмъ глазъ. Тѣмъ не

менѣе слияніе близлежащихъ звуковъ пріятнѣе для нашего слуха, чѣмъ отрывистое изданіе ихъ; точно также приближеніе къ непрерывно слѣдующимъ переходамъ, какое имѣеть мѣсто въ «хроматической» гаммѣ, рѣшительно вызываетъ чувственno-пріятное дѣйствіе и характерно, что название такого ряда звуковъ непосредственно указываетъ на сравненіе съ окраской. Сюда же можно пожалуй отнести и «энгармоническую» гамму грековъ*).

Наше перечисленіе чувственno-пріятныхъ видовъ формы далеко не можетъ считаться полнымъ. Кроме упомянутыхъ уже формъ слѣдуетъ указать еще на тѣ формальныя впечатлѣнія, которыя основаны на закономѣрномъ расчлененіи предмета. Не подлежитъ никакому сомнѣнію, что всякая закономѣрность значительно облегчаетъ чувственное воспріятіе. Въ каждомъ чистомъ звуке и въ каждомъ чистомъ цвѣтѣ для нашихъ органовъ чувствъ заключается уже иѣкоторая, недоступная еще нашему сознанію закономѣрность, и именно благодаря этой закономѣрности они, надо полагать, и пріятны для нашихъ чувствъ. То-же относится и къ тѣмъ слuchаямъ, когда закономѣрное расчлененіе предмета отчетливо выступаетъ въ нашемъ сознаніи. Въ первомъ случаѣ изъ скрытой закономѣрности образуется чистое, равномѣрное (т. е. простое) одновременное впечатлѣніе (*Simultaneindruck*). Во второмъ случаѣ чувственное воспріятіе переходитъ послѣдовательно отъ одной части къ другой и получаетъ удовольствіе, если при этомъ движеніи впередъ оно можетъ слѣдовать ровнымъ шагомъ. Самую низкую ступень такого рода пріятнаго ощущенія представляетъ неправильная во всѣхъ другихъ отношеніяхъ груда одинаковыхъ по величинѣ шаровъ. Взоръ можетъ при этомъ пробѣгать по всѣмъ направленіямъ съ одинаковой скоростью. Но пріятное чувство возрастаетъ, если предметъ самъ предопредѣляетъ направленіе взора (если, напримѣръ, одинаковые шары расположены въ рядъ) и достигаетъ своего кульминаціоннаго пункта,

* Сравн. Vischer: *Aesthetik*, §§ 769 и 771.

если направление уже само по себѣ пріятно, какъ въ рядѣ колоннъ, или въ орнаментахъ, правильно расположенныхъ въ формѣ дуги. Подобнымъ же образомъ звукъ равномѣрно падающихъ водяныхъ капель имѣеть для нашего слуха нѣкоторую, хотя и слабую, чувственную прелесть, которая повышается въ томъ случаѣ, если закономѣрное послѣдовательное расчлененіе соединяется къ тому же съ чувственно-пріятнымъ измѣненіемъ звука, какъ напримѣръ въ «гаммахъ», которая блестятъ и играютъ какъ водяныя капли.

Чувственное воспріятие закономѣрного ряда звуковъ ведетъ къ утонченію удовольствія, вслѣдствіе котораго данное извѣстное раздраженіе еще ближе подходитъ къ условіямъ чувственного воспріятія, а именно къ ритму. Глазъ можетъ спокойно и равномѣрно пробѣгать рядъ одинаковыхъ единицъ (напримѣръ, въ яйцевидномъ «юникѣ»), между тѣмъ какъ для нашего уха это почти невозможно. Когда мы прислушиваемся къ правильно повторяющимся одинаковымъ звукамъ, напримѣръ къ тиканью часовъ, то намъ очень трудно сохранить безпристрастіе: мы, сами того не замѣчая, начинаемъ дѣлать на одномъ звукѣ удареніе, акцентъ, слѣдующій звукъ кажется намъ слабѣе, ближайшій къ этому—опять сильнѣе и т. д. Благодаря этому правильное, закономѣрное движение звуковъ превращается въ ритмическое. Смѣну разныхъ частей еще нельзя назвать въ строгомъ смыслѣ слова ритмическою; требуется соединеніе по менышей мѣрѣ двухъ единицъ посредствомъ ударенія (которое можетъ стоять на первой или на второй), чтобы можно было говорить о ритмѣ¹⁾). Какъ извѣстно, созданная такимъ образомъ группировка можетъ идти еще дальше: на одну изъ акцентируемыхъ частей можетъ, напримѣръ, пасть главное удареніе, такъ что четыре единицы представляются связанными въ одно цѣлое,—или къ каждому ударяемому звуку примыкаютъ два не ударяемыхъ, такъ что каждый ритмический членъ состоить изъ трехъ

¹⁾ Сравн. Schleiermacher: Vorlesung über die Aesthetik, 1842 стр. 314.

частей. Многообразныя сочетанія, которыя могутъ возникнуть такимъ путемъ, хорошо извѣстны, впрочемъ, каждому изъ музыки или метрики. Быть можетъ, причина этой своеобразной привычки заключается въ экономіи сознанія, которое такимъ образомъ уменьшаетъ число единицъ вдвое или еще болѣе. Какъ бы то ни было, наше ухо несомнѣнно устроено такимъ образомъ, что, получая рядъ акустическихъ единицъ, оно соединяетъ ихъ по нѣскольку въ группы и благодаря этому упрощаетъ воспріятие ихъ. Само собою понятно, что рядъ звуковъ, который уже ритмически расчлененъ, *) произведетъ на насъ въ высокой степени пріятное впечатлѣніе. Поэтому то ритмъ имѣеть такое большое значеніе въ поэзіи, музыкѣ и въ особенностяхъ хореографіи. Въ танцахъ мы особенно легко можемъ убѣдиться, что одно только чередованіе равныхъ единицъ, безъ всякаго акцента, еще не будетъ собственно ритмическимъ, какъ полагаютъ нѣкоторые эстетики. Каждый, кто учился, напримѣръ, танцевать вальсъ въ шесть па, знаетъ это по собственному опыту. Обыкновенно очень легко научиться дѣлать шесть одинаковыхъ па; но пока нѣтъ своеобразнаго ударенія, отсутствуетъ также увѣренность въ томъ, что танцуешь правильно. Удовольствіе отъ ритмического движенія начинается лишь тогда, когда удастся определить, где лежитъ удареніе.

Танцы суть ритмическое движеніе въ области зрительныхъ явлений, которое вполнѣ аналогично съ ритмомъ въ области явлений звуковыхъ. Они состоятъ изъ «тактовъ», которые правильно чередуются и подчинены акценту. Напротивъ того, въ искусствахъ неподвижныхъ значеніе ритма гораздо болѣе шатко и неопределенно. При разсмотриваніи неподвижныхъ формъ, глазъ, конечно, также производитъ движеніе, и ясно, что это движеніе можетъ состоять изъ правильно повторяющихся отрывковъ. Но отъ этого мы получили бы

*) Обыкновенно акцентъ влечетъ за собой неравенство соединенныхъ въ группы частей. Сравн. Vischer: Aesthetik, § 855.

только впечатление правильности; не доставало бы еще акцента, который собственно и придает движению ритмический характер. И въ самомъ дѣлѣ, этотъ важный моментъ акцентированія въ объективно неподвижныхъ формахъ выступаетъ далеко не съ такой отчетливостью, какъ въ формахъ объективно подвижныхъ. Правда, въ орнаментѣ, напримѣръ, очень часто встречается правильное чередование расширеній и съуженій,— какъ напримѣръ, во взаимно переплетающихся волнобразныхъ линіяхъ, либо въ линіяхъ, изгибающихся наружу или внутрь, какъ въ орнаментѣ меандре или «бѣгущая собака»—слѣдовательно, при внутреннемъ подражаніи здѣсь будетъ имѣть мѣсто движение, которое до нѣкоторой степени аналогично съ акцентированнымъ движениемъ звуковѣ. Но удареніе здѣсь далеко не такъ ярко выражено, какъ въ объективно подвижныхъ формахъ. Пока наше созерцаніе не вполнѣ эстетическое, удареніе не приобрѣтаетъ еще истинного своего значенія. Лишь когда въ полномъ развитіи игры эстетического созерцанія присоединяются идеальная чувствтва, выступаетъ болѣе сильное акцентированіе и въ объективно подвижныхъ формахъ; но это усиленіе не можетъ быть приписано чувственному удовольствію. Тѣмъ не менѣе, по нашему мнѣнію, и въ чувственно-пріятномъ ритмѣ объективно неподвижныхъ формъ не слѣдуетъ упускать изъ виду моментъ акцентированія; хотя, какъ мы показали на примѣрѣ орнаментовъ, этотъ моментъ выступаетъ безъ особенной силы, но онъ все же существуетъ. Многіе, говоря о ритмѣ въ архитектурѣ, живописи и скульптурѣ, разумѣютъ подъ этимъ лишь то, таѣ сказать, общее расположение неподвижныхъ формъ, которое находитъ свое объясненіе въ процессѣ внутренняго подражанія*). «Хотя изобразительныя искусства», говорить Фишеръ, «и ставятъ передъ нами неподвижный образъ, но подобно тому какъ въ самой природѣ форма не есть нѣчто, существовавшее испоконъ вѣku, а созидается; подобно тому какъ художникъ создаетъ свое произведеніе изъ ничего, такъ и живо созер-

*) Сравн. Schasler: Aesthetik, I, стр. 112.

цающій*) какъ бы разрушаетъ готовое произведеніе, чтобы создать его вновь. Формы, цвета, свѣтъ—все приходитъ въ движение, расплывается, для того чтобы затѣмъ съезнова затвердѣть; при этомъ одушевленіемъ движеніи они какъ будто звучать—словомъ: въ этомъ слышится музыка**). Но даже и съ этой общей точки зрѣнія мы вынуждены признать за ритмомъ неподвижныхъ формъ моментъ акцентированія. Пока глазъ нашъ приводитъ въ состояніе движенія только одну пріятную форму, мы еще не получаемъ чувства ритмическаго движенія. Когда мы пробѣгаляемъ взоромъ по одной—единственной дугѣ, то еще не можетъ быть рѣчи о ритмѣ формъ. Онъ возникаетъ лишь тогда, когда мы сразу обнимаемъ нѣсколько отдѣльныхъ формъ, и когда въ то же время переходы одной формы въ другую доставляютъ намъ чувственно-пріятное ощущеніе. Но при этомъ сейчасъ же обнаружится нѣкоторое акцентированіе, хотя и въ довольно слабой степени. Глазъ нашъ пробѣгааетъ по отдѣльнымъ формамъ, изъ которыхъ состоять данная фигура, останавливаясь то на одной то на другой; всякий разъ какъ онъ, безшумно скользя, выходитъ изъ одной формы, онъ чувствуетъ себя вовлеченнымъ въ новое, чувственно-пріятное движение, которое получаетъ такимъ образомъ какъ бы новый толчекъ, новое удареніе.

Такимъ образомъ при разматриваніи неподвижныхъ предметовъ ритмъ дѣйствуетъ на наши чувства не такъ энергично, какъ при восприятіи движения. Какъ бы въ возмѣщеніе этого къ ритму присоединяется здѣсь двоякаго рода дѣятельность глаза при разматриваніи неподвижныхъ предметовъ становится особенно пріятной: мы говоримъ о симметріи и пропорціональности.—Симметрія есть правильное расположение, исходный пунктъ котораго находится въ центрѣ рассматриваемаго предмета, и которое отъ этого пункта развивается въ противоположныхъ направленияхъ. При многосторонней симметріи центромъ

*) Т. е. внутренне подражающій.

**) Vischer: Aesthetik, § 500.

этимъ служить точка, при (болѣе важной) двусторонней— вертикальная ось. Въ томъ и другомъ случаѣ соответствующія части относятся другъ къ другу, какъ предметъ и его отраженіе въ зеркалѣ. Чувственно-пріятное дѣйствіе симметріи— пока настѣ интересуетъ только ея вліяніе на чувства — по нашему мнѣнію основано на томъ, что при первомъ восприятіи неподвижнаго предмета мы стараемся направить свой взоръ на середину предмета. Лишь когда предметъ такимъ образомъ фиксированъ, глазъ начинаетъ свое странствованіе. А такъ какъ въ симметрическихъ формахъ середина видна весьма отчетливо, и такъ какъ далѣе отъ этой середины открывается намъ равномѣрное движеніе во всѣ стороны, то дѣятельность нашего глаза становится вслѣдствіе этого легкой и пріятной. Это объясненіе относится какъ къ всесторонней симметріи, такъ и къ двусторонней. Что двусторонняя симметрія пріятнѣ всесторонней исключительно со стороны чувственного восприятія, — это кажется намъ сомнительнымъ. Но все таки нельзя безусловно отрицать, что здѣсь быть можетъ имѣть иѣкоторое значеніе двусторонняя симметрія нашего собственнаго органа зрѣнія. «Пріятное чувство, вызываемое въ настѣ симметріей», говоритъ Альтъ, «быть можетъ, стоитъ въ связи съ тѣмъ, что человѣческій мозгъ и органъ зрѣнія сами суть образования двусторонней симметріи, и подобное же устройство воспринимаемыхъ ими явлений дѣйствуетъ на нихъ благотворно» *). Въ пользу такого физиологического дѣйствія можно бы привести тотъ фактъ, что даже одно симметрическое удвоеніе неправильнаго и самого по себѣ незначущаго пятна при вертикальномъ положеніи оси производить уже безспорно пріятное впечатлѣніе. Извѣстнымъ не лишеннымъ конечно иѣкотораго значенія—примѣромъ этого служитъ шутка Юстина Кернера, который путемъ такого удвоенія получилъ симметрическое чернильное пятно, напоминавшее по формѣ бабочку, и подписалъ подъ этимъ слѣдующія слова:

¹⁾ Theodor Alt: System der Künste, стр. 47.

Aus Dintenflecken ganz gering
Entstand der schöne Schmetterling.
Zu solcher Wandlung ich empfehle.
Gott meine fleckenvolle Seele *).

Пропорциональность неподвижныхъ формъ также производить чувственно-пріятное впечатлѣніе на подражающей имъ глазъ. Хотя восприятіе подвигается здѣсь впередъ неровнымъ шагомъ, но удлиненіе или укороченіе шага совершаются пріятнымъ для глаза образомъ. Если мы имѣемъ дѣло съ формами, расположеными рядомъ въ одномъ какомъ нибудь направленіи, то пріятное чувство въ случаѣ, когда эти формы состоять только изъ двухъ различныхъ частей, будетъ заключаться въ томъ, что первый членъ даетъ намъ вполнѣ ясный масштабъ для второго, такъ что обѣ величины находятся, стѣ довательно, другъ къ другу въ простомъ, легко опредѣляемомъ отношеніи: разъ только измѣряющій глазъ усвоилъ себѣ первый членъ, ознакомленіе со вторымъ для него облегчается. Дѣленіе въ крайнемъ и среднемъ отношеніи («золотое дѣленіе»), — т. е. когда $a:b = b:(a+b)$ — напротивъ, не есть уже отношеніе двухъ частей, такъ какъ здѣсь присоединяется третій членъ цѣлое. — Если мы имѣемъ дѣло съ отношеніемъ болѣе чѣмъ двухъ частей, то самое пріятное впечатлѣніе для глаза получается безспорно тогда, когда увеличеніе или уменьшеніе частей совершаются правильно. Это равномѣрное увеличеніе или уменьшеніе можетъ быть опредѣлено математически и не трудно понять, что и здѣсь чувство безпрелатственнаго поступательного движенія легче всего получается для глаза при простомъ отношеніи между величинами. Но все-таки не мѣшаетъ здѣсь же указать на различие, существующее между простотой въ смыслѣ математического вычисленія и тѣмъ, что представляется простымъ движущемуся глазу. Такъ, если передъ нами находится рядъ формъ, раздѣленныхъ постѣдовательно по правилу золотого дѣленія, то таинствен-

*.) Т. е.: Изъ чернильныхъ пятенъ очень легко получилась красивая бабочка. Для такого же превращенія поручаю я Богу свою запятнанную душу.

ное действие, оказываемое имъ, зависит не отъ геометрической пропорциональности, какъ таковой. Чувственно-пріятное въ данномъ случаѣ заключается, во-первыхъ, въ томъ, что каждый предыдущій, болыій членъ всегда равенъ двумъ послѣдующимъ меньшимъ *), а во-вторыхъ, въ томъ, что наряду съ этимъ уменьшеніе величинъ происходит не слишкомъ медленно и не слишкомъ быстро, а сохраняетъ среднюю скорость. «Если мы возьмемъ второй членъ такой же величины, какъ первый», — говоритъ Альтъ, — «то возникаетъ дѣленіе, въ которомъ отсутствуетъ развитіе, а такое дѣленіе мы отвергли; если мы сдѣлаемъ его вдвое меньшимъ, то получится впечатлѣніе слабости, съживанія и неспособности къ дальнѣйшему развитію; остается следовательно сдѣлать его нѣсколько большимъ половины первого члена, а этому приблизительно соотвѣтствуетъ отношеніе, получаемое при помощи золотого дѣленія (8:5) **). Слишкомъ медленное уменьшеніе частей было бы воспринято нами какъ искаженное равенство ихъ, а при слишкомъ внезапномъ — движение глаза совершилось бы обрывисто, какъ бы толчками, что всегда связано съ непріятнымъ чувствомъ.

До сихъ поръ мы разбирали пропорциональныя формы, расположенные въ одномъ направлениі. Изъ простыхъ отношеній, возникающихъ при различныхъ направлениихъ, самыи важныи и извѣстныи является отношеніе сторонъ прямоугольника. Въ то время, какъ при дѣленіи въ одномъ направлениі загадочному вліянію золотого дѣленія отнюдь не принадлежать господствующая роль, въ прямоугольниѣ напротивъ самыи пріятныи отношеніемъ стороны оказываются такое, которое удовлетворяетъ правилу золотого дѣленія Фехнеръ, доказавшій этотъ фактъ экспериментальнымъ путемъ, говорить по этому поводу слѣдующее: «При дѣленіи горизонтальной линіи (т. е. линіи, параллельной линіи соединенія нашихъ

*.) Въослѣдствіи мы увидимъ, что для глаза это равенство не всегда выражено вполнѣ отчетливо.

**) Alt, цитир. выше соч., стр. 53, примѣч. 2.

глазъ) дѣленіе въ крайнемъ и среднемъ отношеніи рѣшительно уступаетъ дѣленію на равныя части... При дѣленіи вертикальной линіи (или выражаясь болѣе обще, линіи перпендикулярной къ прямой, соединяющей наши глаза), судя по опыту съ крестами, самое выгодное дѣленіе продольной линіи измѣняется въ зависимости отъ отношенія къ поперечной; но при наиболѣе выгодномъ отношеніи поперечной линіи къ продольной самое выгодное отношеніе отрѣзковъ продольной линіи получается не при золотомъ дѣленіи, а въ томъ случаѣ, когда короткій отрѣзокъ относится къ длинному, какъ 1:2». Напротивъ того «прямоугольникъ, построенный по принципу золотого дѣленія, и всѣ близко къ нему стоящіе прямоугольники нравятся намъ преимущественно передъ всѣми остальными прямоугольниками»*). — Если мы выше предостерегали противъ отожествленія объективнаго математическаго отношенія съ отношеніемъ, представляющимъ созерцающему глазу, то мы въ особенности имѣли въ виду этотъ примѣръ съ прямоугольникомъ. И здѣсь мы должны будемъ сказать, что непредубѣждennyй зрителъ вовсе не обратить вниманія на тотъ фактъ, что въ такомъ прямоугольникѣ частное отъ дѣленія меньшей стороны на большую, равно частному отъ дѣленія большей на сумму обѣихъ сторонъ, — ибо не говоря уже о томъ, что допущеніе такого безсознательного пользованія математикой **) является очень рискованнымъ, для глаза здѣсь вовсе не существуетъ суммы обѣихъ сторонъ. То, что дѣлаетъ такой прямоугольникъ пріятнымъ, заключается не въ мистическомъ предчувствіи слишкомъ сложного для глаза математическаго отношенія, а въ томъ, что здѣсь, какъ и при сопоставленіи нѣсколькихъ формъ, золотое дѣленіе совпадаетъ и съ золотою серединой, т. е. съ серединой между бросающейся въ глаза стройностью и крайней приземистостью, ибо

*) Fechner: Vorschule der Aesthetik, I. Стр. 192, f., g.; d. Срав. также таблицу на стр. 195.

**) Лейбницъ: „exercitium arithmeticæ occultum nescientis se numerare anima“.

какъ крайняя стройность, такъ и крайняя приземистость легко вызывают неприятное чувство. При вытянутомъ въ длину, но все же не лentoобразномъ прямоугольнике, глазъ какъ будто ощущаетъ недостатокъ въ некоторомъ среднемъ размѣрѣ; приближеніе къ квадрату кажется испорченію равностороннѣстю*), а при самомъ квадратѣ присоединяется еще другое обстоятельство, о которомъ мы вкратце упомянемъ. Какъ бы совершененъ въ объективно математическомъ смыслѣ ни былъ квадратъ,—на нашъ глазъ онъ не будетъ все таки производить впечатлѣнія вполнѣ равносторонняго, такъ какъ вертикальныя линіи всегда производятъ на него впечатлѣніе болѣе длинныхъ, чѣмъ соотвѣтствующія горизонтальныя. Такъ Вундтъ говоритъ: «При сравненіи разстояній въ различныя направленихъ нашъ глазомъ гораздо менѣе точенъ, чѣмъ для разстояній въ одномъ и томъ же направленіи. Ошибка въ оцѣнкѣ пространственныхъ величинъ, постоянная для одного и того же направленія, въ этомъ случаѣ увеличивается, достигая своего максимума при сравненіи горизонтальныхъ линій съ вертикальными. Вертикальные разстоянія мы постоянно считаемъ болѣшими, чѣмъ равныя имъ горизонтальныя. Если мы поэтому пожелали бы нарисовать на глазъ правильную фигуру, напримѣръ, квадратъ, то вертикальные размѣры всегда выйдутъ у насъ слишкомъ малыми, а истиный квадратъ кажется намъ прямоугольникомъ, у которого высота больше основанія»**). Мы полагаемъ, что этой особенностью нашего органа зрѣнія главнымъ образомъ объясняется незначительность удовольствія, доставляемаго нашимъ чувствамъ квадратомъ. Объективно существующая

*.) При опытахъ Фехнера прямоугольнику, стороны которого относились, какъ 5:6, «ставили въ упрекъ, что онъ выглядитъ почти какъ квадратъ, а все таки не есть квадратъ; даже слѣпой ф. Эренштейнъ, руководствуясь чувствомъ осознанія, назвалъ его «лицемѣрной формой». — „Vorschule der Aesthetik“, I. Стр. 198.

**) Wundt: Grundzüge der physiologischen psychologie, II. Стр. 119.

равносторонность разматривается субъективно какъ искаженная равносторонность, и потому не можетъ произвести того впечатлѣнія, какого мы собственно могли бы ожидать.

Знакомство съ этимъ физиологическимъ фактъ должно придать еще большее значеніе нашему предостереженію противъ отожествленія объективно-существующаго отношенія съ субъективно-воспринимаемымъ. Если мы примемъ во вниманіе, что въ случаѣ, наиболѣе благопріятствующемъ, ошибкѣ вертикальное разстояніе въ 20 миллиметровъ кажется равнымъ горизонтальному разстоянію въ 25 м.м.*), что слѣдовательно зритель ошибается на пятую часть всего разстоянія, то мы вынуждены будемъ сознаться, что самый пріятный для чувства прямоугольникъ при измѣреніи на глазъ даетъ совершенно иное отношеніе, чѣмъ при измѣреніи циркулемъ. Дѣйствительно, стоитъ взять въ руки любой почтовый бланкъ для открытаго письма, чтобы убѣдиться, что отношеніе между его сторонами кажется нашему глазу совершенно другимъ, въ зависимости отъ того, поставимъ мы его длинную сторону горизонтально или вертикально. То же самое имѣеть мѣсто и въ томъ случаѣ, когда расчлененіе происходитъ въ одномъ направленіи. Прежде всего мы должны при этомъ принять во вниманіе, что тамъ, где рядомъ поставлено болѣе двухъ величинъ, разделенныхъ въ крайнемъ и среднемъ отношеніи, большій изъ трехъ отрѣзковъ представляется нашему глазу не вполнѣ равнымъ суммѣ двухъ меньшихъ, такъ какъ раздѣленная половина всегда кажется намъ болѣею, чѣмъ нераздѣленная**). Если же такого рода расчлененіе имѣеть мѣсто въ вертикальномъ направленіи, то обнаруживается еще одинъ фактъ, который тоже вытекаетъ изъ устройства нашего органа зрѣнія, а именно,—что верхняя часть всегда производить впечатлѣніе относительно большей, чѣмъ нижня. «Если мы попробуемъ на глазъ раздѣлить пополамъ вертикальную прямую линію», говоритъ Вундтъ, «то мы обык-

*) Ibid., стр. 120.

**) Ibid., стр. 124.

новению дѣлаемъ верхнюю половину слишкомъ малой. При опытахъ Дельбёфа (Delboeuf) средняя разница составляла $\frac{1}{16}$. Та же самая переоцѣнка размѣра верхней половины зрительного поля обнаруживается и въ слѣдующаго рода наблюденій: латинское S или цифра 8, напечатанныя обыкновеннымъ шрифтомъ, кажутся намъ состоящими изъ приблизительно равныхъ между собой верхней и нижней половинъ; но стоять только перевернуть оба знака (S, 8) то мы съ первого же взгляда замѣтимъ между ними разницу^{*)}). Такимъ образомъ отношеніе, напримѣръ, 21: 34, удовлетворяющее принципу золотого дѣленія, въ случаѣ если меньшій членъ стоить вертикально надъ большимъ, превращается для глаза, въ силу указанной выше ошибки, $\frac{1}{16}$) на въ отношеніе $22\frac{1}{2}: 34$, что близко подходитъ къ отношенію 2: 3; если же напротивъ большій членъ стоить вертикально надъ меньшимъ, то глазъ въ силу только того, что мы перевернули фигуру, имѣть передъ собой отношеніе, приблизительно равное 21: 36.

Вся эта обширная область чувственно-пріятныхъ ощущеній возвышается до красоты, когда она становится достояніемъ внутренней игры эстетического созерцанія. Пока сознаніе ощущаетъ данный нашимъ чувствамъ материалъ просто какъ пріятный, предметы, которые служать носителями этого пріятнаго ощущенія, являются для него пока еще посторонними реальностями. Сознаніе не предалось всецѣло идеальной видимости и потому еще не сжилось всѣми своими представлѣніями и чувствами съ созерцаемымъ объектомъ. Но какъ только эстетическое созерцаніе развертывается во всей своей силѣ, прощастъ, отдѣляюща нась отъ чуждаго намъ объекта, исчезаетъ, сквозь оболочку пріятнаго начинаетъ просвѣчивать собственная душа созерцающаго и придаетъ ему болѣе высокое, болѣе чистое, само себѣ довѣрющее существованіе, въ которомъ всѣ реальные инто-

^{*) Ibid., стр. 121.}

ресы стушеваны передъ одушевляющею и доставляющею блаженство игрой внутренняго подражанія.

Мы не имѣемъ въ виду изобразить здѣсь во всѣхъ частностяхъ это превращеніе и возвышеніе чувственно-пріятнаго ощущенія; такое описание было бы лишь повтореніемъ того, что уже много разъ говорилось о символизмѣ цвѣтовъ, звуковъ и формъ, и что въ концѣ концовъ всякий лучше въ состояніи почувствовать, чѣмъ выразить словами. Краткаго обзора достаточно будетъ для того, чтобы уяснить превращеніе, которое испытываетъ чувственно-пріятное ощущеніе въ эстетической видимости, и доказать такимъ образомъ, что хотя красота объективно и совпадаетъ съ чувственно-пріятнымъ, но субъективно принадлежитъ совершенно иной сферѣ душевной жизни.—Разсмотримъ сначала тѣ чувственно-пріятныя впечатлѣнія, которые вызываютъ чувство удовольствія уже при первомъ восприятіи, слѣдовательно еще до начала внутренняго подражанія. Какое множество представлений и чувствъ присоединяется къ этому восприятію по мѣрѣ того, какъ развивается игра внутренняго подражанія! Звуки и цвѣта перестаютъ здѣсь быть простыми чувственными ощущеніями, которая наполняютъ душу мимолетнымъ и неопределѣленнымъ чувствомъ удовольствія; мы всѣмъ своимъ «я» погружаемся въ пріятное явленіе; свѣтъ и звукъ представляются какъ бы великими благодѣтелями, которые приносятъ намъ радостную вѣсть изъ иного міра и лишь такимъ образомъ превращаютъ вещи въ явленія. Ассоціаціи начинаютъ безпрепятственно проявлять свою дѣятельность и влекутъ за собою цѣлую массу идеальныхъ чувствъ. Сквозь пріятную для чувствъ и нѣизвѣстность начинаетъ просвѣчивать и пробиваться наружу сила, приносящая намъ радость, а чувственная чистота превращается для насъ въ выраженіе далекой отъ всѣхъ недостатковъ и несовершенствъ, просвѣтленной полноты жизни. Если мы хотимъ составить себѣ понятіе, насколько скучно и бѣдно пріятное впечатлѣніе, предшествующее эстетическому созерцанію, то намъ слѣдуетъ принять во вниманіе, что всѣ эти одушевляющіе и одухотворяю-

щие элементы оно получаетъ лишь черезъ посредство внутреннаго подражанія: ибо въ чувственно-пріятномъ какъ таю-
вомъ нѣть ничего одушевленного или органическаго. «От-
видно», говорить Гартманъ, «что все чувственно-пріятное
поскольку оно строго отдалено отъ всѣхъ не-чувственныхъ у-
вольствій или неудовольствій, основано на неорганическомъ».*
Пріятное впечатлѣніе, производимое на нашъ глазъ или у-
колебаніями неодушевленной среды, не можетъ при этомъ
быть много интензивнѣе того пріятнаго чувства, которое мы
получаемъ, проводя рукой по гладкой и мягкой матеріи. Вс-
остальное не есть достояніе исключительно пріятнаго, а есть
проявленіе эстетической дѣятельности вообще. Лучшимъ доказа-
тельствомъ въ пользу этого служитъ то, что даже и-е-прыят-
ный, нечистый цветъ, какъ напримѣръ неказистый и не имѣю-
щий особой прелести бурый цветъ, въ эстетическомъ созерцаніи
можетъ достигнуть довольно сильного вліянія на душу, и
становясь все-же красивымъ. Такой бурый цветъ для чув-
ственного восприятія безразличенъ, а потому онъ и въ эсте-
тической видимости не будетъ красивъ; но не смотря на это,
онъ кажется намъ исполненнымъ выраженія и жизни, такъ какъ
созерцаніе, внутренно подражая ему, путемъ цѣлаго ряда ассоциа-
ций возвышаетъ его до глубокаго дѣйствія на душу. Фишеръ,
который придерживается нѣсколько односторонняго культа кра-
сивыхъ красокъ и вслѣдствіе этого утверждаетъ даже, что
не дѣйствуетъ на насъ эстетически, что карнизы, ставлены
т. д. не окрашены въ оранжевый цветъ, лишь потому
что бурый цветъ и означаетъ силу, практическость и дѣлови-
лины, но это значеніе переходитъ въ впечатлѣніе чего-то су-
бътия этихъ словахъ порицаніе, мы видимъ здѣсь уже эстетиче-
ское одухотвореніе созерцаемаго. Слѣдуетъ лишь замѣтить, что

именно въ этомъ характерѣ чего-то «доморощенаго» и некак-
зистой дѣловитости межеть заключаться нѣчто весьма благо-
творное,—тихая сила, обладающая таинственную властью надъ
нашимъ духомъ: она намъ мила и близка, такъ какъ напоми-
наетъ о домашнемъ очагѣ или о домашнемъ повседневномъ хлѣбѣ.
Подобнымъ же (не красивымъ, но эстетическимъ) вліяніемъ объ-
ясняется необычайная пригодность бурыхъ тоновъ для грави-
рованія картинъ Миллэ (Millet), на которыхъ такъ про-
сто изображается скромная зиждущая сила и замкнутая, без-
шумно протекающая жизнь.

Подобное же превращеніе происходитъ и съ гармони-
ческимъ сочетаніемъ звуковъ и красокъ. Сочетанія ин-
дифферентныя и даже непріятныя въ чувственномъ отношеніи
могутъ производить весьма интензивное впечатлѣніе на эсте-
тически настроенное сознаніе. Въ произведеніяхъ искусства
дисгармонія звуковъ и красокъ оказываетъ на насъ эстетиче-
ское дѣйствіе не только отрицательнымъ путемъ, вслѣдствіе
того, что ухо и глазъ становятся отъ этого вдвое восприимчи-
вѣе къ послѣдующей гармоніи, въ которой разрѣшается дис-
гармонія,—она имѣть цѣнность и ради себя самой, ради соб-
ственной выразительности, такъ какъ подражаніе развоенному
и противоборствующему также можетъ быть источникомъ удо-
вольствія. Впечатлѣніе же красоты возникаетъ лишь тамъ,
гдѣ одухотворяющая дѣятельность созерцающаго субъекта направ-
лена на чувственно-пріятный объектъ, какъ это имѣть мѣсто при
гармоніи красокъ или звуковъ. Тогда пріятное сопѣдство пре-
вращается въ добровольное братское единеніе, становится достав-
ляющимъ счастіе исканіемъ и нахожденіемъ внутренне родствен-
ныхъ силъ, глубоко воспринимаемою симпатіей вещей,—и въ
чувственно пріятномъ намъ начинаетъ открываться то, какъ бы
само по себѣ существующее, радостное созвучіе космическихъ
элементовъ, которое Лотце считалъ метафизическою причиной
красоты.

Чувственно-пріятное впечатлѣніе, предшествующее внутрен-
нему подражанію—къ нему именно относятся всѣ приведенные

* Aesthetik II, стр. 78.

выше примѣры—не имѣть еще какъ таковое никакой формы для субъекта, воспринимающаго только чувствено, какъ какъ сознаніе формы возникаетъ лишь путемъ выдѣленія видимости изъ материала, даннаго нашими чувствами. Но по этой же причинѣ оно сейчасъ же получаетъ форму, какъ только оно, уже въ качествѣ прекраснаго, становится объектомъ внутренняго подражанія; поэтому мы можемъ сказать, что чувственно-пріятное ощущеніе возможно и безъ формы, красота же никогда не бываетъ безформенною. Чистый цвѣтъ сообщаетъ сознанію впечатлѣніе гладкаго и безпрепятственно разстилающагося надъ предметомъ покрова, или же, если мы имѣемъ дѣло съ свѣтящимися точками, какъ при разноцвѣтныхъ огняхъ фейерверка, онъ кажется намъ силой, стремящейся по всѣмъ направлениямъ изъ глубочайшаго своего центра; чистый тонъ сообщаетъ сознанію тихое прямолинейное движеніе; гармонически-созвучныя впечатлѣнія разъединяются, ограничиваются одно отъ другого и вновь сочетаются.—На противъ, при томъ чувственно-пріятномъ впечатлѣніи, которое возникаетъ лишь во время внутренняго подражанія, мы съ самаго начала имѣемъ дѣло съ формой, ибо міръ, открывающійся тогда нашему глазу и уху, именно и есть міръ чувственно-пріятныхъ формъ. Это есть тотъ пунктъ, въ которомъ повидимому совершается незамѣтный переходъ изъ области просто пріятнаго въ область красоты, ибо здѣсь виѣ-эстетическій способъ созерцанія явно приближается къ эстетическому: И въ томъ и въ другомъ случаѣ приводится въ дѣйствіе внутреннее подражаніе, но въ первомъ случаѣ оно — отличие коренное—приводится въ дѣйствіе не какъ идеальная существующая сама для себя игра, въ которую субъектъ погружается всей своей душой: оно либо находится подъ властью виѣ-эстетическихъ интересовъ, либо по меньшей мѣрѣ зрителъ такъ мало слѣдить за этимъ подражаніемъ, что ограничивается однимъ только пріятнымъ впечатлѣніемъ, которое ему непосредственно доставляютъ глазъ и ухо, не погружая, такъ сказать, всѣхъ своихъ чувствъ въ то, что видѣть и слышать.

Такъ или иначе, но здѣсь во всякомъ случаѣ не будетъ того продолжительного и совершенного сосредоточенія на выдѣленіи видимости, безъ котораго невозможно полное эстетическое удовольствіе. И здѣсь слѣдовательно чувственно-пріятное, рассматриваемое безотносительно, оказывается чѣмъ-то виѣ-эстетическимъ; если-бы даже сознаніе никогда не могло возвысить внутренняго подражанія до степени игры, которую занимаются ради нея самой, если-бы слѣдовательно вообще не существовало наслажденія прекраснаго,—наслажденіе чувственно-пріятнымъ все же было бы возможно. На дѣлѣ однако созерцаніе подобнаго чувственно-пріятнаго объекта почти никогда не будетъ совершенно свободно отъ эстетическихъ элементовъ; къ нему всегда будутъ прымѣщиваться слабые зачатки эстетического настроенія и въ особенности воспоминанія о прежнемъ эстетическомъ созерцаніи подобныхъ предметовъ. Хотя нѣтъ еще здѣсь того свѣтлаго пути, по которому наше «я» переходить въ созерцаемый объектъ, но близость уже такъ велика, что изъ одного, въ другое, такъ сказать, перелетаютъ искры и придаются пріятному совершенно иное освѣщеніе.

Итакъ, говоря о чисто пріятномъ впечатлѣніи, возникающемъ, во время внутренняго подражанія, мы провели теоретическое раздѣленіе, которое въ такой чистотѣ врядъ ли можетъ существовать въ сознаніи человѣка, хоть сколько нибудь склоннаго къ эстетическому созерцанію; ибо, во-первыхъ, достаточно лишь нѣкотораго усиленія общей душевной дѣятельности воображенія, чтобы она возвысилась до эстетического созерцанія, и во-вторыхъ, по этой же причинѣ каждый уже прежде такъ часто относился эстетически къ подобнымъ явленіямъ, что воспоминаніе о нихъ можетъ и во виѣ-эстетическомъ состояніи пробудить отзывъ пережитыхъ ранѣе эстетическихъ чувствъ. Но для теоретического пониманія чрезвычайно важно такое строгое раздѣленіе, которое объясняетъ чувственно-пріятное впечатлѣніе исключительно чувственными условіями. Если бы мы, несмотря на указанныя затрудненія, пожелали все таки составить себѣ представление объ этомъ чисто-чувственномъ

действии приятных формъ, то стоитъ вспомнить хотя бы о впечатлѣніи, которое доставляетъ намъ застольная музыка, когда мы болтаемъ о разныхъ разностяхъ съ своимъ сосѣдомъ, а музыка приводитъ насъ въ общее приятное настроеніе, или когда мы мечтательно смотримъ на волнующуюся поверхность воды, а душа при этомъ всецѣло предается свободной игрѣ фантазіи и лишь смутно ощущаетъ чувственную прелестъ движенія волнъ.

Но какъ ни разнообразны тѣ эстетические элементы, которые въ большинствѣ случаевъ встречаются и въ не-эстетическомъ созерцаніи, полного расцвѣта красоты достигаетъ лишь идеальной, такъ сказать, безкорыстной игрѣ внутренняго подражанія. Тогда приятные изгибы линій и плоскостей образуютъ подвижныя и одушевленныя границы тѣла, которыя окружаютъ его со всѣхъ сторонъ гибкую и какъ-бы расплывшую оболочку,—не какъ мертвый покровъ, а какъ нѣчто исполненное кипучей жизни, подобно прозрачной водѣ, струящейся по гладкимъ утесамъ. Когда мы, подражая, сживаемся съ этой оболочкой и испытываемъ при этомъ чувственное ощущеніе, намъ кажется, будто тѣло само преисполнено этого удовольствія, которое въ действительности наполняетъ лишь наше самихъ,—будто оно по своей волѣ срослось даннойю формою и испытываетъ радость отъ вполнѣ достигнутой цели. Вслѣдствіе того, что глаза нашъ, скользя по водѣ, находить это движение приятнымъ, намъ кажется, что самъ камень свободнымъ, легкимъ взмахомъ перелетаетъ отъ одной колонны къ другой; вслѣдствіе того, что въоръ нашъ при видѣ готической арки неудержимо стремится въверхъ, намъ кажется, что вся масса сбросила съ себя таже и страстно стремится къ соединенію въ вышинѣ. Сюда же относится впечатлѣніе спокойныхъ линій лежать широко и смиро, вертикальныхъ—стоять въ гордомъ спокойствіи, какъ-бы имѣя опору всего зданія; повсюду сквозь приятную форму проявляется сознательная сила, которая хотѣть казаться таинственной она кажется,

и которая чувствуетъ себя привольно въ побѣжденной, послушной матеріи.

Особенно большому превращенію подвергается въ эстетическомъ сознаніи приятное впечатлѣніе отъ гармонического ряда звуковъ. Какъ скоро слушатель всей душой вникнетъ въ приятное движеніе звуковъ, онъ непремѣнно долженъ будетъ почувствовать, что сравненіе съ арабесками совершенно неудовлетворительно. Когда онъ, отдаваясь процессу внутренняго подражанія, всѣми своими чувствами слѣдить за мелодіей, каждое повышеніе и пониженіе, усиленіе и ослабленіе, ускореніе и замедленіе проникается особымъ духовнымъ содержаніемъ, которое только и придаетъ музыкѣ все ея значеніе. «Необходимо сознаться», говорить Альтъ, «что если бы музыка ничего не въ состояніи была произвести, кроме звуковыхъ арабесокъ, которые совершенно лишены духовнаго содержанія, то она стояла бы на самой низшей ступени искусства»*). Только благородной игрѣ внутренняго подражанія музыка обязана тѣмъ мощнымъ вліяніемъ на чувства, которое уравниваетъ ее въ правахъ съ остальными искусствами.—Но для того чтобы получить полное понятіе объ этомъ мощномъ вліяніи музыки, необходимо отмѣтить одно обстоятельство, которое значительно облегчаетъ одухотвореніе музыки внутреннимъ подражаніемъ. Чувства, возникающія при эстетическомъ наслажденіи приятными звуками, становятся значительно опредѣленіе и индивидуальнѣе вслѣдствіе того, что каждое дозволеніе въ музыкѣ послѣдовательное соединеніе двухъ тоновъ имѣть свой эквивалентъ въ разговорной рѣчи. Всякому известно, что измѣненіе въ интензивности музыкальныхъ тоновъ, равно какъ и ускореніе или замедленіе темпа приобрѣтаетъ особенно важное ассоціативное содержаніе вслѣдствіе того, что въ разговорѣ мы произносимъ слова то громче, то тише, то быстрѣе, то медленѣе, въ зависимости отъ характера наше чувствъ; такъ какъ, слушая музыку, мы внутренно переживаемъ ее, то и здесь

*) Alt: System der Künste, стр. 142. Примѣч.

изменение въ интенсивности и въ темѣ кажется намъ выражениемъ различныхъ чувствъ и настроений. Даже интервалъ между двумя тонами во внутреннемъ подражаніи становится источникомъ живѣвшихъ чувствъ, такъ какъ при оживленномъ разговорѣ мы пользуемся тѣми-же различіями въ высотѣ звуковъ. Въ обыкновенной рѣчи это конечно не такъ замѣтно, такъ какъ произносимые нами звуки не обладаютъ чистотой и опредѣленностью музыкальныхъ тоновъ. Но какъ только мы попытаемся произнести какое-нибудь двусложное слово, придавая ему опредѣленное выраженіе, и затѣмъ, произнося его болѣе чисто, постараемся найти интервалъ между обоими слогами, то мы всегда получимъ тѣ-же самыя простыя отношенія между тонами, которыми пользуется и музыка. Попробуемъ напримѣръ, крикнуть своей собакѣ: «leg dich!» (ложись!)— сначала въ тонѣ спокойнаго приказанія, затѣмъ нѣсколько энергичнѣе, а наконецъ, нетерпѣливо; придавъ звукамъ большую чистоту, мы найдемъ, что въ первомъ случаѣ мы избрали интерваломъ терцію, затѣмъ квинту и, наконецъ, октаву. И такъ повсюду: спокойный вопросъ, вопросъ оживленный, нерѣшительный или мучительный въ обыкновенной рѣчи всегда связанъ сть опредѣленнымъ характернымъ для него интерваломъ. И всякое изменение его ведеть за собою измененіе оттѣнка чувства. При выраженіи презрѣнія нашъ голосъ охотно спускается полутонами внизъ; при страстномъ повтореніи какого-нибудь восклицанія — если мы напримѣръ, съ возрастающей страстью говоримъ: «не хочу, не хочу!» — голосъ по большей части повышается на полтона. Особенно поразительно то, какъ часто мы въ разговорѣ встрѣчаемъ октаву, т. е. основное музыкальное отношеніе. Всякий разъ когда мы особенно выразительно повторяемъ что-либо, всякий разъ когда мы своей интонацией хотимъ выразить твердое рѣшеніе, голосъ понижается какъ разъ на октаву. Чрезвычайно поучительно разсмотрѣть съ этой точки зрѣнія какую-нибудь музыкальную композицію, хотя бы Шубертовскаго «Прометея». Когда Прометей насмѣхается надъ самимъ собой за то, что прежде, когда

былъ юнъ и мягкосердъ, онъ, легковѣрный, пылалъ къ «спящему тамъ наверху», благодарностью за спасеніе, тогда мелодія рѣзкими полутонами идетъ внизъ и благодаря этому вполнѣ ясно выражаетъ самопрѣрѣніе. Фраза «мнѣ тебя почитать? за что?» повторяется съ возрастающимъ возбужденіемъ; второй разъ она написана на полтона выше. Въ октавѣ: «здѣсь стою я предъ тобой, творю людей» и т. д. выражается непреклонное рѣшеніе передать на вѣчныя времена созданному имъ самимъ роду духъ сопротивленія богамъ. Точно также вездѣ обнаруживаются отголоски, напоминающіе употребительныя въ разговорной рѣчи отношенія между звуками, — даже и тамъ, где музыка повидимому менѣе заботится о декламаторскомъ выраженіи, чѣмъ въ приведенномъ выше примѣрѣ. Возбужденная рѣчь состоитъ только изъ отдѣльныхъ музыкальныхъ мотивовъ, замаскированныхъ самимъ способомъ, какимъ мы издаемъ звуки. Мелодія состоитъ изъ тѣхъ-же самыхъ отношеній между звуками, но здѣсь они достигаютъ полной ясности и соединены въ одно цѣлое не по немузикальнымъ принципамъ строенія рѣчи, а по законамъ гармоніи. Поэтому инструментальная музыка, сдѣлавшись достояніемъ игры внутренняго подражанія, можетъ дать намъ совершенно то-же духовное содержаніе, какъ, напримѣръ, слушаніе монолога, произносимаго хорошимъ артистомъ на непонятномъ для насъ языкѣ. Когда это содержаніе присоединяется къ чувственно пріятному впечатлѣнію отъ чистыхъ и гармонически соединенныхъ тоновъ, пріятное возвышается до степени прекраснаго.

Намъ остается разобрать обширную область тѣхъ пріятныхъ впечатлѣній, которая вызываетъ въ насъ проявляющуюся въ предметѣ групировка. Особенно важное значеніе въ этомъ отношеніи мы приписали простой правильности, ритмическому расчлененію, симметріи и пропорциональности. Во всѣхъ этихъ случаяхъ «пріятное» заключалось въ облегченіи чувственного восприятія, которое постоянно связано съ такого рода группировкой матеріала. Съ точки зрѣнія чисто чувственного пріятнаго впечатлѣнія мы въ правильномъ рас-

члененіи—какого-бы рода оно ни было не можемъ найти ничего другого, кроме этой легкости воспріятія. Только при посредствѣ игры внутренняго подражанія всѣ эти явленія возвышаются до красоты. Когда я, играя, сливаюсь съ приятно-расчлененнымъ предметомъ, то я внутренно воссоздаю его, слѣдя законамъ его расчлененія, и мнѣ представляется, будто отдельныя части его, покорный какому-то внутреннему единому рѣшенію, какъ бы исходящему изъ центральной монады, слагаются въ радостное цѣлое. Всѣ эстетически созерцаемое производить впечатлѣніе личности (срав. выше, стр. 68 и слѣд.); эстетически созерцаемое пріятное явленіе,—благодаря тому, что зритель, подражая, переносить въ объектъ испытываемое его органами чувствъ удовольствіе,—всегда приобрѣтаетъ характеръ жизни радостной личности, которая хорошо себя чувствуетъ въ своей оболочкѣ. Потому-то, хотя группировка является для предмета чѣмъ-то навязаннымъ ему извнѣ, въ эстетическомъ созерцаніи расчлененіе цѣлаго всегда кажется добровольнымъ, какъ проявленіе яснаго, единаго характера, который съ радостнымъ сознаніемъ овладѣваетъ всѣмъ къ нему относящимся и формируетъ его по одному основному плану. Потому-то каждая отдельная часть группы, повидимому, свободно подчиняется этому господству и чувствуетъ себя привольно на отведенномъ ей мѣстѣ, такъ что «все сплетается въ одно цѣлое, каждая часть действуетъ на другую и живеть одною съ ней жизнью» *).

Чѣмъ интензивнѣе проявляется эта иллюзія, тѣмъ сильнѣе и глубже будетъ и эстетическое дѣйствіе чувственно-пріятнаго объекта. Вслѣдствіе этого наибольшее значеніе имѣютъ тѣ виды правильнаго расчлененія, которые благодаря вызываемымъ ими ассоціаціямъ напоминаютъ объ органическихъ явленіяхъ и такимъ образомъ наиболѣе благопріятствуютъ эстетическому олицетворенію. Этому требованію въ высокой степени удовлетворяетъ, напримѣръ, ритмическое расчлененіе. Ибо въ

*.) „Wie Alles sich zum Ganzen webt! Eins in dem andern wirkt und lebt“. Goethe, Faust I.

эстетическомъ подражаніи ритмъ кажется намъ какъ-бы одушевляющею и согрѣвающею пульсовою волною, которая исходить изъ сокровеннѣйшаго жизненнаго источника и проникаетъ цѣлое во всѣхъ его частяхъ. Поэтому въ подобномъ случаѣ становится особенно легко сжиться съ чуждымъ объектомъ.— Тутъ надо сдѣлать еще одно замѣчаніе. Мы сказали, что въ эстетическомъ созерцаніи видимыхъ формъ ритмический акцентъ достигаетъ полной силы лишь при особыхъ условіяхъ. Это очень ясно видно на простомъ примѣрѣ, а именно — на волнообразной линіи. Если змѣвидно извилающаяся линія имѣетъ вертикальное направление, то даже игра внутренняго подражанія не придастъ ей полнаго ритмического акцента. Подражая изгибамъ линіи, мы скользимъ по ней сверху внизъ и при каждомъ новомъ изгибѣ ощущаемъ легкій толчокъ, который содержитъ въ себѣ намекъ на акцентъ; но для нашихъ подражательныхъ чувствъ почти совершенно безразлично, направляется ли изгибъ вправо или влево; поэтому они лишь весьма мало могутъ содѣйствовать усиленію акцента. Другое дѣло, если та-же самая волнообразная линія имѣть горизонтальное направление: въ этомъ случаѣ, благодаря игрѣ внутренняго подражанія, приобрѣтаетъ значеніе контрастъ между подъемомъ и спускомъ; въ движение линіи мы переносимъ поперемѣнно чередующееся напряженіе и ослабленіе силы. Стремящіяся вверхъ и падающія внизъ дуги превращаются для настъ въ сильный контрастъ чувствъ, и это-то придаетъ линіи рѣзко выраженные акценты — истинно ритмическое дѣйствіе. То-же самое и при рядѣ арокъ; лишь благодаря тому, что путемъ внутренняго подражанія мы влагаемъ въ нихъ поперемѣнно стремленіе вверхъ и паденіе внизъ и, въ связи съ этимъ, противоположныя другъ другу подражательные чувства, получаетъ выраженіе полная ритмическая красота.

Другимъ примѣромъ особенно сильно дѣйствующей правильности можетъ служить двусторонняя симметрія. Съ точки зренія чувственно-пріятнаго впечатлѣнія можно спорить, не слѣдуетъ ли предпочесть многостороннюю симметрію двусторонней. Но какъ только присоединяется одухотворяющая

игра внутренняго подражанія, уже нельзя сомнѣваться въ прѣимуществоѣ двусторонней симметріи. Ибо этотъ родъ группировки есть типическая форма всѣхъ высшихъ организмовъ и поэтому онъ долженъ быть гораздо болѣе пригоднымъ для эстетического одушевленія, чѣмъ многосторонняя симметрія, съ которой подражающій субъектъ не можетъ такъ-же легко войти во внутреннюю связь. Слѣдствіемъ внутренняго подражанія является то, что мы по возможности прикладываемъ ко всему человѣческую мѣрку, а поэтому каждая форма, которая какимъ-либо ассоціативнымъ путемъ напоминаетъ намъ о человѣческомъ образѣ, кажется намъ особенно выразительною. Если мы, напримѣръ, станемъ разматривать фасадъ Штутгартскаго вокзала, то съ точки зрѣнія чисто приятнаго впечатлѣнія можетъ, пожалуй, не понравиться то, что его оба крыла слишкомъ высоки и массивны, такъ какъ масштабъ, который нашъ глазъ усвоиваетъ себѣ при разматриваніи центральнаго зданія, не совсѣмъ подходитъ къ этимъ боковымъ частямъ. Но непріятное чувство, испытываемое нами при эстетическомъ созерцаніи, мы выразимъ гораздо болѣе ясно, если скажемъ: у меня такое ощущеніе, какъ будто это зданіе сидѣть слишкомъ глубоко между плечами. Это не издалека заимствованый образъ, а непосредственное эстетическое созерцаніе, которое невольно смотритъ на предметъ съ двустороннею симметріей какъ на организмъ. Выраженіе: «человѣкъ есть мѣра всѣхъ вещей», нигдѣ въ такой степени не оправдывается, какъ въ этой именно области.

Такое же точно дѣйствіе имѣть въ области пріятныхъ пропорцій золотое дѣленіе. При вѣ-эстетическомъ восприятіи отношеніе, построенное по принципу золотого дѣленія, можетъ, въ меньшей мѣрѣ способно вызвать пріятнуюность. Благодаря эстетическому созерцанію—удовольствіе отъ всѣхъ пріятныхъ для глаза размѣровъ превращается въ прекрасное впечатлѣніе свободной и радостной гармоніи отдѣльныхъ частей данной формы. Но при золотомъ дѣленіи это впечатлѣніе жи-

вого, олицетвореннаго взаимодѣйствія значительно облегчается, такъ какъ золотое дѣленіе, какъ доказалъ Цейзингъ, на ряду съ двусторонней симметріей, составляетъ самый важный законъ органическаго расчлененія и вслѣдствіе этого оно въ высшей степени пригодно для эстетического подражанія и сліянія съ объектомъ. Золотое дѣленіе прекрасно потому, что оно чувственно пріятно; но его красота дѣйствуетъ особенно сильно потому, что оно составляетъ основную форму живыхъ организмовъ. Фактъ этотъ признаетъ и антропологія. Такъ у Ранке мы находимъ слѣдующее: «основная отношенія между длиной туловища и длиной головы и шеи, между длиною руки и длиною кисти, между длиною ноги и длиною стопы, вычисленныя по закону «золотого дѣленія», такъ близко совпадаютъ съ наиболѣе достовѣрными средними цифрами, полученными путемъ измѣренія, что отклоненія находятся въ предѣлахъ индивидуальныхъ колебаній. Да и само собою понятно, что въ виду громаднаго множества индивидуальныхъ условій, вліяющихъ на пропорциональность развитія каждой отдельной особи, подобный числовой законъ можетъ оправдываться лишь въ общихъ чертахъ. Такъ среднія цифры для длины нижнихъ конечностей (считая отъ подошвы до нижнаго конца туловища) по измѣреніямъ Гульда надѣяться большиими группами новобранцевъ колеблются между 46,26 и 47,50 тысячныхъ долей роста; по правилу «золотого дѣленія» Цейзингъ находитъ это отношеніе равнымъ 47,22. Длина всей руки вмѣстѣ съ кистью по тѣмъ же четыремъ таблицамъ Гульда составляетъ отъ 42,61 до 43,41; Цейзингъ нашелъ для нея цифру 43,77. Длина стопы въ среднемъ по Гульду равняется 14,64 — 15,31; по Цейсингу она равна 14,58. Длина туловища отъ макушки до нижнаго конца въ среднемъ заключается, по Гульду, между 52,50 и 53,74. Цейзингъ получилъ для нея 52,78». — «Считая организацію человѣческаго тѣла подчиненной числовому закону красоты,—отношенію «золотого дѣленія»,—мы отнюдь этимъ не выдѣляемъ человѣка изъ всего остального творенія и не противо-

поставляемъ его, какъ нѣчто «прекрасное», всѣмъ остальнымъ существамъ или предметамъ, какъ «не прекраснымъ». Такой же или почти такой же числовой законъ мы найдемъ и въ организаціи растеній и въ строеніи скорлупы низшихъ животныхъ организмовъ—foraminiferi; въ строеніи лошади и обезьяны мы узнаемъ тотъ же самый законъ, что у человѣка, хотя и иначе примѣненный. То-же, хотя въ самомъ общемъ видѣ, относится какъ кажется, и къ неодушевленной природѣ; классическая древность, именно Витрувій, никакое зданіе не считаетъ красивымъ, если оно не устроено такъ же, «какъ хорошо сложенный человѣкъ». «Петръ Камнеръ, жившій въ концѣ прошлаго вѣка... указываетъ на то, что всякая дверь въ нѣкоторомъ родѣ повторяетъ пропорціи человѣческаго тѣла» *). На основаніи подобныхъ наблюдений неоднократно пытались видѣть въ эстетическомъ вліяніи золотого дѣленія нѣчто мистическое. Получается въ самомъ дѣлѣ такое впечатлѣніе, будто въ этомъ дѣленіи выражается таинственный жизненный принципъ, который планомѣрно организуетъ матерію; поэтому полагали, что этотъ скрытый принципъ мы должны считать истинною причиной прекраснаго впечатлѣнія, подобно тому какъ, напримѣръ, школа Гегеля считала причиной эстетического удовольствія метафизическую идею, просвѣчивающую сквозь материальную оболочку. Подобнымъ объясненіямъ мы противопоставляемъ то болѣе трезвое воззрѣніе, котораго мы придерживаемся: золотое дѣленіе, независимо отъ его органическаго значенія, есть отношение прекрасное, такъ какъ оно чувственно-пріятно. То обстоятельство, что оно вмѣстѣ съ тѣмъ является основнымъ принципомъ всего живого, придаетъ его красотѣ больше выразительности, но не есть причина красоты. Само же неизвѣстное основаніе этого факта не имѣть для эстетики никакого значенія, — она должна довольствоваться фактами, какъ таковыми. Человѣческий организмъ несомнѣнно

такъ устроенъ, и такъ какъ намъ это по опыту очень хорошо извѣстно, то золотое дѣленіе оказывается особенно благопріятнымъ условиемъ для эстетического слянія и олицетворенія. Если бы оно не было чувственно-пріятно, то хотя оно и не потеряло бы своей эстетической выразительности, но не произвѣдло бы впечатлѣнія прекраснаго, какъ бы ни было глубоко его метафизическаго значенія.

Резюмируя въ заключеніе всѣ вышеизложенные разсужденія, мы приходимъ къ слѣдующимъ выводамъ: вся совокупность чувственныхъ впечатлѣній можетъ быть подраздѣлена на такія, которые для нашихъ чувствъ безразличны, т. е. воспріятіе которыхъ не вызываетъ выходящихъ за порогъ нашего сознанія чувствъ удовольствія или неудовольствія, на такія, которые для чувствъ непріятны, и наконецъ, на такія, которые до такой степени соответствуютъ условіямъ чувственного воспріятія, что наполняютъ душу чувствомъ удовольствія. Выясненіе физиологическихъ причинъ подобного различія не составляеть, по нашему мнѣнію, прямой задачи эстетики. Она должна принимать пріятное какъ нѣчто данное, подобно тому какъ признаеть за фактъ и весь міръ явлений вообще, не задаваясь вопросами о происхожденіи тѣль, о послѣдовательности въ пространствѣ и во времени. Чрезвычайно благодарно задачей для нея, на-противъ, является подробное изученіе фактически существующей области чувственно-пріятнаго. Здѣсь, въ опредѣленіи, перечисленіи и сравненіи различныхъ пріятныхъ впечатлѣній передъ ней открывается міръ объективно существующихъ элементовъ, которые составляютъ фундаментъ самого важнаго эстетического явленія — красоты. Здѣсь только она находитъ осозаемыя и измѣримыя условія эстетического удовольствія, къ которымъ могутъ быть примѣнены методы объективныхъ наукъ: здѣсь открывается плодотворная область точной эстетики.

Но точная эстетика не должна забывать, что объективные элементы, которыми она занимается, сами по себѣ дѣлаютъ возможнымъ только познаніе пріятнаго, но не объясненіе кра-

*) J. Ranke: Der Mensch I Стр. 14 и сл.

соты. Пріятное превращается въ прекрасное лишь тогда, когда входитъ въ эстетическую видимость, а благодаря этому оно становится недоступнымъ точному изслѣдованию. Во внѣ-эстетическомъ состояніи пріятное впечатлѣніе, доставляемое зрѣніемъ или слухомъ, не выше того удовольствія, съ какимъ рука наша скользитъ по мягкой и гладкой поверхности или съ какимъ мы производимъ естественное для нашего тѣла движеніе: это есть чисто физическое удовольствіе, знаніе котораго хотя и можетъ содѣйствовать эстетическому объясненію прекраснаго, но не есть само объясненіе, подобно тому, какъ знаніе научной оптики несомнѣнно будетъ полезно художнику, но все-таки никогда не сумѣеть замѣнить внутренняго чутья гармоніи красокъ. Ибо тотъ плюсъ, который придаетъ пріятному впечатлѣнію воображеніе видимости, или иначе—игра внутренняго подражанія, состоить уже не въ осозаемыхъ и измѣримыхъ отношеніяхъ, но въ чисто психологическихъ процессахъ, къ которымъ мы можемъ подойти не съ рычагомъ или винтомъ, а путемъ самонаблюденія.—Прежде всего благодаря сосредоточенію сознанія на выдѣленіи видимости происходитъ то очищеніе и изолированіе чувственного матеріала, которое мы изобразили въ первой части этого изслѣдованія. Созерцаніе теряетъ часть своего богатства и выигрываетъ это въ интензивности: всѣ развлекающіе интересы практической жизни отступаютъ на задній планъ и даютъ мѣсто наслажденію чистымъ созерцаніемъ. Идеализація предмета, т. е. очищеніе его отъ второстепенного и усиленіе главнаго *), обыкновенно встрѣчаемая нами лишь у художниковъ, имѣть также мѣсто, хотя и въ менѣе совершенной формѣ, и при эстетическомъ созерцаніи природы. Такимъ образомъ въ видимости дѣйствіе чувственно—пріятнаго уже съ самаго начала становится чище и сильнѣе. Но воображеніе видимости есть нѣчто большее, — оно есть внутреннее подражаніе чувственно—пріятному. Душа созерцающаго благодаря

подражанію входитъ, такъ сказать, въ объектъ, и такимъ образомъ уничтожаетъ въ немъ все чуждое, неподвижное и безжизненное. Неподвижное приводится въ движение, мертвое оживаетъ. Во внѣ-эстетическомъ настроеніи чувственно—пріятное всегда есть нѣчто материальное,—оно есть «удовольствіе, причина котораго лежитъ лишь въ веществѣ资料 данного предмета» **). Даже когда причиной его является нѣчто органическое, то это органическое можетъ быть замѣнено неорганическимъ, безъ всякаго ущерба для конечнаго дѣйствія. Благодаря же игрѣ внутренняго подражанія, оно становится живымъ и одушевленнымъ, вслѣдствіе того что мы переносимъ во внѣшній объектъ тѣ чувства, которыя возникаютъ въ насъ самихъ. Такое олицетвореніе имѣть мѣсто не только при неодушевленныхъ предметахъ, но и при разматриваніи человѣка. Ибо пріятно дѣйствующій контур и пріятный цвѣтъ не имѣютъ никакого прямого отношенія къ личности; только эстетическое созерцаніе превращаетъ подобныя внѣшнія отношенія въ непосредственное выраженіе личнаго и придаетъ каждой округлости формы и каждой гармоніи красокъ характеръ какъ бы нѣкоторой заслуги, характеръ сознательнаго проявленія радостно раскрывающейся намъ души. Извѣстно вѣдь, что о красивыхъ людяхъ мы очень легко составляемъ себѣ хорошее мнѣніе, отъ котораго впослѣдствіи часто приходится отказываться; это несомнѣнно есть результатъ эстетического созерцанія. Когда очарованіе этого процесса уступаетъ мѣсто реальному—внѣ-эстетическимъ интересамъ, мы убѣждаемся, что и въ данномъ случаѣ, т. е. при видѣ живого человѣка, мы перенесли въ него часть нашей души совершенно такъ-же, какъ при эстетическомъ созерцаніи мертваго объекта.

На этомъ же примѣрѣ мы вполнѣ ясно можемъ увидѣть и тѣ преимущества, которыя имѣть эстетическое созерцаніе чувственно—пріятнаго предмета, т. е. созерцаніе красоты, сравнительно со всѣми остальными эстетическими формами. Мы

*) Siebeck: Wesen der aesthetischen Anschauung. Стр. 4.

Гроосъ.

уже неоднократно указывали на эту особенность прекрасного, но въ заключение желали бы еще разъ и съ болѣею силой обратить на нее вниманіе. Во вѣ-эстетическомъ состояніи пріятное является для нашихъ органовъ чувствъ источникомъ благотворнаго и полнаго удовольствія. Органы эти, если можно такъ выразиться, «хорошо себя чувствуютъ» при такого рода дѣятельности, подходящей къ условіямъ ихъ организаціи. Благодаря же эстетическому созерцанію мы вносимъ это чувство въ объективную причину пріятнаго дѣствія. Удовольствіе, испытываемое нашими органами чувствъ, сопровождается насъ при нашемъ подражаніи и съяніи съ пріятнымъ объектомъ, и по этой причинѣ въ эстетической видимости все чувственно—пріятное кажется намъ проявленіемъ добродушной, увѣренной въ себѣ, жизнерадостной личности. Всѣдѣствіе того, что виѣшнія формы пріятны нашему собственному «я», онъ представляются намъ также преданными, братскими согласными между собою слугами проглязывающей сквозь объектъ души, которая въ сущности ничто иное, какъ наше собственное, перешедшее туда, «я». Въ предметѣ прекрасномъ матерія кажется намъ не инертною, сопротивляющеюся массой, которую духъ нашъ подчиняетъ себѣ лишь съ трудомъ, а гибкой, родственной духу, оболочкой, живымъ одѣяніемъ, въ которомъ душа чувствуетъ себя привольно; оно кажется намъ не грубымъ земнымъ веществомъ, а представителемъ иного, болѣе высокаго, болѣе счастливаго міра, какъ бы свѣтлымъ тѣломъ небожителей. Хотя, какъ мы видѣли, все эстетически созерцаемое поднимается въ идеальную, чуждую обыденныхъ интересовъ сферу, однако, только при созерцаніи прекрасного этотъ подъемъ носитъ характеръ радостнаго преображенія. Одушевленіе чувственного имѣть място въ каждомъ эстетическомъ созерцаніи, блаженство же получается отъ чувственного только при созерцаніи красоты. Прекрасное заключаетъ въ себѣ, следовательно, нечто въ греческомъ смыслѣ слова божественное; оно вызываетъ передъ нашими взорами не христіанское небо, а греческій Олимпъ, въ которомъ

чувственный элементъ является однимъ изъ необходимыхъ атрибутовъ блаженства.

Но помимо того, что изъ всѣхъ эстетическихъ явлений красота, видоизмѣня и возвышая чувственно пріятный предметъ, вызываетъ въ насъ наисильнѣйшее чувство удовольствія, есть еще одно основаніе считать ее самою важную эстетическую формой. Основаніе это заключается въ томъ, что красота преимущественно передъ всѣми другими формами побуждаетъ наше сознаніе оставить обычный, подчиненный виѣ-эстетическимъ интересамъ, сокращенный способъ рассматриванія вещей и съ любовью сосредоточиться на воображеніи видимости и даетъ этимъ, такъ сказать, точку для наступленія игры внутренняго подражанія. Пріятное задерживаетъ наши чувства на благотворной дѣятельности и такимъ образомъ легко и вѣрно переносить наше сознаніе въ эстетическую область. Ведутъ ли, какъ думаетъ Шиллеръ, эти «врата красоты въ страну познанія», кажется намъ сомнительнымъ; но основанная на пріятномъ красота безспорно есть широко открытая дверь, черезъ которую человѣкъ можетъ легчайшимъ путемъ вступить въ область эстетического наслажденія. Чувственно пріятные элементы, справедливо замѣчаетъ Кирхманъ, «подобны волнамъ фіміама католического богослуженія, которыя прежде всего обволакиваютъ входящаго въ храмъ, отрываютъ его отъ виѣшнаго міра и подготовляютъ его къ воспріятію высокаго и божественнаго»^{12).}

На ряду съ нашимъ положительнымъ опредѣленіемъ прекрасного, намъ кажется необходимымъ сдѣлать иѣсколько замѣчавій отрицательного характера. Сводя прекрасное исключительно къ эстетическому созерцанію чувственно-пріятныхъ предметовъ, мы становимся въ противорѣчіе съ цѣлью рядомъ опредѣленій, въ которыхъ пріятному удѣлена лишь второстепенная роль, господствующими же признаками понятія признаются совер-

¹²⁾ Kirchmann: Aesthetik I. стр. 335.

шенно иные моменты. Особенно часто такими признаками считаются совершенство, единство многообразного, типичность, целесообразность, органичность и характерность. Действительно ли эти моменты служить отличительными признаками красоты? Не трудно, на наш взглядъ, доказать, что это на самомъ дѣлѣ не такъ.

Что касается признака совершенства, который со временемъ Баумгартина играетъ некоторую роль въ немецкой эстетикѣ, то такое неопределенное понятіе можетъ уяснить весьма мало. Если подъ нимъ разумѣть, что прекрасное есть чувственное выражение и равенство совершенства,—а эта мысль встречается у очень многихъ эстетиковъ,—то на это можно возразить, во первыхъ, что и безобразное лицо можетъ выражать совершенную добродути,—во вторыхъ, чувственное изображеніе въ высшей степени безнравственного характера, стремящагося только къ жизненнымъ удовольствіямъ, также можетъ быть прекрасно (мало того,—есть даже «демоническая» красота) и наконецъ, въ третьихъ, такимъ определеніемъ мы исключили бы изъ понятія красоты все виѣ-человѣческое. Если-же мы, напротивъ, отдѣлимъ понятіе совершенства отъ его этическаго значенія и поставимъ его въ прямую зависимость отъ доставляемаго предметомъ эстетического удовольствія, то мы найдемъ, что оно очень легко превратится (какъ сказаль бы Гегель) «въ безодержательную сущность». Хорошимъ примѣромъ подобного превращенія служить определеніе Циммерманна, который говоритъ, что световое ощущеніе будетъ совершенныи тогда, когда оно «не доходитъ до такой интензивности, чтобы вызывать боль, и не становится столь слабымъ, чтобы оно перестало ощущаться нашимъ глазомъ въ качествѣ светового раздраженія» *). Осовершенствуй смыслъ внутренней целесообразности мы скажемъ ниже.

Посмотримъ, не состоить ли красота въ единстве многообразнаго? Если подъ этимъ разумѣть закономѣрное

*) Zimmermann: Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft. 1865, стр. 241.

расположеніе частей, въ смыслѣ правильности, ритма, симметрии и пропорцionalности, которыя разобраны нами выше, то оно сведется лишь къ облегченію чувственнаго восприятія, и мы, следовательно, не пойдемъ далѣе области чувственно—пріятныхъ ощущеній. Всякій чувственный порядокъ въ эстетическомъ созерцаніи представляется намъ какою то внутреннею, присущею самому предмету силой, которая объединяетъ все его многообразіе, вслѣдствіе чего онъ возвышается до степени красоты. Но такъ какъ есть и другія причины красоты, какъ напримѣръ пріятные изгибы формы или пріятные цвета и звуки, въ которыхъ единство многообразнаго не составляетъ истиннаго основанія пріятнаго чувства, то такое опредѣленіе, которое старается объяснить все прекрасное этимъ однимъ понятіемъ, слишкомъ узко. Если же мы, напротивъ, пожелаемъ отдѣлить единство многообразнаго отъ чувственно пріятнаго и видѣть въ немъ проявленіе исключительно духовнаго вліянія, то убѣдимся, что понятіе это слишкомъ широко, что оно, подобно понятію совершенства, превратилось въ безодержательное общее мѣсто. Можно бы конечно идти отрицательнымъ путемъ и утверждать, что одно только единство—однообразно и скучно, одно многообразіе развлекаетъ и разсвѣваетъ. Но изъ этого еще не слѣдуетъ, что однообразіе, напримѣръ, действительно безобразно,—какъ этого можно было бы ожидать, если-бы въ самомъ дѣлѣ этимъ былъ нарушенъ высший принципъ красоты; а съ другой стороны и положительное логическое обоснованіе представляется совершенно невозможнымъ. Ибо очевидно, что и очень безобразный предметъ можетъ представлять единство многообразнаго, а нерѣдко безобразіе-то именно и служить объединяющимъ моментомъ, благодаря которому многообразное производить единое впечатлѣніе. Принципъ же, обнимающій въ равной мѣрѣ и Тескита и Ахилла, никоимъ образомъ не можетъ быть высшимъ принципомъ красоты. Поэтому трудность положительного объясненія красоты съ помощью этого момента вовсе не представляется столь стран-

юю, какъ полагаетъ Фехнеръ. «Странно», говоритъ онъ, «что языкъ нашъ не обладаетъ выраженіями, которыя бы такъ-же хорошо различали и опредѣляли обѣ стороны удовольствія, совмѣстно выступающія при слѣдованіи указанному принципу, какъ тѣ выраженія, которыя имѣются у насъ для обозначенія неудовольствія, возникающаго при нарушеніи его» *).

Разберемъ далѣе типичность. Должно-ли все прекрасное быть совершеннымъ выраженіемъ видовыхъ свойствъ и наоборотъ,—всегда-ли прекрасенъ предметъ, который можетъ считаться совершеннымъ представителемъ своего вида? Если мы могли отвѣтить утвердительно на оба эти вопроса, то понятіе типичности вполнѣ совпадало-бы съ понятіемъ красоты, и поэтому мы были бы вправѣ признать типичность высшімъ принципомъ красоты. Но на оба поставленные выше вопроса мы должны дать отрицательный отвѣтъ. Ибо, во первыхъ, въ цѣломъ рядъ случаевъ нарушеніе типичности не будетъ нарушеніемъ красоты. Знаменитая голова Зевса прекрасна, хотя ея лицевой уголъ замѣтно превышаетъ типичные размѣры. Пѣвучая рѣчъ есть сильное отступленіе отъ типичного способа выраженія мыслей. Въ растительномъ орнаментѣ вѣтвь придаютъ такие изгибы, которые совершенно не свойственны изображаемому виду растеній. Кроваво-красный дѣвѣть волосъ Бѣклиновской русалки можно находить страннымъ, но безобразной назвать эту женщину нельзя. Гранатового цвета апельсины, голубые яблоки, изумрудно-зеленые глаза могли бы быть прекрасными, не смотря на явное отступленіе отъ видовыхъ свойствъ. У высшихъ организмовъ полное отступленіе отъ видовыхъ свойствъ дѣйствительно производить отталкивающее впечатлѣніе, но его не слѣдуетъ смѣшивать съ безобразiemъ. Стоитъ намъ освоиться съ представленіемъ о подобныхъ вещахъ, какъ самое фантастическое нарушеніе типичныхъ свойствъ можетъ показаться намъ прекраснымъ,

если только соблюдены истинныя условія красоты. Такъ, сфинксы, центавры, крылатыя человѣческія фигуры могутъ быть прекрасны, такъ какъ они представляютъ намъ пріятные изгибы контуровъ, а между тѣмъ ихъ нельзя подвести ни подъ одинъ изъ имѣющихся типовъ.—Можно, конечно, возразить, что такія явленія сами составляютъ особый видъ въ нашей фантазіи и искусства, и здѣсь стало быть имѣется типъ, которому данное изображеніе должно соотвѣтствовать. Но, не говоря уже о томъ, что на этомъ основаніи мы въ концѣ концовъ должны-бы признать все прекраснымъ,—ибо каждое отступленіе отъ имѣющагося типа было-бы въ то-же время началомъ новаго (хотя-бы и воображаемаго) вида,—отвѣтъ на второй вопросъ устраиваетъ уже всякия сомнѣнія. Ибо необходимо сознаться, что многія живыя существа являются весьма вѣрными представителями своего вида, а между тѣмъ они безобразны, потому что весь видъ какъ та ковой безобразенъ. Въ царствѣ животныхъ фактъ этотъ не подлежитъ никакому сомнѣнію. «Нельзя не сознаться», говоритъ Розенкранцъ, «что въ мірѣ животныхъ встречаются формы съизначала безобразныя, и ужасная ихъ внѣшность не просвѣтляется ни одной комической чертой. Причина существованія такихъ формъ лежитъ въ томъ, что природа должна приспособить организмъ животнаго къ различнымъ условіямъ климата и почвы и провести его черезъ различные еологическіе періоды; подчиняясь этой необходимости, она должна варировать одинъ и тотъ-же типъ до безконечности—напримѣръ, типъ собаки. Нѣкоторыя разновидности акалефовъ, каркатицъ, гусеницъ, пауковъ, скатовъ, ящерицъ, лягушекъ, жабъ, грызуновъ, толстокожихъ и обезьянъ положительно безобразны». «Слѣдовательно уже самъ по себѣ типъ животнаго можетъ быть безобразенъ» **). Итакъ, Розенкранцъ признаетъ существованіе типовъ безобразныхъ самихъ по себѣ, а это доказываетъ, что всякая попытка при-

*) Fechner: Vorschule der Aesthetik, I, стр. 54.

**) Karl Rosenkranz: Aesthetik des H sslichen. 1853. Стр. 21.

нать типичность высшимъ принципомъ красоты непремѣнно должна окончиться неудачей. Если Розенкранцъ, желая ослабить впечатлѣніе, старается представить дѣло такъ, будто природа производить такія существа какъ-бы по необходимости и вопреки собственному намѣренію; если онъ вслѣдствіе этого—подобно Фишеру—считаетъ всѣ безобразные типы лишь переходными явленіями въ развитіи природы,—то это ни болѣе ни менѣе какъ безсознательная софистика, которую онъ старается во что-бы то ни стало запитить мнимое значение принципа типичности. Мнѣніе, будто мистическое нѣчто, имеющее природой, при созиданіи различныхъ объектовъ считается съ нашимъ субъективнымъ вкусомъ, есть поверхностное антропоцентрическое воззрѣніе, не многимъ отличающееся отъ того, господствовавшаго въ эпоху просвѣщенія взгляда, по которому звѣзды служатъ для той цѣли, чтобы освѣщать путь обывателю, возвращающемуся ночью домой. Небесныя свѣтила не для того зажжены, чтобы нашему глазу было на что смотрѣть,—глазъ нашъ получиль такое развитіе по той причинѣ, что организмъ стремится воспринять въ себя свѣтъ; точно также предметы не для того созданы прекрасными, чтобы доставить нашимъ чувствамъ удовольствіе,—наши чувства такъ приспособились къ природѣ, что воспріятіе большинства предметовъ сопровождается удовольствіемъ.

Но ко всему этому разбору мы должны прибавить еще одно замѣчаніе. Хотя изъ предыдущихъ разсужденій вытекаетъ, что типичностью нельзя объяснить красоты, однако мы не можемъ отѣлаться отъ того ощущенія, что въ типичномъ все-же содержится нѣчто, имѣюще какое то отношеніе къ прекрасному, хотя и не всегда достигающее его. Если мы пожелаемъ придать этому ощущенію болѣе опредѣленное выраженіе, то найдемъ, что оно относится не къ типичнымъ отношеніямъ, а ограничивается скорѣе типичной формой. Даже тамъ, где дѣло касается безобразныхъ видовъ, типичная форма тѣла часто производить на насъ такое впечатлѣніе, будто она старается хотя бы до нѣкоторой степени при-

блізиться къ красотѣ. Чѣмъ это объяснить? Эстетикъ—метафизикъ, примыкая къ приведенному выше мнѣнію Фишера и Розенкранца, сказалъ бы приблизительно слѣдующее: «въ безобразныхъ видахъ «идея» не достигла полного своего проявленія; но уже одно представление о томъ, что она, по крайней мѣрѣ, стремилась подчинить себѣ матерію, вызываетъ въ насъ чутъ замѣтное ощущеніе красоты, слабый ея отголосокъ». Но такъ какъ, по нашему мнѣнію, нормальная жаба въ той же мѣрѣ соответствуетъ своей идеѣ, въ какой нормальный человѣкъ соответствуетъ своей, такъ какъ слѣдовательно предположеніе, будто безобразные виды суть неудачная попытка идеи овладѣть матеріей, не выдерживаетъ критики, то мы должны искать другого объясненія. Но если защищаемый нами взглядъ на происхожденіе прекраснаго справедливъ, то мы должны искать этого объясненія въ области чувственного приятнаго: если въ типичной формѣ замѣчается нѣкоторое стремленіе къ прекрасному, то это должно выражаться въ приближеніи къ чувственно-пріятному. Такъ оно и есть въ дѣйствительности. Типический образъ заключаетъ въ себѣ чѣты, которая общи цѣлому классу явлений; въ немъ отѣнено общее, а все случайное и индивидуальное отодвинуто на задний планъ. Поэтому-то контуры образа, обозначаемаго какъ типический, намѣчаются «въ крупныхъ чертахъ», такъ что всѣ маловажныя неправильности, всѣ неровности и пятна на поверхности оставлены безъ вниманія, и переданы лишь главнѣйшія чѣты строенія. Очевидно, что во всѣхъ случаяхъ, когда видовые свойства допускаютъ подобное пренебреженіе мелочами, являющимися помѣхой для нашихъ чувствъ. типичная форма будетъ заключать въ себѣ элементъ чувственно-пріятнаго впечатлѣнія, который хотя можетъ быть пересиленъ безобразнымъ цвѣтомъ, отсутствиемъ пропорциональности и т. п., но все-же несомнѣнно существуетъ. «Гладкость» контуровъ облегчаетъ для нашего глаза воспріятіе образа и является поэтому причиной того, что типичное выраженіе безобразныхъ явлений носить иногда въ себѣ скрытый принципъ

красоты. — Итакъ, это скрытое стремлениe къ красотѣ, кото-
рого нельзя отрицать въ типичныхъ явленіяхъ, опять таки
сводится къ истинной основѣ всего прекраснаго — къ чув-
ственno-пріятному.

Перейдемъ теперь къ понятію цѣлесообразности. Здесь мы прежде всего считаемъ нужнымъ сказать нѣсколько словъ о субъективной цѣлесообразности Кантовской эстетики. По воззрѣнию Канта, причина (*Ursache*) красоты — не объективная цѣль, а особаго рода субъективная цѣлесообразность, — именно приспособленность предмета для игры нашего воображения и разсудка, причемъ мы, однако, не имѣемъ никакого представления о самой цѣли, благодаря которой предметъ сталъ такимъ, что онъ благопріятствуетъ этой игрѣ; иначе говоря, это — «цѣлесообразность безъ цѣли» *). Мы могли бы принять это объясненіе, если бы на мѣсто воображенія и разсудка поставить чувственное восприятіе. Тогда эту мысль можно было бы выразить слѣдующимъ образомъ: основаніемъ чувственno-пріятного впечатлѣнія служить присущее предмету свойство, которое особенно пригодно для чувственного восприятія и является, слѣдовательно, цѣлесообразнымъ по отношенію къ нашимъ чувствамъ, причемъ, однако, мы не имѣемъ никакого представления о той цѣли, благодаря которой предметъ сталъ такимъ, а не инымъ. Такое объясненіе не противорѣчило бы запицаемому нами опредѣленію, такъ какъ цѣлесообразное въ эстетическомъ смыслѣ совпадало бы съ чувственno-пріятнымъ. По этимъ мы, во-первыхъ, сказали бы лишь то, что понятно само собою, ябо «никто не станетъ спорить, что предметъ, для того, чтобы называться прекраснымъ, долженъ намъ непосредственно нравиться» **). Во вторыхъ-же, мы этимъ еще ничего не сказали бы о томъ, какимъ образомъ чувственno-пріятный предметъ возвышается до степени прекраснаго, мы слѣдовательно имѣли бы только фундаментъ для объясненія, а не само объясненіе. Какъ же обстоитъ дѣло съ той цѣлесообразностью, которую

Кантъ назвалъ объективной? Въ ней мы прежде всего должны различать цѣлесообразность виѣшнюю и внутреннюю. «Объективная цѣлесообразность есть либо виѣшняя, т. е. полезность, предмета» либо внутренняя, т. е. совершенство его *). Между тѣмъ какъ Кантъ исключаетъ оба эти вида цѣлесообразности изъ объясненія чистой красоты, другіе эстетики держатся на этотъ счетъ иного мнѣнія и видятъ важный моментъ красоты какъ во виѣшней полезности предмета, т. е. въ его приспособленности для постороннихъ цѣлей **), такъ и въ егоteleologическомъ совершенствѣ, т. е. въ его приспособленности для собственныхъ цѣлей. О первомъ видѣ цѣлесообразности мы находимъ у Гартманна слѣдующее: «Въ каждой вещи, которая имѣть вообще какую бы то ни было цѣль, первое и непремѣнное условіе красоты есть его практическая цѣлесообразность» ***). Относительно второго вида, который главнымъ образомъ представленъ въ мірѣ органическомъ, Альтъ говоритъ: «Если предметъ есть органическое тѣло, то его красота состоить въ совершенствѣ, съ какимъ онъ выполняетъ свойственную ему сущность, т. е. не въ чёмъ иномъ, какъ въ цѣлесообразности всего организма для предполагаемыхъ задачъ его существования, и отдельныхъ составныхъ частей для самого существования» ****).

Слѣдуетъ ли однако смотрѣть на виѣшнюю цѣлесообразность, — въ тѣхъ случаяхъ, когда вообще можетъ идти о ней рѣчь, — какъ на истинную причину красоты? Она главнымъ образомъ представлена среди изготавляемыхъ людьми орудій,

*) Kant, указ. выше соч. § 15. Здѣсь слѣдовательно Кантъ пытается придать понятію обѣ эстетическомъ совершенствѣ болѣе опредѣленное значеніе, внося въ него принципъ цѣлесообразности.

**) „Пассивная цѣлесообразность“ Гартманна („Эстетика“, II, стр. 133).

***) Jbid. стр. 137.

**** Alt: System der Künste, стр. 29.

*) Критика силы сужденія, §§ 10 и 11.

**) Fechner: Vorschule der Aesthetik, I, стр. 208.

этихъ «мертвыхъ органовъ человѣчества»^{*)}). Здѣсь конечно кажется весьма вѣроятнымъ, что причиной красоты дѣйствительно является цѣль, такъ какъ она очень рѣзко бросается въ глаза. Попробуемъ представить себѣ, напримѣръ, возникновеніе глиняной посуды, слѣдя при этомъ замѣченіямъ Лемке, возникшимъ подъ вліяніемъ Семпера. Допустимъ, что желаютъ сдѣлать изъ глины посуду для храненія жидкости, удобную для переливанія ея. Уже съ самаго начала какъ матеріалъ, такъ и техника горшечника требуютъ, чтобы было отдано предпочтеніе круглымъ формамъ,—онъ стало быть и будуть въ данномъ случаѣ наиболѣе цѣлесообразными. Поэтому прежде всего приходитъ на мысль форма шара. Но шаръ не такъ удобенъ для пользованія, т. е. не такъ цѣлесообразенъ, какъ яйцевидная форма. Такъ, напримѣръ, для ношенія въ рукахъ шаръ менѣе удобенъ, чѣмъ яйцевидная форма, которая имѣть большую поверхность соприкосновенія съ нашимъ тѣломъ. Слѣдовательно, основною формою такого сосуда будетъ сдѣланное изъ глины яйцо. Но для того чтобы сосудъ могъ стоять, надо сдѣлать нижний конецъ тупымъ или же придать подставку. Какой-же конецъ сдѣлать нижнимъ, какой верхнимъ? Семперъ остроумно доказываетъ, что для формы имѣть значеніе способъ переноски. Если сосудъ носять на головѣ, то предпочтутъ помѣстить центръ тяжести вверху. «Всякий, кому случалось попытаться, удержать палку въ вертикальномъ положеніи на концѣ пальца, знаетъ, что этотъ фокусъ удается гораздо легче, если держать палку тяжелымъ концомъ кверху». Если имѣютъ въ виду главнымъ образомъ придать сосуду большую устойчивость, то болѣе тупой конецъ яйцевидной формы помѣстить внизу для первой же цѣли, т. е. для ношенія на головѣ, его помѣстить наверху. Съ другой стороны сосудъ долженъ имѣть отверстіе для наполненія и выливанія жидкости. Здѣсь опять таки надо принять во вниманіе, приходится-ли почертнѣть или

вылить изъ него много за-разъ, или мало. А кроме того, чѣмъ меньше отверстіе, тѣмъ меньше жидкость подвергается испаренію и тѣмъ меньше можетъ попасть туда постороннихъ тѣлъ. Чтобы жидкость не разливалась при переливаніи, желательно также имѣть носикъ или рильце, который направляетъ жидкость сокрунтою струей. Наконецъ, чтобы удобно было поднимать или переносить сосудъ, надо придавать къ нему подходящую ручку^{*)}). Не пришли-ли мы такимъ образомъ путемъ чисто телесологическихъ соображеній къ главнѣйшимъ формамъ прекрасной греческой вазы, и нельзя-ли изъ этого вывести заключеніе, что въ этомъ и подобныхъ случаяхъ цѣлесообразность является истинной причиной красоты? Отвѣтъ: такого вывода сдѣлать нельзя. Впечатлѣніе прекраснаго возникаетъ только тогда, когда цѣлесообразныя формы будутъ въ то же время чувственно—пріятны. Закругленія, гладкіе контуры, яйцевидная форма (рядомъ съ которой мы могли-бы поставить ничуть не менѣе цѣлесообразную, но далеко не прекрасную форму нашихъ большихъ жестяныхъ жбановъ) прекрасны не потому, что цѣлесообразны, а потому, что они въ то же время чувственно—пріятны. Напротивъ того, форма притупленного яйца, обладающая большой устойчивостью, не смотря на свою цѣлесообразность, безспорно безобразна; точно также форма ручки и носика, а также взаимнѣя отношенія отдѣльныхъ частей могутъ быть очень практичесны и все же оставляютъ безразличное впечатлѣніе или даже прямо представляются безобразными, если не удовлетворяютъ условіямъ чувственно пріятнаго. Цѣлесообразное можетъ быть прекраснымъ,—это безспорно; но оно не должно быть прекраснымъ,—а въ этомъ вся суть. Точно также и наоборотъ: нецѣлесообразное можетъ быть безобразнымъ, но не должно быть таковымъ. Посмотримъ, напримѣръ, на кухонный горшокъ; онъ чрезвычайно практиченъ, но врядъ-ли кто станетъ утверждать, что онъ чрезвычайно прекрасенъ. То же самое можно сказать о многихъ сельскохозяйственныхъ орудіяхъ и

^{*)} Сравн.: Hartmann, i bid. стр. 135.

^{*)} Lemcke: Populäre Aesthetik, стр. 267 и сл.

машинахъ, которые поистинѣ являются чудомъ цѣлесообразности, о хозяйственныхъ и фабричныхъ зданіяхъ и т. п. Съ другой стороны возьмемъ римскій или венеціанскій бокалъ на тонкой стеклянной ножкѣ; домовитыя хозяйки ставить ихъ на столъ только съ большимъ и вполнѣ основательнымъ опасеніемъ, а между тѣмъ они чрезвычайно красивы. То-же самое можно сказать и о весьма красивомъ рогѣ для питья, нецѣлесообразность котораго извѣстна по собственному горькому опыту каждому, кто былъ студентомъ*). Современный мужской костюмъ, не смотря на свою цѣлесообразность, не красивъ. дамское платье со шлейфомъ красиво, но не цѣлесообразно и т. д.

Во внутренней, органической цѣлесообразности особенное значеніе имѣютъ цѣлесообразное движение и цѣлесообразная форма.—О движенияхъ, соответствующихъ своей цѣли, действительно можно сказать, что они (особенно у человѣка) почти всегда прекрасны. Но это ничего не измѣняетъ въ защищаемой нами точкѣ зрѣнія, ибо надо признать, что такія движения почти всегда чувственно—пріятны. Этотъ фактъ обусловливается, въ общемъ, устройствомъ нашихъ суставовъ и мышцъ, которые, производя какое-нибудь движение съ увѣренностью, — а понятие цѣлесообразности уже заранѣе предполагаетъ увѣренность движения, — выполняютъ его плавно и окруженно, поэтому дѣятельность слѣдящаго за ними глаза будетъ пріятна. Во-вторыхъ, онъ зависитъ и отъ того, что глазъ нашъ, воспринимая какое-нибудь движение, имѣть явную тенденцію пропускать по возможности всѣ чувственно непріятные моменты. Лишь современной моментальной фотографіи удалось показать, сколько некрасивыхъ, угловатыхъ положеній заключается въ какомъ-либо движении, которое зрителю кажется вполнѣ плавнымъ. Если такимъ образомъ цѣлесообразное тѣлодвиженіе въ огромномъ большинствѣ случаевъ должно произвести чувственно—пріятное впечатлѣніе, то, наоборотъ, нецѣлесообразное движение дѣйствуетъ на наши чувства не-пріятно, такъ какъ оно, благодаря неувѣренности и отсутствію

*.) Нѣмецкіе студенты на „коммершахъ“ пьютъ въ извѣстныхъ случаяхъ изъ большого рога.

Перев.

плавности, заставляетъ нашъ глазъ производить несогответственныя движения. Но тѣмъ не менѣе можно сказать, что и въ области тѣлодвиженій цѣлесообразность не всегда въ состояніи дать впечатлѣніе красоты. Какъ только мы возьмемъ тѣ, во всякомъ случаѣ немногочисленные примѣры, когда сама цѣль требуетъ отрывистыхъ, толчкообразныхъ, угловатыхъ, съѣдовательно, чувственно—непріятныхъ движений, то красота движенія совершенно исчезнетъ,—доказательство, что и въ этомъ случаѣ мы должны искать психическій материалъ, изъ котораго возникаетъ впечатлѣніе красоты, исключительно въ области чувственно—пріятнаго. Когда мы хотимъ достигнуть какой-нибудь отдаленной цѣли сравнительно въ короткое время, то наиболѣе соответствующее этой цѣли движеніе отнюдь не красиво; точно также не красивы, не смотря на ихъ цѣлесообразность, движения ногъ при плаваніи, движения рукъ при взбалтываніи стаканки съ лекарствомъ или при разрываніи матеріи, ибо они производятъ непріятное впечатлѣніе на наше чувство. Такихъ примѣровъ, конечно, не много, такъ какъ человѣческое тѣло, гдѣ только возможно, производитъ округленныя, мягкія движения; но еслибы цѣлесообразность действительно была причиной красоты, то было бы неизвѣстно, почему сгибаніе и разгибаніе ногъ при чудесныхъ, вызывающихъ столько пріятныхъ ассоціаций плавательныхъ движеніяхъ не въ той же степени красивы, какъ размахъ рукъ при метаніи копья.

Остается разсмотрѣть телологическое совершенство формы. Оно очевидно родственно съ понятіемъ объ органическомъ такъ что мы тутъ-же должны высказаться о значеніи для красоты принципа органичности. Въ самомъ дѣлѣ одна и та-же внутренняя творческая сила, которая какъ-бы формируетъ тѣло по опредѣленному плану, производить впечатлѣніе и внутренней цѣлесообразности и органичности; получается такое впечатлѣніе, будто тѣло должно было и желало стать такимъ, какъ оно есть, и будто въ этомъ именно соотвѣтствіи формы съ внутренней цѣлью заключается существенный признакъ орга-

личности. Форма слѣдовательно тогда считается нами совершеннаю, или внутренне цѣлесообразною, или истинно органическою, когда она производить на насъ такое впечатлѣніе, будто она развилась безъ всякихъ вредныхъ или задерживающихъ влияній, будто формирующая жизненная сила (въ эстетикѣ еще можно употреблять это запретное въ другихъ областяхъ слово) достигла всего, чего она могла достигнуть по своей сущности. — Можно ли считать телеологическое совершенство въ указанномъ выше смыслѣ истинной причиной красоты? **Можно ли**, слѣдовательно, все истинно органическое считать прекраснымъ? Очевидно, что этотъ вопросъ весьма тѣсно связанъ съ вопросомъ о красотѣ совершенныхъ представителей вида, а потому въ главномъ мы уже дали на него отвѣтъ. Ибо, если мы попытаемся отдать себѣ отчетъ о цѣли того стремленія къ формѣ, которымъ проникнуть организмъ, то мы найдемъ, что оно имѣеть нѣкоторое сходство съ идеей вида: у насъ нѣтъ болѣе соответствующаго масштаба для измѣренія того, чѣмъ организмъ долженъ быть, какъ **идея вида.** Все, что входитъ въ идею вида—составляетъ черты **существенные:** если-бы нѣкакой нибудь особи недоставало-бы одной изъ этихъ чертъ, то мы непремѣнно испытывали-бы такое чувство, будто органическая формирующая сила здѣсь натолкнулась на какое-то препятствіе, что предметъ слѣдовательно не «совершененъ». Поэтому, поскольку органическое совпадаетъ съ видовымъ, мы вправѣ сказать: если видъ красивъ, то красивъ и принадлежащій къ нему совершенный организмъ; если-же видъ безобразенъ, то никакая внутренняя цѣлесообразность формы не можетъ сдѣлать его представителя прекраснымъ.

Однако мы не безъ основанія сказали, что органическое не вполнѣ, а только отчасти совпадаетъ съ типическимъ. Для того, чтобы предметъ производилъ впечатлѣніе органическаго совершенства, основныя черты особи должны, конечно, вполнѣ соответствовать видовой идеѣ. Можно даже, какъ мы показали^{*)},

^{*)} См. выше стр. 104 и слѣд.

постепенно приблизить типическое къ индивидуальному, и получать такимъ образомъ все большее число существенныхъ признаковъ, которые должны заключаться въ данномъ совершенномъ организмѣ. Тѣмъ не менѣе типическое никогда не достигнетъ всего неисчерпаемаго богатства индивидуального; даже тамъ, где мы путемъ увеличенія признаковъ дошли до того, что указанными признаками обладаетъ только одинъ-единственный предметъ,—даже и тамъ индивидуальное содержаніе будетъ только намѣчено, описано, но не исчерпано, ибо индивидуальное явленіе характеризуется неисчерпаемымъ богатствомъ содержанія. Поэтому и формирующая органическая сила все еще предоставитъ извѣстный просторъ и чисто индивидуальнымъ чертамъ, и въ этомъ именно надо видѣть причину того, что понятіе органичности не вполнѣ опредѣляется видовыми признаками. Разбирая подобныя чисто индивидуальные черты, мы дѣйствительно убѣждаемся, что органическое проявляется далеко не исключительно въ видовыхъ свойствахъ предмета. Нормально развитое тѣло похоже на художественное произведеніе, которое въ основныхъ чертахъ своихъ хотя и закончено, но еще не подверглось «окончательной отдѣлкѣ» со стороны художника. Тѣло лишь тогда является совершеннымъ выражениемъ внутренней жизни, когда въ его внѣшности ясно отражаются индивидуальные особенности души. Индивидуальный характеръ человѣка есть тотъ художникъ, который даетъ формѣ организма «окончательную отдѣлку». Такимъ образомъ органическое переходить въ характерное. Итакъ мы пришли къ послѣднему опредѣленію, значеніе котораго для красоты мы намѣрены были разсмотрѣть. Результатъ получится такой же, какъ и во всѣхъ остальныхъ случаяхъ: характерность не есть причина красоты. Отъ подробного доказательства этого мы, полагаемъ, можемъ себя избавить, ибо уже съ первого взгляда ясно, что характерное по меньшей мѣрѣ безразлично для красоты, — въ большинствѣ случаевъ оно даже вредитъ ей. Шаслеръ, напримѣръ, говоритъ о «характерной красотѣ» — какъ о высшемъ

родѣ (художественной) красоты; онъ утверждаетъ также, что эта характерная красота основана на соединеніи граціознаго съ возвышеннымъ *), на самомъ же дѣлѣ онъ выводить его изъ безобразнаго **). И Гартманнъ признаетъ, что безобразное есть необходимый признакъ характернаго: «безобразное, говорить онъ, съ эстетической точки зрења законно и необходимо, ибо оно есть вспомогательное средство для характерной красоты» ***). Если оба эстетика, не смотря на это, признаютъ за характерностью высшую и совершенную красоту, то это можетъ быть объяснено лишь тѣмъ, что оба они не вполнѣ уяснили себѣ различие между «эстетическимъ» и «прекраснымъ».

Это замѣчаніе приближаетъ насъ къ концу нашего изслѣдованія о прекрасномъ, указывая намъ тотъ путь, который вѣдеть отъ отрицательной части нашей критики къ необходимой положительной ея части. Мы говоримъ «необходимой», ибо одна только отрицательная критика, какова бы она ни была, въ данномъ случаѣ имѣла бы лишь ничтожное значеніе. Какую мы могли бы извлечь пользу изъ доказательства, что единство многообразнаго, типичность, цѣлесообразность и т. д. относятся столько же къ некрасивому, какъ и къ прекрасному, если бы мы пожелали ограничиться однимъ этимъ чисто отрицательнымъ результатомъ? Это намъ помогло бы весьма мало, ибо мы все же никоимъ образомъ не могли бы отѣлиться отъ мысли, что эти понятія тѣмъ не менѣе имѣютъ большое значеніе въ области эстетики. Мы признаемъ, что основанныя на нихъ опредѣленія прекраснаго весьма шатки, но мы склонны будемъ искать ошибку скорѣе въ формѣ опредѣленія, которое тщетно стремится втиснуть въ строго логической рамки непостижимое, чѣмъ въ самихъ понятіяхъ, такъ какъ непосредственное чувство является надежною

*) Schasler: Aesthetik, I, Стр. 65.

**) Ibid., стр. 19: безобразное „въ формѣ характернаго составляетъ существенный элементъ красоты въ искусствѣ“.

***) Hartmann, Aesthetik, II, стр. 220.

защитой ихъ эстетической цѣнности противъ всѣхъ нападокъ разсудка. По этой то причинѣ достигнутый нашою критикой результатъ станетъ плодотворнымъ лишь тогда, когда мы объяснимъ, почему весьма известные эстетики могли неоднократно прибѣгать для объясненія прекраснаго къ указаннымъ выше признакамъ. Объясненіе это состоить въ томъ, что мы укажемъ, какимъ образомъ исключение этихъ понятій изъ определенія прекраснаго нисколько не уменьшаетъ ихъ несомнѣннаго эстетического значенія.

Такого рода положительная критика, которая не только удаляетъ предметъ отъ его ложнаго основанія, но въ то же время указываетъ ему истинное, подходящее для него мѣсто, стало возможною, какъ мы уже сказали, благодаря тому, что мы отдѣлили другъ отъ друга понятія прекраснаго и эстетического. Передъ тѣми эстетиками, которые не проводятъ этого различія, возникаетъ дилемма: приходится либо вовсе исключить указанные признаки изъ объясненія эстетического наслажденія, либо признать въ нихъ основу прекраснаго,—и понятно, что они въ такомъ случаѣ предпочитаютъ второе. Мы же, напротивъ, не считая ни одного изъ этихъ признаковъ пригоднымъ специально для объясненія красоты, все же сохраняемъ за собою полную возможность признавать за ними величайшее общее эстетическое значеніе. Для этого намъ прежде всего надо доказать, что какъ типичность, такъ и единство многообразнаго, цѣлесообразность, органичность и характерность *) имѣютъ значеніе для сущности эстетического созерцанія вообще, что они въ состояніи сдѣлать особенно дѣятельной всякую эстетическую видимость—не только прекрасную, но и не красивую или даже безобразную.

Эстетическая цѣнность типичности доказана уже нами въ главѣ о содержаніи эстетического представлѣнія. Типичное

*) О совершенствѣ, поскольку оно не совпадаетъ съ цѣлесообразностью, мы можемъ здесь не упоминать, такъ какъ оно слишкомъ неопределенно, для того чтобы претендовать на особое значеніе.

явление, благодаря именно своей типичности, легко прилагается къ уже имѣющимся внутри насъ комплексамъ представлений, и вслѣдствіе этого умственная работа эстетического созерцанія становится легкою и пріятною. Типичный предметъ стоитъ передъ нами, какъ старый знакомый, въ душу которого мы можемъ перенестись безъ труда. Поэтому мы вправѣ были сказать, что типичность является важнымъ средствомъ къ тому, чтобы сдѣлать внутрѣннее подражаніе пріятною дѣятельностью и такимъ образомъ наполнить эстетическое созерцаніе чувствомъ удовольствія. Типичное не всегда прекрасно, но оно всегда дѣйствуетъ эстетически, потому что облегчаетъ умственную работу воображенія. Въ противоположность чувствено-пріятному (которое одно образуетъ основу красоты), его можно поэтому назвать умственно-пріятнымъ (begrifflich Angenehme).

Типичность, слѣдовательно, принадлежитъ къ тѣмъ услови-
ямъ, благодаря которымъ дѣятельность внутренняго подража-
нія становится особенно плодотворной. — Но нельзя ли того-же
сказать про остальные понятія, которые оказались слишкомъ
~~широкими~~ для объясненія красоты? Если и они имѣютъ важ-
ное значение для эстетического наслажденія, то объясненіе
этому мы опять таки должны искать въ понятіи внутренняго
подражанія. При этомъ мы приходимъ къ результату, что эсте-
тическое дѣйствіе названныхъ понятій проистекаетъ изъ одного
~~одного же~~ источника. Единство многообразнаго, цѣлесо-
образность, органичность и характерность лишь потому имѣютъ
столь большое значение, что они всѣ находятся въ связи съ
важнейшей функцией внутренняго подражанія — съ эстетиче-
ской олицетвореніемъ. Мы получаемъ эстетическое
наслажденіе отъ всего того, что оставляетъ впечатлѣніе чего-то
одинакового, исполненного жизни, побуждающее наше «я»
смыться съ жизнью объекта; вслѣдствіе этого можно ска-
зать, что признакъ органичности обнимаетъ со-
бою всѣ остальные признаки. Единство многообраз-
ного, лишь потому имѣть такое высокое эстетическое значеніе,

что оно представляется намъ образующею органическою силой. Пассивная пѣлесообразность всякаго рода утвари въ эстетическомъ созерцаніи производить такое впечатлѣніе, будто вѣшняя форма предмета выработана заложеннымъ внутри жизненнымъ инстинктомъ. Наконецъ характерность есть высшее проявленіе живого, органическаго, личнаго*). Благодаря этому вопросъ значительно упрощается и затмняющая масса признаковъ пріобрѣтає единое отношеніе къ понятію внутренняго подражанія. Во всѣхъ этихъ случаяхъ мы постоянно имѣемъ передъ собой одинъ и тотъ же фактъ, который, какъ мы видѣли, является причиной сильнаго эстетического дѣйствія многихъ видовъ чувственно-пріятнаго. Такъ, напримѣръ, симметрія и дѣленіе въ крайнемъ и среднемъ отношеніи обладаютъ такой выразительной красотой потому, что онъ суть основныя формы органическаго расчлененія. Онъ прекрасны потому, что чувственно-пріятны, и имѣютъ высокое эстетическое значеніе, потому что въ качествѣ основныхъ формъ органической жизни облегчаютъ переходъ нашего «я» въ созерцаемый объективъ. То же самое и здѣсь—съ тою только разницей, что чувственно пріятное, стѣдовательно условіе красоты, вовсе не необходимо связано съ понятіемъ органическаго, такъ что на долю тѣхъ признаковъ остается только общее эстетическое вліяніе органичности.—а въ этомъ вся суть.

ничности,—а въ этомъ вся суть.
Результатъ нашей положительной критики можетъ быть слѣдовательно формулированъ такъ: весь рядъ признаковъ, исключенныхъ изъ опредѣленія красоты, можно отнести къ двумъ главнымъ понятіямъ,—къ понятію типичности и къ понятію органичности. Оба эти понятія имѣютъ высокое значеніе для вся какого эстетического созерцанія—какъ для созерцанія кра-

*) Сюда же мы могли бы причислить и "тожество реального съ идеальнымъ", которое играет такую большую роль въ метафизической эстетикѣ. И это понятіе подчиняется понятію органичности и лишь постольку оказывается эстетическое дѣйствіе, поскольку оно съ нимъ совпадаетъ.

соты, такъ и для созерцанія не красиваго и безобразнаго. Повсюду, гдѣ мы находимъ типичное, оно служить для насъ какъ бы залогомъ легкости пониманія, что несомнѣнно весьма важно для игры, какою является эстетическое созерцаніе. Повсюду, гдѣ намъ представляется единство многообразнаго, цѣлесообразность и характерность, мы получаемъ впечатлѣніе ограниченности, а следовательно благопріятное условіе для перенесенія нашего «я» въ созерцаемый объектив. Всѣ эти опредѣленія не объясняютъ прекраснаго, такъ какъ они въ равной мѣрѣ относятся и къ безобразному *); но тамъ, гдѣ они присоединяются къ чувственно-пріятному, они придаютъ красотѣ особенно высокую эстетическую цѣнность.

II. Безобразное.

Безобразное въ эстетическомъ смыслѣ есть антиподъ прекраснаго. «Не трудно видѣть, говорить Розенкранцъ: что безобразное есть понятіе относительное: его можно определить только по отношенію къ другому какому-либо понятію. Такимъ понятіемъ является прекрасное, ибо безобразное существуетъ лишь постольку, поскольку существуетъ прекрасное, которое есть его положительная предпосылка; если бы не было прекраснаго, не было бы также и безобразнаго, такъ какъ оно существуетъ лишь какъ отрицаніе первого» *). Поэтому наше опредѣленіе безобразнаго необходимо будетъ таково:

Безобразное есть чувственно-непріятное въ эстетической видимости.

Для выясненія этого опредѣленія намъ главнымъ образомъ надо ближе разсмотрѣть сущность чувственно - непріятнаго. Прежде всего мы должны замѣтить, что къ безобразному въ эстетическомъ смыслѣ относится только непріятное для нашихъ высшихъ чувствъ. Непріятное для низшихъ чувствъ при непосредственномъ его восприятіи никогда, даже когда оно является отвратительнымъ, не производить впечатлѣнія безобразнаго, такъ какъ низшія чувства не могутъ вызвать истинно эстетического отношенія сознанія. Однако, въ этомъ еще неѣтъ отвѣта на вопросъ, не производить ли созерцаніе того, что непріятно для низшихъ чувствъ, впечатлѣнія безобразнаго, т. е. не представляется ли, благодаря ассоциа-

*.) Мы поэтому не можемъ также присоединиться къ тому примирительному направлению, которое старается видѣть въ этихъ опредѣленіяхъ основаніе „красоты въ болѣе широкомъ смыслѣ“. Ибо не говоря уже о томъ, что понятіе прекраснаго теряетъ отъ этого всякую опредѣленность и ясность, необходимо согласиться, что прекрасное, которое обнимаетъ собою и бевобразное, было бы красотою не „въ болѣе широкомъ“, а въ слишкомъ широкомъ смыслѣ. Иначе пришлось бы въ концѣ концовъ утверждать, что зло есть добро въ болѣе широкомъ смыслѣ, рабъ есть властелинъ въ болѣе широкомъ смыслѣ и т. д.

*) Rosenkranz: Aesthetik des H esslichen 1853. стр. 7.

ціативному дѣйствію, відъ предметовъ, непріятныхъ для на-
шего вкуса, обояння или осязанія безобразнымъ. Но и тутъ
мы должны имѣть въ виду, что только непріятное для вы-
сшихъ чувствъ, производить впечатлѣніе безобразія. Асоціа-
тивное воспоминаніе о дурномъ вкусѣ или запахѣ, или о не-
пріятномъ прикосновеніи можетъ, правда, вызвать при внут-
реннемъ подражаніи сильное чувство неудовольствія; но эстет-
ическая чувства неудовольствія далеко не всегда тождественны
съ безобразіемъ. Непріятное для низшихъ чувствъ можетъ,
правда, значительно усилить впечатлѣніе безобразнаго тамъ,
гдѣ оно уже имѣется на лицо, но оно никогда не составляетъ
истинной основы безобразія. Морская вода имѣеть отвра-
тительный вкусъ, но асоціативное воспоминаніе объ этомъ
непріятномъ вкусѣ нисколько не вредить красотѣ морской
волны, — точно также, эта красота не обогатилась бы ни
однимъ новымъ элементомъ, если бы море состояло изъ са-
харной воды или изъ одного шампанскаго. Разрѣзанный лимонъ
очень красивъ, хотя отъ одной мысли о необходимости уку-
сить его содрогается все наше нутро. Рыбій жиръ одинаково
отвратителенъ и для луска и для обояння, однако, нельзя сказа-
ть, чтобы онъ вслѣдствіе этого былъ безобразенъ. Непріятно
пахнущій цвѣтокъ вовсе не долженъ заключать въ себѣ какой-
либо моментъ безобразія, равно какъ пріятно пахнущій не
долженъ непремѣнно выглядѣть красиво. Предположение, что
роза потеряла бы одну изъ составныхъ частей своей красоты,
если бы она не обладала такимъ прелестнымъ запахомъ,
основано на смѣшении прекраснаго съ эстетическимъ: благо-
уханіе повышаетъ эстетическое дѣйствіе красоты, но оно не
есть элементъ красоты. Точно также дурной запахъ часто затрудняетъ эстетическое сліяніе съ объектомъ путемъ внутрен-
наго подражанія, но онъ не есть элементъ безобразія. То-же
самое и по отношенію къ непріятному или даже къ отврати-
тельному для осязанія. Отвращеніе можетъ сдѣлать невозмож-
нымъ эстетическое созерцаніе, такъ какъ оно мѣшаетъ соредо-
точенію нашего сознанія на выдѣленіи видимости, но подоб-

ный предметъ въ эстетическомъ смыслѣ вовсе не долженъ
быть безобразнымъ. Очень многіе люди ни за что не согла-
сились бы дотронуться до змѣи и тѣмъ не менѣе должны соз-
наться, что змѣя — животное очень красивое. Мы не можемъ
даже считать безобразнымъ нѣчто столь отвратительное, какъ
тгой, хотя врядъ ли есть что-нибудь болѣе неэстетичное. Не-
эстетичное не тождественно съ безобразнымъ, точно также
прекрасное не тождественно съ эстетичнымъ. При логическомъ
различеніи не слѣдуетъ руководиться обычною разговорною
рѣчью, которая называетъ прекраснымъ или безобразнымъ
многое такое, что въ эстетическомъ смыслѣ не можетъ считаться
ни тѣмъ, ни другимъ.

Такимъ образомъ мы приходимъ къ заключенію, что эле-
ментовъ безобразія мы должны искать только въ непріятномъ
для высшихъ чувствъ. При этомъ оказывается, что безобраз-
ное основано на прямомъ отрицаніи чувственно-пріятнаго, что
оно не есть отсутствіе красоты, но нѣчто противоположное
прекрасному, — оно, слѣдовательно, пріобрѣтаетъ положи-
тельный характеръ. Если нашъ глазъ и наше ухо тре-
буютъ чувственно-пріятныхъ впечатлѣній, то безобразное не
только оставляетъ эти желанія неудовлетворенными, но даетъ
и нѣчто прямо противоположное. Существенная особенность
пріятнаго состоитъ въ томъ, что оно является для насъ
преданнымъ и услужливымъ слугою; безобразное не только
даетъ намъ почувствовать отсутствіе этой услужливости, но
выказываетъ себя чѣмъ-то строптивымъ и своимнравнымъ,
которому мы сами должны подчиняться. Очевидно, что уже
благодаря этому моменту своееволія, безобразное можетъ стать
весьма важнымъ носителемъ индивидуального, характерного
и поэтому играть въ эстетикѣ значительную роль.

При ближайшемъ разсмотрѣніи различныхъ видовъ безо-
образнаго становится вполнѣ ясной его прямая противополож-
ность чувственно пріятному и прекрасному, — противополож-
ность, которая сама опять-таки является чѣмъ-то положитель-
нымъ. Пріятной средней интензивности противопоста-
ти

вляется такая интенсивность, которая слишкомъ велика для органовъ чувствъ. Яркіе цвѣта и рѣзкіе звуки непріятны для нашихъ чувствъ и поэтому въ эстетической видимости ощущаются какъ безобразное; напротивъ того, одно лишь отрицательное—а именно слишкомъ слабые цвѣта и звуки—не безобразно, а некрасиво. То-же самое относится и къ нарушению простоты или единства. Гнусавые, пищащіе, дребезжащіе, сиплые звуки, пятнистый, поблеклый, мутный, грязный, смѣшанные краски обнаруживаются не только недостатокъ чистоты и простоты, но въ то-же время представляютъ и вполне положительные черты. Точно также и одно только отсутствие гармоніи не оказываетъ еще чувственно-непріятного дѣйствія; оно вызывается только положительнымъ сочетаніемъ враждебныхъ другъ другу звуковъ и цвѣтовъ въ дисгармонію. Въ области линій и плоскостей непріятное впечатлѣніе получается въ томъ случаѣ, когда мы имѣемъ передъ собою такія формы, за которыми глазъ можетъ слѣдить лишь съ трудомъ, но которыхъ все же суть опредѣленныя формы, а не простая безформенность. Сюда относится все отрывистое, толчкообразное. Глазъ собирается слѣдить за какимъ-нибудь закругленіемъ и всякий разъ долженъ измѣнять все свое движеніе; или же онъ слѣдить за прямою линіею, которая вдругъ начинаетъ колебаться и сообщаетъ слѣдящему за нею глазу свою собственную неувѣренность. Затѣмъ, одно отсутствие правильности тоже есть еще нечто для насъ безразличное; но тамъ, где ритмъ начинаетъ приходить въ колебаніе, где отъ центра или отъ оси исходитъ асимметрическое расчлененіе, которое нарушаетъ равновѣсіе цѣлаго, где законъ пропорціональности замѣняется произволомъ, где приятное расчлененіе по принципу золотого дѣленія исказано, т. е. повсюду, где несоединимому приданъ видъ мнимаго порядка, тамъ получается чувственно-непріятное впечатлѣніе, а съ нимъ вмѣстѣ и безобразіе. Тутъ какъ бы однимъ толчкомъ нарушаются равномѣрный темпъ нашихъ чувствъ, при которомъ они желали бы оставаться; поэтому мы при всякой формальной неправильности испытываемъ прибли-

зительно такое же чувство, какъ въ томъ случаѣ, когда мы идя по краю тротуара внезапно попадаемъ ногою въ канаву, или когда мы въ темнотѣ спускаемся съ лѣстницы и вдругъ чувствуемъ подъ собою ровное мѣсто тамъ, где ожидали найти еще одну ступень.

Итакъ безобразное есть прямая противоположность прекраснаго, и следовательно не должно быть смѣшиваемо съ неэстетическимъ; понятіе безобразного такъ-же мало совпадаетъ съ понятіемъ неэстетического, какъ понятіе прекраснаго съ понятіемъ эстетического. Неэстетическое вовсе не должно быть непремѣнно безобразнымъ. Если красивое человѣческое тѣло съ умсломъ изображено такъ, что оно главнымъ образомъ вызываетъ реальное возбужденіе чувствъ, то оно неэстетично, но все-же не безобразно. Пока господствуетъ это возбужденіе чувства, пріятное не можетъ конечно возвыситься до степени чистой красоты, но изъ этого вовсе не слѣдуетъ, что оно безобразно. Напротивъ того, оно выступить во всей красотѣ, какъ только сознаніе съумѣеть отрѣшиться отъ реальной тенденціи. Точно также въ томъ случаѣ, когда прекрасное является въ служебной роли по отношенію къ морали или къ другимъ вѣ-эстетическимъ интересамъ, оно превращается просто въ чувственно-пріятное; но и въ этомъ своемъ не эстетическомъ дѣйствіи оно все же очень далеко отъ безобразного, которое всегда имѣть своею основой чувственно-непріятное. Мы можемъ следовательно сказать, что безобразное можетъ стать неэстетическимъ совершенно такъ-же, или даже гораздо скорѣе, чѣмъ прекрасное, но оно вовсе не необходимо будетъ неэстетическимъ. Предѣлы эстетики достаточно велики для того, чтобы наряду съ прекраснымъ отвести самостоятельную область безобразному.

Мы пришли такимъ образомъ къ тому пункту, которому придаемъ особое значеніе. Безобразное опредѣлено было нами, какъ чувственно непріятное въ эстетической видимости. Это конечно относится къ безобразному предмету и въ томъ случаѣ, когда онъ не производить эстетического дѣйствія; для того чтобы

его безобразіе вообще дошло до нашего сознанія, намъ необходимо сдѣлать по крайней мѣрѣ попытку къ эстетическому созерцанію, ибо слово «безобразный» первоначально обозначаетъ всегда эстетическую категорію. Однако истинный смысл опредѣленія заключается въ томъ, что для эстетики на первомъ планѣ представляеть интересъ только такое безобразіе, которое оказываетъ эстетическое дѣйствіе и по праву занимаетъ самостоятельную область въ эстетической видимости рядомъ съ прекраснымъ.

Понятно, что тѣ эстетики, для которыхъ все, что дѣствуетъ эстетически, равнозначуще съ прекраснымъ, не могутъ удѣлить безобразному самостоятельной области въ эстетикѣ, — по той простой причинѣ, что у нихъ вовсе не остается свободного мѣста. Поэтому эстетики, настаивающіе на тождествѣ прекраснаго съ эстетическимъ, обыкновенно учатъ, что безобразное дозволено въ искусствѣ лишь подъ однимъ условіемъ, а именно, чтобы оно являлось въ роли — быть можетъ и недобровольнаго, но все же послушнаго — раба красоты. Оно пригодно для эстетическихъ цѣлей лишь тогда, когда оно служить фономъ для красоты, или когда въ борьбѣ съ ней терпить пораженіе. Такого взгляда придерживаются очень многие эстетики. Гартманъ также склоняется въ пользу подобнаго взгляда; онъ говоритъ, что эстетическое дѣйствіе безобразного основано на неизбѣжномъ нарушеніи низшей ступени красоты въ пользу высшей *). Какъ ни толковать эту мысль, она въ концѣ концовъ сводится къ тому, что безобразное лишь тогда дозволено въ эстетикѣ, когда въ конечномъ впечатліи красота является преобладающей.

Благодаря болѣе узкому опредѣленію красоты, котораго мы придерживаемся, для насъ положеніе безобразного въ эстетической видимости представляется въ иномъ и — какъ мы думаемъ — болѣе правильномъ свѣтѣ. Мы допускаемъ, что безобразное приносить съ собою моментъ неудовольствія (ибо осно-

вою его служить чувственно-непріятное) и поэтому въ эстетической видимости нуждается въ какомъ либо противовѣсѣ. Мы допускаемъ также, что прекрасное очень часто оказывается весьма пригоднымъ для такой роли. Но мы не согласны съ тѣмъ, что это относится ко всему безобразному въ эстетической видимости; безобразное можетъ понравиться благодаря заключающейся въ немъ правдѣ, оно можетъ быть трогательно, комично, возможно, оставаясь въ то-же время безобразнымъ; безобразное можно, наконецъ, рассматривать эстетически ради дѣйствія, оказываемаго имъ какъ таковы мѣ. Должна следовательно быть другая, болѣе общая причина, не исчерпывающаяся одною красотою, которая повсюду борется съ неудовольствіемъ, вызываемымъ чувственно-непріятнымъ предметомъ, и поэтому обнимаетъ собою, какъ частный случай, пріятное дѣйствіе прекраснаго. Такою общею причиной является удовольствіе, доставляемое игрою внутренняго подражанія. Объ этомъ мы уже говорили при анализѣ эстетическихъ чувствъ. Всѣ подражательные чувства печального характера дѣствуютъ эстетически постольку, поскольку удовольствіе, доставляемое внутреннимъ подражаніемъ, можетъ противостоять ихъ напору. Этимъ опредѣляются границы эстетического наслажденія для трагического, трогательнаго, безнравственнаго, фривольнаго и отвратительнаго; этимъ также опредѣляется область безобразнаго въ эстетической видимости: оно дозволено постольку. Поскольку его перевѣшиваетъ удовольствіе, доставляемое внутреннимъ подражаніемъ.

Очевидно, что этимъ общимъ объясненіемъ мы вовсе не имѣемъ въ виду отрицать выгоднаго впечатлія, производимаго красотой. Если предметъ созданъ такъ, что кроме чувственно-непріятныхъ сторонъ онъ представляетъ для эстетического созерцанія и чувственно-пріятныя стороны, то понятно, что въ состязаніе съ безобразнымъ вступаетъ не только наслажденіе внутреннимъ подражаніемъ, какъ таковы мѣ, но и болѣе высокое наслажденіе внутреннимъ подражаніемъ прекрасному. Можетъ случиться, что прекрасное на самомъ дѣлѣ настолько беретъ верхъ надъ

*) Hartmann: Aesthetik, II, стр. 217 и слѣд.

безобразнымъ, что послѣднее едва замѣчается нами. Такъ из-примѣръ, красота формъ какого нибудь зданія можетъ перевѣшивать безобразную окраску его, или наоборотъ, въ какой нибудь картинѣ изъ за великолѣпія красокъ можетъ отъ настѣ скрыться кое-что некрасивое въ расчлененіи формъ, что тог-часъ же бросается въ глаза на безцвѣтномъ фотографическомъ снимкѣ съ той-же картины^{*)}). Но дѣйствіе безобразнаго не можетъ быть ограничено такими узкими рамками. Даже и тамъ, гдѣ безобразное служить лишь фономъ для прекраснаго, за нимъ слѣдуетъ признать и самостоятельное дѣйствіе. Разсматривая картину Тиціана «Христосъ съ динаріемъ», всякий убѣдится, что красота руки Христа значительно выигрываетъ отъ безобразія руки фарисея, но онъ получить также и обратное впечатлѣніе, что благодаря этому именно контрасту рука фарисея выступаетъ во всемъ ея безобразіи. Если онъ несмотря на это можетъ эстетически наслаждаться видомъ безобразной руки, то онъ получить удовольствіе именно отъ безобразія, — не только потому, что оно увеличиваетъ красоту, но и потому, что оно само по себѣ представляетъ интересный эстетический объектъ, что внутреннее подражаніе тому духовному содержанію, которое сквозитъ въ этой

^{*)} Напротивъ, мы полагаемъ, что Гартманиѣ заходитъ слишкомъ далеко, утверждая, что каждая болѣе высокая ступень красоты относительно безобразна, такъ какъ она по своей природѣ необходимо должна нарушать болѣе низкія ступени красоты; такъ, по его мнѣнію, пропорциональность — относительно безобразна, такъ какъ она оскорбляетъ красоту равномѣрнаго; точно также эллипсисъ содержитъ въ себѣ моментъ относительного безобразія, такъ какъ, сравнительно съ кругомъ, „его звукренія не всегда одинаковы, и симметрія въ немъ имѣется только двумъ осямъ, а не по безчисленному множеству осей, какъ въ кругѣ“ (II 226). Гартманиѣ упускаетъ при этомъ изъ виду, что форма кажется намъ безобразной только тогда, когда глазъ нашъ вмѣсто желаннаго приятнаго для него движенія вынужденъ совершить положительно не-приятное. Если же, напротивъ, вѣдьто одного пріятнаго наступаетъ другое пріятное, то мы имѣемъ столько же права говорить о безобразіи какъ и называть вино относительно невкуснымъ на томъ основаніи, что въ немъ отсутствуетъ пріятный вкусъ пива.

грубої рукѣ, ухватившейся за монету какъ бы желѣзными клемщами, также оказываетъ сильное эстетическое дѣйствіе. Удовольствіе, вызываемое этой картиной, конечно значительно сильнѣе и разнообразнѣе вслѣдствіе того, что здѣсь имѣется и прекрасное; но если бы даже на картинѣ осталась только фигура фарисея, то и тогда она могла бы вызывать въ настѣ пріятныя эстетическія чувства.

Необходимо поэтому признать, что при опредѣленіи границъ эстетически-безобразнаго мы должны исходить не изъ наслажденія прекраснымъ, а изъ наслажденія внутреннимъ подражаніемъ вообще; только тогда безобразное займетъ подобающее ему мѣсто въ области эстетики. Хотя прекрасное является весьма важнымъ противовѣсомъ безобразнаго, но оно вовсе не единственное пригодное для этого средство. Въ стихотвореніи Шамисса: «Ницій и его собака» все безобразно, начиная съ трубаго языка, кончая тѣми внутренними образами, которые мы вызываемъ въ себѣ путемъ внутренняго подражанія. Сюда же присоединяется еще одинъ моментъ неудовольствія, а именно то чувство грусти, которое это стихотвореніе необходимо вызываетъ въ настѣ вѣмъ своимъ содержаніемъ. Но не смотря на это, наслажденіе, доставляемое внутреннимъ подражаніемъ, достаточно сильно для того, чтобы вынести на себѣ какъ безобразіе, такъ и грусть. Въ пѣснѣ: «Мы сидѣли у рыбачкой хижинѣ» образы фантазіи, возникающіе при созерцаніи погружающагося въ мракъ моря, сливаются съ представлениемъ о лапландцахъ, этихъ грязныхъ, плоскоголовыхъ, широкоротыхъ человѣчковъ, которые сидѣть на-корточкахъ вокругъ огня, пекутъ себѣ рыбу и при этомъ визжать и кричать. Это истинный образецъ безобразнаго (вдвойнѣ безобразнаго, такъ какъ непосредственно слѣдуетъ за изображеніемъ прекрасныхъ индусовъ на Гангѣ) и Шуманнъ сумѣлъ мастерски выразить это безобразіе въ музыкѣ. Тѣмъ не менѣе намъ доставляетъ самостоятельное эстетическое удовольствіе играя сливаться съ подобными отталкивающими представлениями. Какъ часто намъ приходится видѣть картины,

на которыхъ представлено почти одно только безобразное, а тѣмъ не менѣе онъ производятъ эстетическое впечатлѣніе! Передъ нами, напримѣръ, больничная палата, со всей ея неуютностью и пустынностью; въ ней нѣсколько коекъ съ тяжелыми больными; все они очень печальны, некрасивы, а благодаря сѣроватому освѣщенію всѣ цвета лишены блеска и красоты. Тѣмъ не менѣе мы испытываемъ эстетическое наслажденіе, которое ужъ несомнѣнно происходитъ не отъ побѣдоносной красоты, а только отъ удовольствія, доставляемаго намъ внутреннимъ подражаніемъ.

Но какъ мы уже неоднократно указывали, это наслажденіе внутреннимъ подражаніемъ всегда будетъ тѣмъ сильнѣе, чѣмъ больше души въ эстетически созерцаемыхъ объектахъ. Поэтому мы имѣемъ право сказать: если даже въ прекрасномъ мы замѣчаемъ болѣе высокое эстетическое дѣйствіе тамъ, гдѣ чувственно-пріятныя формы суть въ то же время формы живыя, органическія, то для эстетического дѣйствія безобразного имѣть несомнѣнно величайшее значеніе присутствіе индивидуального, жизненнаго и характернаго. Чѣмъ значительнѣе впечатлѣніе безобразного какъ личнаго, тѣмъ болѣе сильный противовѣсь чувственно-непріятному можетъ быть созданъ внутреннимъ подражаніемъ. Чѣмъ болѣе сильно вовлекаетъ объектъ, съ которымъ мы сливаемся, всѣ наши представленія и чувства въ кругъ своей индивидуальности, тѣмъ дальше отодвигаются эстетическія границы безобразного. Фридрихъ Шлегель ясно сознавалъ эту зависимость и утверждалъ, что красота вовсе не есть господствующій принципъ современной поэзіи,—напротивъ, очень много превосходныхъ произведеній имѣютъ своимъ предметомъ безобразное; основнымъ-же направленіемъ современной поэзіи онъ считалъ рѣзкое преобладаніе характернаго, индивидуального и интереснаго *). Совершенно такого же взгляда придерживаются

*) „Ueber das Studium der griechischen Poesie“. („Friedrich Schlegel 1794—1802. Seine Jugendschriften“ Изд. Миног'омъ. 1882. I. 88,96).

и всѣ тѣ новѣйшіе эстетики, которые считаютъ безобразное неизбѣжнымъ во многихъ случаяхъ вспомогательнымъ средствомъ для изображенія характернаго. Но они всегда при этомъ впадаютъ въ ту ошибку, что характерное безъ дальнихъ размышеній считаютъ прекраснымъ, и даже вышею красотой, и вслѣдствіе этого говорятъ о побѣдѣ прекраснаго надъ безобразнымъ даже тамъ, гдѣ нѣтъ ни слѣда красоты.

Итакъ, достигнутые нами до сихъ поръ результаты вкратцѣ сводятся къ слѣдующему: безобразное, какъ прямая противоположность прекрасному, имѣеть своею основой чувственно-непріятное, и притомъ непріятное для нашихъ высшихъ чувствъ. Какъ прекрасное не тождественно съ эстетическимъ, такъ и безобразное не совпадаетъ съ неэстетическимъ и должно занимать самостоятельную область въ обширномъ царствѣ эстетики *). Въ тѣхъ случаяхъ, когда безобразное производить эстетическое дѣйствіе, тамъ для объясненія эстетического наслажденія необходимо допустить какой нибудь противовѣсь тому неудовольствію, которое вызываетъ его чувственно-непріятный элементъ. Такимъ противовѣсомъ не всегда является прекрасное; имъ является болѣе общій принципъ, для котораго красота есть лишь частный случай,—а именно удовольствіе, доставляемое внутреннимъ подражаніемъ. Удовольствіе, доставляемое внутреннимъ подражаніемъ, состоять въ томъ, что мы играя сливаемся съ созерцаемъ объектомъ; оно будетъ поэтому тѣмъ больше,—а тѣмъ сильнѣе слѣдовательно будетъ и образуемый имъ противовѣсь чувственно-непріятному,—чѣмъ болѣе такое слияніе вызывается своеобразiemъ объекта. Изъ этого вытекаетъ, что область безобразія, дѣй-

*) Зибекъ говоритъ: «прямо-противоположный понятія, какъ учитель логика, относятся къ одному и тому же виду, но суть крайніе полюсы возможныхъ въ предѣлахъ данного вида специфическихъ понятій». Данное нами опредѣленіе безобразного вполнѣ отвѣтаетъ этому требованію. Эстетическое вообще есть видъ, а крайніе полюсы въ его области составляютъ и прекрасное и безобразное („Wesen der aesthetischen Anschauung“, 161).

ствующаго эстетически, мы должны искать главнымъ образомъ тамъ, гдѣ въ объекѣ выступаетъ для насъ развитая индивидуальность, внутреннее подражаніе которой завладѣваетъ всею нашою душою и всѣми нашими силами: чѣмъ характериѣ предметъ, тѣмъ вѣрнѣе удовольствіе, доставляемое внутреннимъ подражаніемъ его характеру, перевѣситъ неудовольствіе чувственно-непріятнаго впечатлѣнія.—Наши разсужденія привели насъ къ тому, что необходимо признать за безобразнѣй эстетическое дѣйствіе даже и въ тѣхъ случаяхъ, когда оно не перевѣшивается или не побѣждается прекраснѣмъ. Для насъ теперь становится понятнымъ, что безобразное въ природѣ, если оно благодаря интересному своему характеру живо возбуждаетъ наши подражательные чувства, можетъ доставить намъ самостоятельное эстетическое наслажденіе. Однако, этимъ еще не доказано, не произвелъ ли бы тотъ-же самый характеръ болѣе сильного впечатлѣнія, если бы онъ вмѣсто безобразной вѣнчности обладалъ красивой. Если бы это было такъ, то мы должны были бы заключить, что художникъ всегда обязанъ выбирать своею темой прекрасное, за исключениемъ тѣхъ случаевъ, когда онъ нуждается въ безобразномъ перемѣнѣ или контраста ради. Въ самомъ дѣлѣ, если бы онъ могъ безъ всякаго ущерба передать то же самое духовное содержаніе въ чувственно-пріятной формѣ и тѣмъ усилить наслажденіе, то неисполненіе этого необходимо слѣдовало бы привести очевиднымъ недостаткомъ. По отношенію къ природѣ у насъ нѣть никакого выбора и мы должны поэтому мириться и съ безобразнѣмъ, если только оно даетъ внутреннему подражанію цѣнныи материалъ; отъ художника же мы вправѣ требовать, чтобы онъ собственными средствами усиливалъ, насколько возможно, эстетическое наслажденіе.

Но подобная замѣна безобразной формы прекрасною далеко не всегда возможна безъ вреда для духовнаго содержанія—новое доказательство тѣсной связи между формой и содержаніемъ. Портретная живопись даетъ для этого примѣръ, хорошо известный всякому. При изображеніи какого нибудь характер-

наго, но безобразнаго лица художникъ можетъ, конечно, внести множество небольшихъ поправокъ какъ путемъ освѣщенія, такъ и путемъ выбора фона. Но такое прикрашиваніе скажется не только въ уменьшениі вѣнчнаго сходства, но прежде всего и въ ослабленіи яркости характернаго духовнаго содержанія. Въ прикрашенномъ лицѣ также сквозить душа, но душа эта отличается значительно меньшою индивидуальною опредѣленностью. Слѣдовательно прекрасное здѣсь на самомъ дѣлѣ оказывается менѣе пригоднымъ для совершеннаго изображенія характернаго, чѣмъ безобразное. Такимъ образомъ мы приходимъ къ первому и наиболѣе общему изъ тѣхъ условій, благодаря которымъ безобразное занимаетъ дѣйствительно самостоятельное мѣсто. Чѣмъ болѣе рѣзка и своеобразна человѣческая индивидуальность, тѣмъ больше пріятная ровность и правильность въ ея вѣнчнѣмъ видѣ, особенно въ ея лицѣ, должны нарушаться небольшими неправильностями, которыя именно и характерны для данной индивидуальности. Если мы ихъ опустимъ, то лицо станетъ красивѣе, но потеряетъ въ индивидуальности, своеобразіи и даже въ свою нравѣ, которое—какъ нами было уже упомянуто—особенно хорошо воплощается въ чувственно-пріятныхъ формахъ. Это ясно обнаруживается также въ спорѣ о различіи между мужскою красотой и женскою. Не подлежитъ сомнѣнію, что и образъ мужчины можетъ отличаться большою красотой; но если имѣть въ виду одну только красоту, то женщина значительно превосходитъ мужчину. Высшее эстетическое впечатлѣніе отъ мужчины по преимуществу характерно, а потому и менѣе прекрасно. Интересно прослѣдить, какъ въ сочиненіи Гумбольдта «О мужской и женской формѣ» повсюду проскальзываетъ также самая мысль, хотя Гумбольдтъ преслѣдуется здѣсь совершенно иную цѣль. «Если бы, говорить онъ, душа наша настолько привыкла къ красотѣ, чтобы постоянно ея требовать, то намъ болѣе бросалась бы въ глаза та грубость, которая такъ часто проглядываетъ въ наружности мужчинъ... Однако, причина того, что мы въ его

наружности обращаемъ больше вниманія на опредѣленность, чѣмъ на красоту формъ, заключается не въ недостаткѣ у насъ эстетического чутья, а во всемъ характерѣ (Geist) его организаціи. Эта опредѣленность есть настолько же характерный признакъ его организаціи, какъ прелесть и грація въ организаціи женщины; поэтому насъ въ мужчинѣ не-пріятно поражаетъ неопредѣленность и пустота, какъ въ женщинахъ недостатокъ граціи. Опредѣленность въ высокой степени придаетъ мужчинѣ выраженіе самостоятельной силы и соединяетъ всѣ отдельныя части въ единое понятіе живого и самостоятельного существа, а не въ чувственное единство формы, на которомъ мы такъ охотно оставляемся при рассматриваніи женского тѣла»... «Выразительность существенно отличается отъ красоты. Въ обыденной жизни оба эти понятія, правда, смѣшиваются, и нерѣдко называются прекрасною такую организацію, которую слѣдовало бы назвать только интересною. Эстетическое чувство въ данномъ случаѣ вводится въ заблужденіе разсудкомъ, и это служить новымъ подтвержденіемъ того, какъ рѣдко наступаетъ то гармоническое настроеніе души, которое одно дѣлаетъ насъ воспріимчивыми къ красотѣ. Гдѣ преобладаетъ выразительность, тамъ духъ властвуетъ надъ виѣшнею формою и мѣшаetъ ей идти своими собственными путями. Объясненія такой формы нельзя найти въ ней самой, какъ при формѣ эстетической (прекрасной!), а потому внимание наше переносится отъ виѣшности къ внутреннему характеру»... «Тѣло женщины представляетъ мягкую поверхность, ограниченную волнообразными линіями, свойственная же мужчинѣ сила и порывистость проявляются наружу болѣе рельефными очертаніями сухожилій, а въ его болѣе крѣпкомъ организмѣ, въ которомъ менѣе смягчающаго мяса, контуры выступаютъ отчетливѣе. Угловатости выдаются болѣе рѣзко и болѣе неожиданно, все тѣло раздѣлено на опредѣленные участки и похоже на рису-

нокъ, наброшенныи смѣлой рукой съ большою увѣренностью, но «безъ малѣйшей заботы о грації»¹⁾.

И мужчина, слѣдовательно, можетъ обладать вышею красотой, но все-же при этомъ получается такое впечатлѣніе, будто образъ мужчины наброшенъ мастеромъ, который «мало заботился о граціи». Гдѣ же источникъ этого чувства? Въ основаніи его лежитъ тотъ фактъ, что въ нашемъ идеалѣ мужчины красота занимаетъ вообще менѣе важное мѣсто, чѣмъ въ нашемъ идеалѣ женщины. Въ мужчинѣ мы прежде всего ищемъ, какъ говорить Гумбольдтъ, силы и свободы, т. е. на первомъ планѣ стоять рѣзко выраженная индивидуальность. Поэтому даже красивый мужчина долженъ быть лишь настолько красивъ, чтобы эта сильная и свободная индивидуальность не была подавлена гибкимъ и ласкающимъ характеромъ красивыхъ формъ и цвѣтовъ. «Только красивое» мужское лицо можетъ быть прямо невыносимо для тонкаго эстетического чувства. Здѣсь, слѣдовательно, обнаруживается съ полной очевидностью, что въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ дѣло идетъ о совершенномъ выраженіи интересной индивидуальности, безобразіе является болѣе пригоднымъ средствомъ, чѣмъ красота. Чистая красота слишкомъ проста для выраженія безконечнаго многообразія какого-либо характера, на который наложила свой отпечатокъ школа жизни съ ея многочисленными перипетіями. Это духовное содержаніе похоже на драгоценный бальзамъ, который можно дать миру не иначе, какъ разбивъ прекрасную форму, заключающую его.

Если богато развитая индивидуальность вообще можетъ быть вполнѣ выражена только съ помощью безобразнаго, то въ частности эстетическое значеніе безобразнаго особенно рѣзко обнаруживается на двухъ весьма различныхъ типахъ характеровъ. Къ первому типу относятся такие характеры, властная индивидуальность которыхъ со страстью безпощадностью вступаетъ въ борьбу за существованіе,— характеры, которые раз-

¹⁾ W. v. Humboldt: Gesammelte Werke, 1841. I, стр 230, 253 и 228.

рушающимъ образомъ вмѣшиваются въ судьбы окружающей среды и въ этомъ разрушенніи находятъ удовлетвореніе самыхъ сокровенныхъ своихъ инстинктовъ. Прекрасное исполнено здоровой жизнерадостности, оно хорошо себя чувствуетъ въ своей вѣнчанной оболочкѣ и встрѣчаетъ созерцающаго дружелюбно и предупредительно. Напротивъ, необузданная разрушительная страсть относится къ вѣнчаному миру враждебно; она повсюду видитъ преграды и препятствія, которыя должна и желаетъ разрушить; поэтому непосредственнымъ и, такъ сказать, наивнымъ ея выраженіемъ естественно является безобразное, которое, какъ нѣчто непріятное для нашихъ чувствъ, какъ бы сходить съ обычныхъ путей физического существованія и представляется зрителю въ видѣ чего-то своенравнаго и даже враждебнаго. Такою разрушительною натурою (*Siva-Natur*) является, напримѣръ, Ричардъ III. Весьма характерно, что онъ въ злобной радости привѣтствуетъ свое собственное безобразіе какъ совершенное выражение своей души и съ ironiей заявляетъ, что вѣнчаное безобразіе есть причина его злыхъ замысловъ. Онъ и по вѣнчаности желаетъ «быть самимъ собою», что, по его мнѣнію, достигается безобразною наружностью. Такимъ образомъ для наивнаго сознанія безобразное есть самое естественное выражение всѣхъ разрушительныхъ силъ, угрожающихъ нашему физическому и духовному существованію; обыкновенно даже лицемѣрну ю, т. е. скрытую злость представляютъ себѣ безобразною, такъ какъ мы чувствуемъ потребность, чтобы тайная злоба хоть какъ нибудь выдавала себя передъ зрителемъ. Но было бы ошибкою, если бы мы на этомъ основаніи пожелали вывести цонятіе бозобразнаго изъ представлениія о злѣ. Ибо, во первыхъ, съ эстетической стороны вовсе необходимы, чтобы все зло и разрушительное принесло безобразную форму. Соблазнительное зло и холодная разболѣе сильное дѣйствие въ томъ случаѣ, когда обладаютъ красивою вѣнчаностью; бываетъ даже, какъ мы уже говорили, драматическая красота. Но и помимо всего этого безобразное

вовсе не исчерпывается изображеніемъ зла. Если поэтому Глогау, совершенно сходясь съ Фр. Шлегелемъ, опредѣляетъ безобразное какъ зло въ чувственно-непріятной формѣ*), то онъ, по нашему мнѣнію, слишкомъ съуживаетъ понятіе безобразнаго. Но мы охотно соглашаемся съ тѣмъ положеніемъ, что безобразное, какъ чувственно-непріятное, представляетъ ближайшее и самое естественное средство для изображенія враждебнаго намъ зла. Зло особенно ясно воплощается въ безобразномъ, но оно вовсе не есть причина безобразія, равно какъ безобразное вовсе не ограничивается изображеніемъ зла.

Фактъ этотъ, справедливость котораго подтверждается уже указаніемъ на значеніе безобразнаго для характернаго въ общемъ, станетъ намъ еще яснѣе, если мы обратимся ко второму, особому типу характеровъ, который также благопріятствуетъ безобразному, какъ и первый. Чувственно-непріятное, сказали мы, затрудняетъ внутреннее подражаніе; оно не принаршивается къ намъ услужливо и покорно, а требуетъ, напротивъ, чтобы мы принаршивались къ его особенностямъ. Поэтому благодаря эстетическому олицетворенію оно производить на насъ впечатлѣніе личности, которая какъ бы противится пріятнымъ условіямъ чувственного существованія. Въ то время какъ прекрасное чувствуетъ себя привольно въ своемъ материальномъ бытіи, находя въ немъ покорнаго слугу и какъ-бы пре-бывая въозвучномъ единеніи со всѣмъ міромъ, при безобразномъ отсутствуетъ эта гармонія души съ ея тѣлесной оболочкой и съ окружающимъ чувственнымъ міромъ. Это впечатлѣніе представляется, какъ мы уже видѣли, ближайшее и самое естественное средство для изображенія такихъ индивидуальностей, которые разрушительнымъ образомъ вмѣшиваются въ судьбы окружающей среды. Но этимъ далеко еще не исчерпывается эстетическое значеніе такого рода отрицательного дѣйствія. Ибо отрицательное отношение къ радостямъ физического бытія нельзя понимать исключительно какъ злобное, враждеб-

*) G. Glogau: Abriss der philosophischen Grundwissenschaften, II. 339.

ное отношение къ вѣнчаному миру, оно можетъ также служить для изображенія такихъ характеровъ, которые толькo отврачаются отъ наивной радости физического бытія по той причинѣ, что они не удовлетворяются вѣнчаннымъ чувственнымъ существованіемъ, а обладаютъ внутренней жизнью, которую они желаютъ замкнуть въ сокровенной глубинѣ субъективности.—Здѣсь мы, слѣдовательно, видимъ такое примѣненіе безобразнаго, котрое не имѣеть ничего общаго съ изображеніемъ зла. Боязнь проявить себя въ материальномъ бытіи въ данномъ случаѣ вызывается внутренней душевной глубиною, которая не находитъ въ физическомъ существованіи достаточнаго простора для своего богатства. Это—цугливая замкнутость глубокой натуры, которая какъ бы укрывается за безобразною вѣнчанностью. Подобно тому какъ громкая шумная манера разговаривать не всегда связана съ грубымъ складомъ души, а очень часто соединяется съ мягкимъ и нѣжнымъ характеромъ, такъ и чувственно-непрѣятное можетъ служить не только для выраженія зла, но и для выраженія скрытой душевной глубины. Оно то является наступательнымъ оружиемъ злого характера, угрожающаго средѣ, которая его окружаетъ, то оборонительнымъ оружиемъ доброй, но замкнутой въ себѣ индивидуальности, которая напротивъ видитъ во вѣнчаномъ мірѣ какую то угрожающую силу и потому боязливо чуждастся всего окружающаго.

Понятно, что такого рода примѣненіе безобразнаго находить себѣ преимущественно въ поэзии и живописи, такъ какъ они обладаютъ наибольшимъ числомъ средствъ для изображенія особенностей душевной жизни. Безчисленное множество примѣровъ этого представляеть главнымъ образомъ живопись. Такъ, на ряду съ типомъ красиваго Христа можетъ быть по менѣшей мѣрѣ съ такимъ же правомъ поставленъ типъ Христа некрасиваго. Духъ, область которого не отъ міра сего, не вполнѣ мирился съ ликованіемъ формъ и красокъ, свойственнымъ красивой вѣнчаности. Материнскую любовь часто можно гораздо лучше выразить при помощи безобразія, чѣмъ при помощи

красоты. Красивая мать и красивое дитя какъ бы съ торжествомъ возвѣщаютъ всему миру о своемъ счастіи; глубочайшее же счастіе, какъ говорить Ифигенія, «бѣдно и безмолвно». Выраженное въ безобразной формѣ блаженство материнской любви становится чѣмъ-то святымъ—особымъ міромъ, который не имѣеть ничего общаго со счастьемъ физического бытія. «Quand je ferai une mère», говоритъ французскій живописецъ Миллэ, образы котораго особенно пригодны для изученія безобразнаго, «je tâcherai de la faire belle de son seul regard sur son enfant» *).

Очевидно, что подобного примѣненія безобразнаго мы должны искать не въ греческомъ искусствѣ,—ибо эллинскій духъ видѣть въ чувственномъ существованіи свою истинную родину,—а въ искусствѣ христіанскомъ, которое поставило себѣ новую задачу—изобразить могущую внутреннюю жизнь, отврачающуюся отъ чувственного міра. Въ этомъ отношеніи представляютъ высокій интересъ замѣтительныя разсужденія Гегеля о характерѣ «романтическаго» искусства. «Романтическое искусство», говоритъ онъ, «въ томъ, что касается изображенія вѣнчанымъ явленій не выходитъ существенно за предѣлы обыденной дѣйствительности и нисколько не боится воспринимать въ себя реальное бытіе со всѣмъ его несовершенствомъ и ограниченностью. Здѣсь слѣдовательно исчезла та идеальная красота, которая возвышаетъ вѣнчаное созерцаніе надъ времененнымъ и преходящимъ и ставить на мѣсто обычно столь жалкаго проявленія бытія его цвѣтущую красоту. Романтическое искусство не имѣеть уже своею цѣлью свободную жизненность бытія въ его безпредѣльномъ покой и одушевленіе тѣлеснаго; его цѣлью уже не будетъ жизнь какъ таковая въ истинномъ ся смыслѣ; оно отврачивается отъ этого вѣнца красоты; оно тѣсно сплетаетъ свою сущность съ случайностями вѣнчаной формы и такимъ образомъ даетъ не-

*) Сравн.: *Zeitschrift für bildende Kunst*, декабрь 1890 г., стр. 67.

ограниченный просторъ характерныи, но некрасивыи чертамъ. Въ романтизмѣ мы имѣемъ такимъ образомъ два міра: міръ духовный, завершенній въ себѣ,— душу, которая находить въ самой себѣ міръ и превращаетъ обычное прямолинейное повтореніе возникновенія, гибели и новаго возникновенія въ истинный круговоротъ, въ возвращеніе къ самому себѣ, въ неуничтожимую жизнь (Phönixleben) духа; съ другой же стороны, міръ внѣшній какъ таковой, который, будучи освобожденъ отъ тѣснаго единенія съ духомъ, становится чисто эмпирическою дѣйствительностью, о формѣ которой душа никакъ не заботится. Въ классическомъ искусствѣ эмпирическія явленія находились подъ господствомъ духа и всесвѣло были ими проникнуты, такъ какъ только въ нихъ онъ находилъ свое полное выраженіе въ дѣйствительности. Здѣсь же духъ относится безразлично къ формѣ выраженія непосредственно данного міра, такъ какъ непосредственность не достойна блаженства души самой въ себѣ» *).

III. Возвышенное.

Свообразный характеръ каждой отдельной эстетической формы зависитъ прежде всего отъ какого либо вида эстетического впечатлѣнія, которое опредѣляетъ особенность эстетического наслажденія. Для возвышенного это видъ-эстетическое условіе состоитъ въ томъ, что созерцаемый предметъ выходить за предѣлы нормальныхъ отношеній: возвышенное всегда есть нечто могучее (Gewaltiges). И возвышенное въ математическомъ смыслѣ всегда заключаетъ въ себѣ нечто могучее, следовательно нечто динамическое, а потому со стороны Канта было промахомъ строго отѣлять другъ отъ друга математически и динамически возвышенное *). Созерцая экстензивно большое, мы невольно превращаемъ его путемъ проекціи подражательныхъ чувствъ въ динамически большое, т. е. въ нечто дѣйствительно могучее; но и помимо того экстензивно большое на самомъ дѣлѣ всегда заключаетъ въ себѣ силы, которыхъ мы чувствуемъ не только тогда, когда они проявляются, но и тогда, когда они остаются въ скрытомъ состояніи: и безмолвная пустыня, и неподвижный океанъ тоже говорятъ намъ о необычайной силѣ.

Но какъ ни просто это первое определеніе, здѣсь однако тотчасъ же возникаетъ затрудненіе. Явленіе, которое мы называемъ возвышеннымъ, иногда выходить слишкомъ далеко за предѣлы обычныхъ отношеній, такъ что тотъ масштабъ, который мы привыкли прилагать къ вещамъ, можетъ оказаться недостаточнымъ. Тогда мы, преувеличивая, легко можемъ обозначить могучее какъ нечто неизмѣримое, а отсюда уже только небольшой шагъ до идеи объ абсолютнo-безконечномъ. Но безконечное приводить нашъ духъ въ благородный тре-

*) Hegel: Aesthetik, II, стр. 182 и слѣд.

*) Сравн. по этому поводу Hartmann: Aesthetik, I, 381.

шеть, а потому является мысль выводить возвышенное впечатлѣніе, всегда имѣющеъ нѣчто родственное съ благоговѣніемъ, не прямо изъ созерцанія могучаго, но все-же ограниченаго предмета какъ такового, а изъ представлениія о безконечности, которое предметъ только возбуждаетъ, не будучи съ нимъ вовсе адекватнымъ. Такое стремленіе выводить возвышенное изъ идеи безконечности чрезвычайно распространено въ немецкой эстетикѣ, притомъ по двумъ причинамъ. Во первыхъ, въ этомъ проявляется чрезвычайно широкое влияніе Канта, который въ своей не всегда послѣдовательной, но богатой гениальными мыслями эстетикѣ выводить возвышенное изъ разумной идеи безконечнаго. Во вторыхъ, господствующая въ Германии умозрительная эстетика, которая старается разрѣшить свои проблемы путемъ не психологическимъ, а метафизическимъ, чувствуетъ, естественно, особую склонность къ понятію о безконечномъ и вслѣдствіе этого примкнула къ воззрѣнію Канта. Безконечнос, какъ отрицаніе преходящаго и ограниченаго міра явлений, составляетъ одну изъ главныхъ особенностей возвышающагося надъ явленіями абсолютнаго бытія; абсолютное, идея, міровая душа, божество, или какъ бы ни называть метафизическую первопричину всего существующаго, всегда охотно представляется чѣмъ-то безконечнымъ. Если поэтому возвышенный предметъ вызываетъ въ зрителѣ идею безконечности, то для умозрительной эстетики это служить желаннымъ поводомъ къ тому, чтобы объяснять дѣйствіе возвышенного метафизическими причинами. Такъ, по Шеллингу и Жанъ-Полю, вышеший предметъ есть только символъ, знакъ безконечнаго. По Гегелю возвышенное есть попытка дать выраженію безконечному, для чего мы въ мірѣ явлений не находимъ подходящаго предмета. По Фишеру же возвышенный предметъ хотя и великъ сравнительно съ другими предметами, но собственно возвышенное состоять въ томъ, что и этотъ огромный предметъ исчезаетъ предъ безконечностью «идеи».

Противъ подобного односторонняго выдвиганія на первый планъ безконечнаго можно уже напередъ многое возразить. Прежде всего несомнѣнно существуетъ множество явлений, которые производятъ истинно возвышенное впечатлѣніе, а между тѣмъ идея безконечности не играетъ въ нихъ никакой выдающейся роли. Готическая башня въ 150 футовъ вышины не вызываетъ еще возвышенаго впечатлѣнія, а скорѣе изящное и граціозное. Напротивъ того, готическая башня, вышина которой въ три раза больше, кажется уже несомнѣнно величественною. Въ чемъ здѣсь заключается идея безконечной величины? Или въ чемъ здѣсь заключается хотя бы субъективное чувство неизмѣримости? Мы такъ же хорошо можемъ составить себѣ приблизительную оценку вышины въ 450 футовъ, какъ и въ 150 футовъ, а представление о томъ, что величественная башня превосходитъ изящную на двойную ея величину, не заключаетъ въ себѣ въ сущности ничего ни безмѣрнаго ни безконечнаго. Намъ нисколько не поможетъ, если мы сошлемся на эстетическое олицетвореніе и скажемъ, что возвышенно-дѣйствующая башня эстетически выступаетъ передъ нами въ видѣ безконечно превосходящей личности благодаря тому, что намъ недостаетъ мѣры для той духовной силы, которая во время эстетического созерцанія выступаетъ передъ нами изъ такого гигантскаго зданія. Ибо такой мѣры у насъ совершенно неѣть и для втрое меньшей башни, а между тѣмъ изящное впечатлѣніе не замыняется въ этомъ случаѣ возвышеннымъ. Въ дѣйствительности чувство возвышенаго возбуждается въ насъ въ этомъ случаѣ вовсе не идеей безконечности; достаточно присутствія такого объекта, размѣры котораго значительно превосходить нормальные, и который поэтому импонируетъ намъ какъ нѣчто необыкновенно могучес. То-же имѣть мѣсто при гигантскомъ водопадѣ, ураганѣ, высокихъ горныхъ хребтахъ и тому подобныхъ явленіяхъ: для того чтобы вызвать возвышенное впечатлѣніе, совершенно достаточно представлениія о необыкновенной мощнѣ, и вовсе не требуется вспомогательного представлениія обѣ абсолютнно безко-

нечномъ. Подобно тому какъ мы вовсе не должны считать угрожающую намъ силу безконечной, для того чтобы ея бояться, точно также мы не нуждаемся въ идеѣ безконечности для того, чтобы находить эту же силу возвышенію.

Предыдущее разсужденіе можетъ навести на мысль объ установлении различія между возвышеннымъ въ болѣе широкомъ смыслѣ и возвышеннымъ въ болѣе тѣсномъ смыслѣ, и Гартманнъ дѣйствительно придерживался подобнаго дѣленія. Возвышеннымъ въ болѣе широкомъ смыслѣ было бы тогда то могучее, которое несомнѣнно представляется чѣмъ-то измѣримъ, а возвышеннымъ въ болѣе тѣсномъ смыслѣ все то, что дѣйствительно въ состояніи съ большою живостью возбудить идею безконечности; для первой группы безконечность играла бы—самое большое—только подчиненную роль, для второй—господствующую. Но на такомъ дѣленіи мы убѣждаемся, какъ мало отношенія эстетика имѣеть къ безконечному. Какъ только мы станемъ искать примѣровъ для возвышенного въ тѣсномъ смыслѣ, т. е. для того возвышенного, которое дѣйствительно вызываетъ идею безконечности, то мы найдемъ, что такихъ примѣровъ очень мало. Въ самомъ дѣлѣ, въ царствѣ звуковъ съ безконечности не можетъ быть и рѣчи, такъ какъ, во первыхъ, интензивность звуковъ становится невыносимой, лишь только она перейдетъ известныя границы, а во вторыхъ, безконечно долго тянущіеся звуки менѣе всего могутъ быть названы возвышенными,—они скорѣе безконечно скучны. Въ области же видимыхъ явлений мы находимъ для этого только три примѣра, а именно море и большую равнину, которые возбуждаютъ идею безконечности субъективно, и небо, которое мы считаемъ объективно безконечнымъ, хотя мы и этого съ увѣренностью не можемъ утверждать.

Имѣть ли въ этихъ примѣрахъ рѣшающее значеніе мысль о безконечности? Намъ кажется, что нѣтъ. Необходимо разумѣваться признать, что представление о безконечномъ усиливаетъ возвышенное впечатлѣніе, такъ какъ оно придаетъ предмету нѣчто таинственное, выходящее за предѣлы чувственного и такимъ

образомъ въ состояніи еще болѣе усилить то чувство подавленности, которое играетъ нѣкоторую роль во всякомъ возвышенномъ впечатлѣніи. Но это только побочное дѣйствіе, а не истинная основа возвышенного впечатлѣнія, чтобъ легко вывести изъ проводимаго въ нашемъ изслѣдованіи возврѣнія на сущность эстетической видимости. По этому возврѣнію эстетическое наслажденіе лишь до тѣхъ поръ находится на надеждающей высотѣ, пока сознаніе всѣми своими силами сосредоточено на созерцаніи опредѣленнаго чувственнаго предмета. Выдѣленіе опредѣленной видимости должно при этомъ занимать первый планъ, а все остальное, что приводить въ движение нашъ духъ, должно входить въ эстетическую видимость только въ служебной роли. Отсюда уже безъ дальнѣйшихъ доказательствъ ясно, что и идея безконечности можетъ присоединяться къ эстетическому наслажденію только въ служебной роли, и что она, слѣдовательно, никоимъ образомъ не можетъ являться основой и причиной возвышенного. Ибо въ области созерцанія какъ такового нѣть никакой безчувственной основы и причиной возвышенного. Для эстетического созерцанія море и пустыня, которыхъ мы гиперболически можемъ назвать безконечными, являются хотя и гигантской плоскостью, но все же плоскостью, которая заключена въ твердая и приятная для глаза границы красивой линіей горизонта. И небо для взирающаго съ восхищеніемъ глаза есть колossalный сводъ, который поднимается отъ земли и смыкается надъ нашей головой,—слѣдовательно и оно представляется чѣмъ-то ограниченнымъ. Если бы оно не было для насъ сводомъ, ограниченнымъ. Если бы оно не было для насъ предметомъ, а слѣдовательно оно вообще не было бы для насъ предметомъ, а слѣдовательно и возвышеннымъ предметомъ. Этотъ чувственный образъ, ко-

торый при всей своей колоссальности тѣмъ не менѣе ограниченъ, есть истинная основа эстетического наслажденія, ядро возвышенного; сверхчувственная идея безконечности присоединяется лишь въ служебной роли, а потому можетъ и отсутствовать. Грекъ, который действительно считалъ небо твердымъ сводомъ, несомнѣнно могъ отъ него получить такое же возвышенное впечатлѣніе, какъ и мы, и спрашивается даже, не вызванные ли, благодаря именно своей ограниченности, представление ребенка о твердомъ стеклянномъ небесномъ сводѣ съ сияющими на немъ звѣздами, нежели наше болѣе зрѣлое возврѣніе, при которомъ идея безконечнаго и безмѣрнаго протяженія постоянно какъ бы прорываетъ грандиозный сводъ.

Мы приходимъ, слѣдовательно, къ такому выводу. При всякомъ эстетическомъ наслажденіи сознаніе остается сосредоточеннымъ на томъ, что дано нашими чувствами, и вслѣдствіе этого оно находится подъ властью этого чувственнаго материала, ибо сознаніе устроено монархически. И при возвышенномъ впечатлѣніи чувственно-данный материалъ имѣть границы. Если по этому при наслажденіи возвышеннымъ представление не ограниченномъ и безконечномъ играеть извѣстную роль, то эта роль можетъ быть только служебною. Центральнымъ пунктомъ наслажденія является само по себѣ возвышенное дѣятіе гигантскаго, но ограниченного предмета; представление же о безконечности способствуетъ лишь тому, что къ имѣющемуся уже впечатлѣнію величавости присоединяется особаго рода трепетъ.—Подобнаго же воззрѣнія придерживается и Лотце, который говорить, что непредубѣжденноe чувство «не только пользуется возвышеннымъ предметомъ въ качествѣ моста къ представлению о безконечномъ, но и ощущаетъ глубокій интересъ къ его собственному величию*). Фехнеръ же ирони-

^{*)} Lotze: Geschichte der Aesthetik in Deutschland, 1868. Ctp. 326.

чески замѣчасть: «я охотно представляю идеалистамъ возні-
ситься въ своихъ объясненіяхъ до безконечности» *).

Определение возвышенного подвигается значительно впередъ, если мы зададимъ себѣ вопросъ, каково же должно быть ограничение, а следовательно—въ виду того, что всякая граница есть форма какова же должна быть форма гигантского предмета для того, чтобы можно было выдѣлить эстетическое наслажденіе въ чистомъ и совершенномъ видѣ. Тутъ мы снова убѣждаемся, насколько при определеніи возвышенного важно ставить въ центръ не сверхчувственную идею безконечности, а то, что дѣйствительно входитъ въ созерцаніе. Въ самомъ дѣлѣ, при болѣе подробномъ разсмотрѣніи формы истинно возвышенного предмета мы найдемъ не только, что такая граница и форма имѣется во всякомъ возвышенномъ предметѣ, но что возвышенное для того, чтобы вполнѣ проявить свое дѣйствіе, нуждается даже въ точно определенномъ характерѣ ограничения,—т. е. мы найдемъ, что вездѣ, где имѣется возвышенное впечатлѣніе, ограничивающая форма является существеннымъ и необходимымъ факторомъ. Этотъ определенный характеръ ограничения состоитъ въ томъ, что условіемъ возвышенного является простота формы. Для этого, какъ намъ кажется, имѣются двѣ причины. Во первыхъ, простая форма лучше всего соотвѣтствуетъ нашему представлению о формѣ лучше всего соотвѣтствуетъ нашему представлению о могучемъ проявленіи силы. Тамъ, где мощное какъ бы раздробляется духовно или тѣлесно по разнымъ направлѣніямъ, мы благодаря этому многообразію теряемъ представлѣніе объ его необычайномъ вліянії. (Это, между прочимъ, служитъ доказательствомъ, что и внутреннюю силу мы вовсе не представляемъ себѣ безконечною, хотя гиперболически и даемъ ей этотъ эпитетъ). Простая же форма производить на насъ, напротивъ, такое впечатлѣніе, будто импонирующая намъ личность, которую мы вносимъ въ могучий предметъ, направляетъ всѣ свои силы на одну только цѣль и такимъ образомъ разверты-

*) Fechner: Vorschule der Aesthetik, II. Crp. 166.

Гроосъ.

вается во всей полнотѣ. Но помимо того, надо принять во внимание и субъективную причину. Все могучее, будь то физическая или духовная мощь, по самой своей природѣ требуетъ отъ внутренняго подражанія необыкновеннааго напряженія. Прекраснымъ примѣромъ этого является учитель «Burg Neideck» Риля: видъ огромной равнины, которая представляется ему впервые, какъ бы разрываетъ его душу на части. Поэтому далеко не безразлично, каковы будутъ границы, какова будетъ форма такого предмета. Если форма съ вѣшней стороны представляетъ богатое и многообразное расчлененіе, или же съ внутренней стороны—раздробленіе силы по многимъ направленіямъ, то сейчасъ же обнаруживается ограниченная способность нашего сознанія къ восприятію: сознаніе не способно воспринять все это богатство формъ какъ одно цѣлое, чѣмъ является необходимымъ условіемъ эстетического наслажденія. Изъ этого субъективнаго условія тоже вытекаетъ, что гигантскій объектъ можетъ произвести возвышенное впечатлѣніе только тогда, когда форма его проста. Полное опредѣленіе этой эстетической формы должно быть слѣдовательно таково:

Возвышенное есть могучее (Gewaltiges) въ простой формѣ.

Это опредѣленіе вполнѣ подтверждается, если мы станемъ разбирать различные примѣры возвышенного. Мы повсюду найдемъ, что могучее только благодаря простотѣ своей формы становится чистымъ выраженіемъ возвышенного. Это мы видимъ въ приведенныхъ уже нами примѣрахъ изъ царства природы, какъ то: море, пустыня, громъ, буря и т. п. Огромное протяженіе пустыни и спокойнаго моря замкнуто простою формой круга на горизонтѣ. Яростно волнующееся море не представляется безформенною массой,—волны его вздымаются въ величественномъ ритмѣ. Завываніе бури называютъ «однообразнымъ», а громъ производить возвышенное впечатлѣніе тогда, когда онъ состоить изъ простой, не слишкомъ быстрой смыны усиливай и ослабленій. Быстрый грохочущій ударъ

грома, благодаря своей безформенности, не возвышаетъ, хотя и внушаетъ страхъ. Тотъ же законъ по отношенію къ физической мощи имѣть силу и въ искусствѣ. Такъ напримѣръ формы величественнаго зданія всегда просты. Готическая башня, несмотря на огромное множество орнаментовъ, не составляетъ исключенія; ибо всѣ эти орнаменты настолько проникнуты однимъ и тѣмъ же направленіемъ — стремлениемъ вверхъ—и такъ тѣсно сплошены въ цѣляхъ единаго дѣйствія, что не легко изгладить ихъ простое цѣльное впечатлѣніе. Поэтому весь готический стиль можно обозначить какъ «величественную односторонность». Тѣмъ не менѣе не лишено значенія замѣчаніе Фишера, что возвышенное впечатлѣніе отъ готической башни усиливается въ сумерки *), ибо при свѣтѣ сумерокъ исчезаютъ всѣ частности, и тѣмъ отчетливѣе выступаетъ общая основная форма. Примѣромъ и чувственно и духовно возвышенного служить герой и сила, у которыхъ огромная сила является послушнымъ оружиемъ, чѣмъ въ живописи, и причина этого, какъ намъ кажется, заключается въ томъ, что пластика довольноствуется болѣе простыми формами, чѣмъ живопись. По той же причинѣ въ живописи наиболѣе пригодны для этой цѣли фрески, такъ какъ онъ по простотѣ ближе всего подходитъ къ пластикѣ. Духовная мощь можетъ проявиться двоякимъ образомъ. Какая нибудь личность можетъ намъ показаться величественною оттого, что она безъ всякаго напряженія совершає самая необычайныя дѣянія. Такое величие подобаетъ богамъ, которые «твердою рукой» вершаютъ судьбы людей, и характерно, что какъ греческая, такъ и христіанская фантазія создала для выраженія божественнаго такой величественный образъ: Зевсу, движениемъ бровей потрясающему Олимпъ, соответствуетъ христіанскій Богъ, Который однимъ своимъ дуновеніемъ уничтожаетъ могучую армаду. Сюда же относится

*) Vischer: Ueber das Erhabene und Komische, стр. 53.

и образъ Іеговы, когда онъ появляется не въ огнѣ, громѣ и бурѣ, а въ тихомъ легкомъ дуновеніи *). Простота, которая и здесь присуща возвышенному, бросается прямо въ глаза. Сила, полное развитіе которой не могло бы уже доставить эстетического удовольствія, проявляетъ свое величіе тѣмъ, что даже самое простое и нисколько не утомительное дѣйствіе ея производить уже нечто необычайное. Въ этомъ заключается наиболѣе характерная черта величественнаго. Его пре восходство такъ велико, что, явясь оно намъ во всей своей силѣ, оно уничтожило бы насть; мы смиренno сознаемъ «границы человѣчности» (die Grenzen der Menschheit) и довольствуемся тѣмъ, что «съ наивнымъ и глубокимъ благоговѣніемъ цѣлуемъ край его одѣянія». Совершенно иного рода духовное величіе получится въ томъ случаѣ, когда мы видимъ, что какая-нибудь личность развернула всю свою ничѣмъ неослабленную душевную силу. Такого рода величіе намъ людямъ ближе; ибо въ этомъ случаѣ мы имѣемъ предъ собою духъ, который хотя и выше насть, но для совершенія чего-либо необычайного нуждается во всей своей энергіи. Онъ совершаѣтъ нечто большее, чѣмъ мы, но онъ совершаѣтъ это такимъ же образомъ, какъ это сдѣлали бы и мы,—напряженіемъ всѣхъ своихъ силъ. Простота формы выражается въ данномъ случаѣ не въ томъ, что непосредственно воспринимается нашими чувствами, а въ единомъ направлѣніи, которому склоняютъ всѣ душевныя силы, сосредоточенные на достижениіи цѣли. Такъ, въ Ричардѣ III простота формы состоитъ не въ физи-

*) Справа Jean Paul: Vorschule der Aesthetik, § 27. Въ параллель приведеннымъ выше примѣрамъ вѣнѣній безконечности, христіанский Богъ является кромѣ того примѣромъ внутренней безконечности—безконечности духа. Но и тутъ мы должны признать, что идея абсолютной безконечности играетъ лишь подчиненную роль. Хотя мы при чтеніи Гомера съ большою живостью представляемъ себѣ, что могущество Зевса не безконечно, однако въ эстетическомъ созерцаніи скаго Бога.

ческой сторонѣ и не въ развитіи дѣйствія, а въ той исключительности, съ которой вся могучая, можно сказать демоническая воля этого человѣка сосредоточена на одной лишь жаждѣ власти. Подавленіе сильныхъ душевныхъ движений оставляетъ такое же величественное впечатлѣніе, какъ и разнудзанная ихъ ярость.—Мощь въ этомъ случаѣ заключается во власти надъ самимъ собою. Иравственное величіе, идеаль котораго дали намъ стоики, опять-таки лишь тогда достигаетъ во вѣнѣніи своемъ проявленіи полнаго дѣйствія, когда оно выражается въ простой формѣ. Перегринусь Протеустъ, превращающій отрицаніе воли къ жизни въ публичное зрѣлище, не производитъ на насъ возвышенного впечатлѣнія. И духовная сила, чтобы заслужить полнаго эстетического одобренія, должна проявляться прямо и просто.

Если такимъ образомъ простота эстетического впечатлѣнія составляетъ существенный моментъ всего возвышенного и дѣйствительно можетъ быть доказана въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ, то можно ожидать, что важность этого опредѣленія найдеть себѣ до нѣкоторой степени выраженіе въ эстетикѣ. И въ самомъ дѣлѣ многіе эстетики признали, что возвышенному наиболѣе подходитъ простая и едина форма проявленія. Уже Винкельманъ въ своихъ изслѣдованіяхъ, предметомъ которыхъ является главнымъ образомъ величественная красота, указалъ на моментъ простоты. Жанъ Поль вполнѣ основательно обращаетъ внимание на то, что большая застросенная и ставшая вслѣдствіе этого, такъ сказать, пятнистою, равнина не производить такого величественного впечатлѣнія, какъ «одноцвѣтный» океанъ, и для объясненія этого факта онъ приводитъ то же самое объективное основаніе, которое отмѣтили и мы. Гигантскій объектъ, лишенній простоты, не воспринимается уже какъ нечто цѣлое; «съ каждымъ новымъ цвѣтомъ начинается новый предметъ» *). Шаслеръ объясняетъ величіе, какъ красоту «покоя»; подъ этимъ можно разумѣть

*) Jean Paul: Vorschule der Aesthetik, § 27.

только относительный покой, который состоит въ томъ, что могучее выражается въ простой формѣ. Фехнеръ говоритъ: «Чувство величія основано на томъ, что душа воспринимаетъ единое впечатлѣніе, превышающее среднюю величину или силу обычныхъ впечатлѣній, съ нѣкоторымъ избыткомъ удовольствія; своеобразный характеръ этого удовольствія обусловливается не исключительно цѣльностью впечатлѣнія, а также тѣмъ, что оно въ то же время и сильнѣе и больше; и наоборотъ, онъ обусловливается не исключительно его величиною или силою, а также тѣмъ, что впечатлѣніе въ то же время цѣльное» *).

Но простота формы понимается также въ совершенно другомъ смыслѣ. А именно, тѣ эстетики, для которыхъ истину основой возвышенного наслажденія служить впечатлѣніе безконечности, понимаютъ простоту въ чисто отрицательномъ смыслѣ, какъ отсутствіе границъ. Она для нихъ имѣть значеніе лишь потому, что простая форма постольку отодвигаетъ моментъ ограниченія, поскольку это вообще возможно въ области чувственного, и такимъ образомъ наиболѣе приближается къ абсолютно безконечному. Въ то время какъ мы въ необходимости простой формы усматриваемъ доказательство того, что возвышенное основано главнымъ образомъ на созерцаніи замкнутой въ границы мощи, по этому возврѣнію простота была бы напротивъ средствомъ для возможно полного уничтоженія впечатлѣнія ограниченности. Въ такомъ смыслѣ слѣдуетъ понимать Фишера, приписывающаго возвышенному

*) Fechner: *Vorschule der Aesthetik*, II. 166.—Фехнеръ предполагаетъ выражение „единство“ „простотъ“, такъ какъ подъ простымъ оно разумѣеться только абсолютное однообразіе. Но и единство можно огніхъ формъ упрощаетъ восприятіе, и эта именно легко воспринимаемая простота — самое главное, между тѣмъ какъ органическое „единство“, какъ таковое, составляетъ болѣе общую эстетическую категорію. Сравн., напримѣръ, выраженія „простая величина“ и „единая величина“: только первое изъ нихъ вполнѣ пригодно для обозначенія возвышенного.

извѣстную степень «туманности», въ которой отдѣльныя формы расплываются *). Наиболѣе ясно выражена эта мысль у Зибека. Простота или даже однообразіе, заключающіяся въ возвышенномъ, приводятъ его къ слѣдующему опредѣленію: «Возвышенное есть такого рода красота, въ которой моментъ ограниченія отступаетъ на задній планъ. Непосредственно выступающая передъ нами характерная черта его есть неограниченность — особаго рода безконечность (экстензивная или интензивная)» **). Хотя Гартманъ вполнѣ признаетъ возвышенное дѣйствіе замкнутой въ границы могучей силы, однако и онъ также какъ будто понимаетъ отсутствіе многообразнаго расчлененія въ томъ смыслѣ, что благодаря этому возникаетъ впечатлѣніе безформенности и безграничности; такимъ образомъ онъ приходитъ къ невѣрному на нашъ взглядъ выводу, будто на фантазію производить болѣе величественное впечатлѣніе хаосъ, предшествовавшій сотворенію міра, чѣмъ вселенная, наполненная подчиненіемъ законамъ матеріей ***).

Теорія, которой мы придерживаемся, до извѣстнаго пункта согласна съ этимъ возврѣніемъ. Въ виду того что мощное, какъ мы пытались объяснить, можетъ быть воспринято какъ цѣлое только въ простой формѣ, становится яснымъ что величіе гигантскаго предмета можетъ вполнѣ обнаружиться только тогда, когда многообразіе отступаетъ на задній планъ; ибо благодаря многообразію формъ это цѣлое было бы раздроблено на нѣсколько отдѣльныхъ менѣе сильныхъ впечатлѣній. По этой же причинѣ мы должны также признать, что простота лишь косвеннымъ путемъ способствуетъ тому, что возникающая по ассоціаціи идея безконечности выступаетъ съ большою ясностью. Ибо, чѣмъ отчетливѣе предметъ проявляется во всемъ своемъ объемѣ, тѣмъ легче можетъ возникнуть подобная ассоціація. Напротивъ, мы думаемъ, что

*) Vischer: *Aesthetik*, § 87.

**) Siebeck: *Wesen der ästhetischen Auschaung*. Стр. 166. Сравн. стр. 167.

***) Hartmann: *Aesthetik*, II. Стр. 278, примѣч.

зашли бы слишкомъ далеко, если бы изъ этого вывели заключеніе, что простая форма непосредственно и сама по себѣ должна разсматриваться какъ отрицаніе ограниченного и конечнаго, и что этимъ отрицательнымъ дѣйствіемъ она производить впечатлѣніе величія. Ибо, во первыхъ, мы полагаемъ, что простая форма находится въ связи съ идеей безконечности прежде всего благодаря положительному дѣйствію, а именно—благодаря тому, что она дѣлаетъ мощное доступнымъ нашему созерцанію какъ нѣчто цѣлое. Во вторыхъ, намъ кажется, что простота формы вообще не означаетъ отсутствія ограниченности и конечности. Уже вслѣдствіе монархического устройства нашего сознанія становится вѣроятнымъ, что при выдѣленіи видимости простая форма должна обладать необычайною ясностью и силой, такъ какъ отсутствіе многообразія, надо думать, возмѣщается энергіей простой формы. И въ самомъ дѣлѣ, при разсматриваніи гигантскаго предмета, наше сознаніе сосредоточено съ особою силою на границѣ, такъ какъ она именно представляетъ намъ могучее, какъ нѣчто цѣлое. Если готическая башня въ сумерки кажется намъ особенно величественною, то это зависитъ отъ того, что огромная темная масса особенно рельефно въ видѣ одного цѣлаго отдѣляется отъ болѣе свѣтлого вечерняго неба. Если «одноцвѣтная» пустыня кажется намъ величественнѣе, чѣмъ застроенная равнина, то это зависитъ отъ того, что въ первомъ случаѣ взоръ нашъ имѣеть возможность лучше сосредоточиться на большой окружности, которая отдѣляетъ плоскость отъ небеснаго свода. Горы производятъ наиболѣе величественное впечатлѣніе тогда, когда они вечернею порою рѣзко выступаютъ на болѣе свѣтломъ фонѣ неба въ видѣ огромной стѣны. Въ величественныхъ произведеніяхъ скульптуры ограничивающая форма съ особенною ясностью запечатлѣвается въ нашей памяти. И если даже напримѣръ, необыкновенно тяжелая мантія—предметъ, который такъ далекъ отъ идеи безконечности—можетъ дѣйствовать на насъ возвыщенно простотою своей драпи-

ровки, то причина этого заключается опять-таки въ томъ, что простая форма образуетъ необычайно рѣзкую границу. Примѣромъ этого служитъ мантія Бога въ «с сотвореніи женщины» Микель Анджело и еще болѣе величественная мантія Дюреровскаго апостола Павла, простыя тяжелыя складки которой съ неслыханной въ живописи рѣзкостью отдѣляются отъ окружающей обстановки.—Поэтому мы полагаемъ, что идея безконечности пробуждается непосредственно только величиной предмета. Простота формы имѣть тутъ значение лишь постольку, поскольку благодаря ей величина предмета выступаетъ съ особенною ясностью; въ простотѣ же какъ та-ковой не содержится никакого отрицанія ограниченности или конечности.

Намъ слѣдуетъ теперь обратиться къ вопросу, какъ объяснить психологически субъективный процессъ возвышенного наслажденія. Особенность нашего субъективнаго настроенія состоять въ томъ, что при созерцаніи возвышенного въ нашихъ чувствахъ происходитъ рѣзкая перемѣна. Кантъ разъяснилъ этотъ процессъ съ удивительнымъ глубокомысліемъ: онъ состоитъ въ рѣзкомъ переходѣ отъ неудовольствія къ удовольствію; сначала угнетенное состояніе духа, а затѣмъ подъемъ его; сначала могучее подавляетъ насъ, и одно мгновеніе мы чувствуемъ свое бессиліе,—намъ даже можетъ показаться будто подъ нами пропасть *),—но вдругъ наступаетъ реакція, мы сразу оправляемся отъ подавляющаго чувства и съ удовольствіемъ погружаемся въ созерцаніе моці. Фишеръ нашелъ весьма удачное выраженіе для этого переворота, совершающагося въ нашей душѣ: онъ приводить слова Fausta, который послѣ величественнаго явленія духа земли восклицаетъ: «Въ тотъ блаженный моментъ я чувствовалъ себя столь ничтожнымъ—столь великимъ **).

*) Kant: Kritik der Urtheilskraft (Kehrbach) Cтр. 112.

**) In jenem seligen Augenblicke —ich fühlte mich so klein, so gross! —Vischer: Ästhetik, § 140.

Какъ же объяснить этотъ процессъ? что касается подавленнаго состоянія при видѣ гигантскаго предмета, то мы прежде всего должны поставить себѣ вопросъ, необходимо ли оно вообще для возникновенія возвышеннаго впечатлѣнія. По мнѣнію Бёрка (Burke), на этотъ вопросъ слѣдуетъ отвѣтить утвердительно, такъ какъ существеннымъ моментомъ всего возвышеннаго онъ считаетъ ужасное. «Источникомъ возвышеннаго является то, что сколько-нибудь способно вызывать идею страданія или опасности, т. е. то, что въ какомъ либо отношеніи ужасно (terrible), что стоитъ въ связи съ ужасными предметами или же дѣйствуетъ способомъ, аналогичнымъ ужасу». «Руководящій принципъ возвышеннаго—это всегда, явно или тайно, ужасъ» *). Если это вѣрно, то мы должны признать, что большая или меньшая степень подавленности неизбѣжна при видѣ возвышеннаго. Фехнеръ, напротивъ, утверждаетъ, что есть и такие примѣры возвышеннаго, при которыхъ совершенно отсутствуетъ чувство подавленности, вызываемое ужаснымъ предметомъ. «И въ природѣ, и въ искусствѣ», говоритъ онъ, «нѣть недостатка въ примѣрахъ, въ которыхъ необходимая для возвышеннаго величина или сила впечатлѣнія получается совершенно независимо отъ ужаса, внушаемаго предметомъ; да и вообще о какомъ-либо непріятномъ чувствѣ можно говорить только въ угоду теоріи, беспристрастный же теоръ, какъ бы ни углублялся, не найдеть его. Такими примерами могутъ служить: восходъ солнца надъ горизонтомъ утромъ или восходъ луны вечеромъ, звѣздное небо, радуга на тучахъ, голубое, еле зыбающееся море съ многочисленными кораблями, готическій соборъ; душа при этомъ утопаетъ въ высокомъ наслажденіи и возвышается надъ ничтожностью и мѣдочностью обычныхъ впечатлѣній» **).

По нашему мнѣнію, Фехнеръ въ этомъ вопросѣ неправъ.

*) Burke: „A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful“. Part. I, sect. VII, Part. II, sect. II.
 **) Fechner: Vorschule der Ästhetik, II. Crp. 175

Мы допускаемъ, что выражение «ужасъ» во многихъ случаяхъ можетъ показаться слишкомъ сильнымъ; но нѣчто этому аналогичное имѣется въ истинно возвышенномъ постоянно; всегда имѣется подавленное состояніе, хотя бы въ формѣ нѣкотораго чувства робости, вызываемой грандиознымъ явленіемъ. По отношенію къ величественному объекту первое, что мы испытываемъ, это то, что онъ намъ «импонируетъ», а съ этимъ по необходимости связана извѣстная подавленность. Примѣры Фехнера отчасти не исключаютъ всѣ этого подавленного состоянія, какъ напримѣръ, восходъ солнца и готическій соборъ; отчасти же онъ представилъ ихъ въ такомъ видѣ, что вмѣстѣ со страхомъ пропадаетъ также и величие—вѣрное доказательство въ пользу необходимости этого элемента. Если мы имѣемъ передъ собою пріятный видъ еле зыблющагося синяго моря и разсматриваемъ «множество» кораблей, бѣлые паруса которыхъ весело сверкаютъ на голубомъ фонѣ (и нарушаютъ простоту формы), то мы перестаемъ видѣть эту огромную площадь какъ нѣчто цѣлое и вслѣдствіе этого перестаемъ въ ней видѣть величіе. Только когда мы стараемся не замѣтить этого многообразія, когда взоръ нашъ устремляется на однообразную линію горизонта, мы начинаемъ опущать впечатлѣніе величія, а вмѣстѣ съ нимъ — или вѣрнѣе до него — и чувство робости передъ величественнымъ зрѣлищемъ. И радуга, пока мы восхищаемся очарованіемъ ея красокъ, не представляется намъ величественною; впечатлѣніе величія получается только отъ ся контраста съ гигантскимъ фономъ мрачныхъ тучъ. Полная луна, восходящая надъ горизонтомъ въ теплый вечеръ, производить скорѣе мягкое, а не возвышенное впечатлѣніе; возвышенное же впечатлѣніе получается безспорно тогда, когда въ морозную зимнюю ночь полная луна стоитъ высоко на небѣ; но тогда она, благодаря жестокой стужѣ, которая какъ бы исходитъ изъ нея, какъ изъ центра, положительно заключаетъ въ себѣ нѣчто грозное *).

^{*)} Самое, быть можетъ, мастерское изображеніе этого возвышеннаго.

Чувство подавленности, возникающее въ началѣ процесса, оказывается на самомъ дѣлѣ существеннымъ свойствомъ всего возвышенного, такъ какъ возвышенное всегда есть чѣмъ огромное. Можно даже сказать, что безъ такой подавленности не могъ бы достигнуть надлежащаго дѣйствія послѣдующій подъемъ духа. Лишь благодаря тому, что мы сперва были подавлены, мы чувствуемъ всю освободительную силу подъема; лишь благодаря тому, что нашимъ жизненнымъ силамъ на короткій моментъ была положена препона, онъ тѣмъ стремительно изливается, подобно запруженной водѣ *). Какъ же объяснить эту подъемъ, эту вторую стадію душевнаго процесса? Здѣсь мы вновь наталкиваемся на идею безконечности. По воззрѣнію Канта, рѣзкій переходъ отъ неудовольствія къ удовольствію обусловливается возникновеніемъ этой именно идеи. У Канта психологіческій процессъ представляется въ такомъ видѣ: предметъ производить на насъ впечатлѣніе неизмѣримаго, безконечнаго; поэтому онъ, во-первыхъ, внушаетъ намъ страхъ; во-вторыхъ, наша способность къ воспріятію оказывается несостоительной въ виду требованія постигнуть безконечное. Этимъ объясняется подавленное состояніе. Но въ этомъ-то пораженіи чувственнаго субъекта проявляется побѣда того-же субъекта, поскольку онъ сверхъ—чувственный. Безконечное не есть для него чѣмъ данное извнѣ, а является скорѣе его собственномъ, во вѣнчанемъ мірѣ вовсе не существующею разумной идеей. Такимъ образомъ, благодаря этой идеѣ, субъектъ чувствуетъ свое превосходство надъ всѣми огромными явлениями природы, и въ этомъ именно состоить второй моментъ душевнаго процесса—чувство подъема. «Слѣдовательно, природа представляется величественною только потому, что она возвышаетъ воображеніе до представлениія такихъ случаевъ, где для души выясняется превосходство ея собственнаго предна-

*). Впечатлѣнія мы входимъ въ „Spiritus familiaris des Rosst uscher“ (Droste-Hulshoff).

*) Kant: Kritik der Urtheilskraft (Kehrbach), стр. 96.

значенія даже по сравненію съ природой» **). Ясно, что подобное объясненіе совершенно исключаетъ истинно эстетическое наслажденіе, которое, какъ мы видѣли, состоить въ погруженіи нашего «я» въ данный намъ объектъ. Оно въ сущности сводится къ тому, что мы сначала хотя и поддаемся импонирующему дѣйствію огромной силы, но затѣмъ съ некоторымъ злорадствомъ какъ бы говоримъ ей: ты все же не импонируешь мнѣ; ибо съ тѣмъ истинно безконечнымъ, которое я могу себѣ представить въ моемъ разумѣ, ты не можешь идти въ сравненіе! Поэтому вполнѣ правъ Фишеръ, говоря: «Кантъ желаетъ объяснить страшное, и доказывается, что намъ не надо его бояться» **.

Мы поэтуому держимся того мнѣнія, что и здѣсь идея безконечности вноситъ путаницу, какъ скоро ей отведено центральное мѣсто. Въ служебной роли она можетъ входить въ возвышенное наслажденіе—это безспорно; но какъ только мы пожелаемъ обосновать на ней возвышенное наслажденіе, мы легко забываемъ, что эстетическое созерцаніе прежде всего должно быть созерцаніемъ. Въ этомъ заключается также основная ошибка Канта: психологіческій процессъ при воспріятіи возвышенного онъ понимаетъ такимъ образомъ, будто мы получаемъ эстетическое наслажденіе лишь тогда, когда выходимъ за предѣлы созерцанія,—а это не вѣрно. Истинное объясненіе возвышенного мы получаемъ совершиенно инымъ путемъ. Неудовольствіе не вызывается несостоительностью созерцанія, а удовольствіе—не присоединеніемъ разумной идеи, а какъ разъ наоборотъ. Предметъ подавляетъ насъ до тѣхъ поръ, пока мы его рассматриваемъ «разумно», т. е. до тѣхъ поръ пока мы сознаемъ его превосходство надъ нами и вслѣдствіе этого испытываемъ весьма разумное чувство, что наша ничтожность и слабость легко могутъ обнаружиться непріятнымъ для насъ образомъ. А гигантскій предметъ лишь тогда возбуждаетъ удовольствіе, когда такого рода впечатлѣнія

**) Kant: Kritik der Urtheilskraft (Kehrbach), стр. 117.

**) Vischer: Aesthetik, § 141.

и размышления отдаются «неразумно» игрою эстетического созерцанія.

Все это подтверждается, если мы разберемъ съ указанной точки зрѣнія примѣры величественаго. Разсмотримъ яростные удары волнующагося моря о прибрежныя скалы. Тутъ сперва нами овладѣваетъ чувство страха передъ этимъ могучимъ движениемъ; необузданная ярость набѣгающей громады волнъ наводитъ на насъ робость; съ чувствомъ ужаса мы думаемъ о томъ, какъ безпомощенъ человѣкъ передъ такою огромною силою. Мы находимся, слѣдовательно, въ подавленномъ состояніи, которое еще усиливается отъ того, что одинъ видъ чего то огромнаго вынуждаетъ уже наше чувственное восприятіе къ необычному напряженію. Но вдругъ мы замѣчаемъ моментъ, который въ состояніи облегчить намъ чувственное восприятіе и въ то-же время перенести насть отъ серьезнаго вѣнѣстическаго состоянія къ игрѣ эстетическаго созерцанія. Этотъ моментъ — формальный. Могучее движение волнъ правильно, — оно совершается въ одномъ направлении и ритмически. Тутъ нѣтъ кипящаго водоворота, приводящаго нашъ взоръ въ замѣшательство *), равный по величинѣ волны набѣгаютъ другъ на друга въ равные промежутки, съ одинаковой яростью, т. е. мы имѣемъ передъ собою мощь, проявляющуюся въ простой формѣ. Опираясь на этотъ формальный моментъ, благодаря которому только и возможно полное чувственное восприятіе, наше сознаніе погружается въ эстетическую видимость, и внутренне подражаніе начинаетъ проявлять свои чары. Мы пронатискомъ волнъ, мы внутренно слѣдимъ за мощнымъ ощущаемъ, какъ онъ грозными рядами приближаются, сначала какъ бы содержанной страстью, затѣмъ надвигающимися гребнями — какъ бы съ возрастающими возбужденіемъ, пока наконецъ не ударяется съ разнуданною яростью о скалы. Когда

*) Описание моря въ „Кубикѣ“ Шиллера — воесть, и свидѣть, и здѣсь нѣтъ простоты формы.

мы такимъ образомъ подражая сливаемся во едино съ вѣнѣніемъ движениемъ, происходитъ указанная выше рѣзкая перемѣна въ нашихъ чувствахъ: тутъ нѣть уже противостоящей намъ враждебной силы, — мы сами какъ бы переносимся въ эту силу, мы сочувственно сживаемся съ ней, ощущаемъ какую-то дикую жажду боя и чувствуемъ въ себѣ для этого мощную силу: мы становимся мощными вмѣстѣ съ мощнымъ, — величественными съ величественнымъ. Слѣдовательно, второй моментъ психологического процесса вызывается тѣмъ, что мы какъ бы совершенно исчезаемъ въ эстетическомъ созерцаніи.

И во всѣхъ остальныхъ видахъ возвышенного имѣется измѣненіе чувствъ и происходитъ оно отъ тѣхъ же причинъ. Въ нелодвижныхъ предметахъ, вызывающихъ величественное впечатлѣніе, весь процессъ часто бываетъ менѣе ясно выраженъ, чѣмъ въ предметахъ подвижныхъ; но его все-же легко доказать. Высокія горы, представляются, напримѣръ, во всемъ своемъ величіи только тому, кто не привыкъ къ ихъ виду и потому испытываетъ замѣтное чувство робости. Наше «я» на одинъ моментъ какъ бы стѣживается отъ испуга — оно, такъ сказать втягиваетъ въ себя свои щупальцы — и кажется, будто вся жизнь на мгновеніе остановилась. Но затѣмъ начинается внутреннее подражаніе и наступаетъ измѣненіе чувствъ. Душа съ чувствомъ облегченія переливается въ гигантскій объектъ, она поднимается и расширяется: она возвышается вмѣстѣ съ возвышеннымъ. — То-же самое и въ области духовнаго величія, притомъ не только въ области высокихъ страсти, гдѣ само собою понятно начальное подавленное состояніе, но и при нравственномъ величіи. Подчиненіе сильныхъ аффектовъ еще болѣе сильному нравственному чувству въ первый моментъ также заключаетъ въ себѣ нѣчто устрашающее; здѣсь мы тоже сначала чувствуемъ себя малыми и слабыми и только путемъ внутренняго подражанія становимся пристанными къ величию героя *).

*) Представьте себѣ это мнѣніе, что подъемъ нашего духа всегда обусловливается подъемомъ сознанія нашего „я“ въ величественный предметъ.

Мы приходимъ такимъ образомъ къ тому немаловажному выводу, что только во второй стадіи психологического процесса сознаніе становится къ предмету въ эстетическое отношение. Первая стадія—подавленность—сама по себѣ есть впечатлѣніе виѣ-эстетическое. Ибо какъ только начинается игра внутренняго подражанія, т. е. какъ только мы начинаемъ относиться эстетически, начинается также перенесеніе нашего «я» въ объектъ, и на мѣсто подавленного состоянія наступаетъ душевный подъемъ. Какъ мы видѣли, виѣ-эстетический элементъ имѣется также и въ прекрасномъ—именно, чувственно-пріятное; но въ то время какъ пріятное уже само по себѣ вызываетъ чувство удовольствія, вслѣдствіе чего оно безпрерывно возвышается до эстетической видимости и все безъ остатка какъ бы поглощается красотою,—виѣ-эстетическое впечатлѣніе монти стоитъ въ рѣзкой противоположности къ эстетическому подъему, сохраняетъ такимъ образомъ самостоятельную сферу дѣйствія и придаетъ этимъ своеобразный характеръ наслажденію возвышеннымъ.—Мы лучше всего охарактеризуемъ происходящій при этомъ субъективный процессъ, если скажемъ, что при возвышенномъ развертывается двоякаго рода игра: во-первыхъ, игра внутренняго подражанія, которая составляетъ существенный элементъ всякаго эстетического наслажденія, а затѣмъ такая игра, которой нѣть при созерцаніи прекраснаго (мы встрѣтимся съ ней при анализѣ комического) именно, чередование

является между прочими и Гартманнъ. „Поскольку объектъ мощнѣй и внушителенъ“, говоритъ онъ, „отожествление субъекта съ нимъ возвышаетъ его надъ реальнымъ уровнемъ его силы и даетъ ему возможность эстетически наслаждаться видимостью силы, которая въ дѣйствительности ему не принадлежитъ, но на одинъ моментъ ощущается имъ какъ своя. Такимъ образомъ то мощное, которое въ первый моментъ эстетического восприятія было только импозантнымъ, во второй моментъ эстетического восприятія становится возвышенющиимъ, т. е. возвышаетъ субъекта надъ нимъ самимъ; за кажущуюся подавленностью самочувствія въ первый моментъ слѣдуетъ кажущийся подъемъ его во второй“. Aesthetik II. Стр. 266 и сл.

виѣ-эстетического и эстетического настроеній*). Эта послѣдняя игра является необходимымъ слѣдствіемъ противоположности между подавленнымъ состояніемъ духа и его подъемомъ. Чувственно-пріятное попросту возвышается до красоты; оно обогащается, видоизмѣняется, но не уничтожается. Подавленное-же состояніе, вызываемое величественнымъ объектомъ, во второй моментъ психологического процесса превращается въ нечто прямо противоположное; хотя оно и слышится еще въ этой второй стадіи, но этотъ отзвукъ становится все слабѣе и наконецъ совсѣмъ замираетъ. Въ этомъ заключается основаніе указанной выше игры, а именно: какъ только окончательно замираетъ подавленное состояніе, необходимо идти на убыль и чувство подъема. Ибо живость этого чувства обусловливается контрастомъ съ подавленностью, и потому сно теряетъ въ своей силѣ, когда этотъ контрастъ исчезаетъ; когда идти «запруды», то прекращается и обильное «истеченіе». Вслѣдствіе этого сознаніе, желая освѣжить подъемъ, вынуждено освѣжить также и чувство подавленности, а для этой цѣли оно должно на одинъ моментъ выступить изъ эстетического на-

*.) Гартманнъ слѣдующимъ образомъ рисуетъ этотъ переходъ отъ первого момента психологического процесса ко второму: «Неудовольствіе, вызываемое подавленнымъ состояніемъ духа, одно занимаетъ наше сознаніе только на короткій моментъ; но таъ какъ мы преодолѣваемъ его не моментально, а лишь черезъ извѣстное время, то оно и въ это время продолжаетъ существовать въ сознаніи съ силой, убывающей по мѣрѣ того, какъ оно преодолѣвается безпрерывно возрастающимъ удовольствіемъ отъ подъема. Лишь когда окончательно наступить сліяніе съ объектомъ, процессъ этотъ достигаетъ своей вершины, и въ это время неудовольствіе отъ подавленного состоянія равно нулю, а удовольствіе отъ подъема достигаетъ maximum'a; но какъ только это чувство удовольствія ослабляется, мы тотчасъ же начинаемъ сознавать отсутствіе тожества между субъектомъ и объектомъ, а съ этимъ вмѣстѣ снова появляется неудовольствіе отъ подавленности, но не-удовольствіе это подорвано тѣмъ обстоятельствомъ, что оно уже разъ доказало свою неосновательность и что ему въ концѣ концовъ суждено исчезнуть“.—Aesthetik, II. Стр. 267.

строенія; такимъ образомъ возникаетъ игра,—чредованіе эстетического и виѣ-эстетического настроеній,—игра, при которой, какъ говорить Кантъ, «душа наша не только притягивается предметомъ, но и поперемѣнно отталкивается имъ» *). Однако эта игра, разумѣется, не безгранична, ибо при каждомъ повтореніи подавленное состояніе становится все меныше и меныше, а вслѣдствіе этого постепенно уменьшается и подъемъ, пока наконецъ—какъ при колебаніи струны—весь процессъ не придетъ въ состояніе покоя.

Въ заключеніе мы считаемъ нужнымъ еще разъ вернуться къ идеѣ безконечности. Въ случаѣ если бы предыдущее оставило еще какое нибудь сомнѣніе въ томъ, что значеніе этой идеи весьма ограничено, то здѣсь обнаруживается уже съ полной ясностью, что она никакимъ образомъ не можетъ составлять сути эстетического наслажденія. Въ самомъ дѣлѣ, такъ какъ наиболѣе важнымъ дѣйствиемъ безконечности безспорно является благоговѣйный трепетъ, вызываемый представлениемъ объ абсолютномъ, сверхчувственномъ, то это опущеніе, очевидно, вовсе не относится къ собственно эстетическому настроенію сознанія, а къ виѣ-эстетическому состоянію подавленности. Оно можетъ усилить подавленное состояніе и такимъ образомъ содѣйствовать тому, чтобы при помощи контраста усилить и подъемъ; но оно не есть причина подъема, который основанъ исключительно на внутреннемъ подражаніи тому, что дано нашимъ чувствамъ, т. е. на созерцаніи гигантскаго, но ограниченного предмета. Ибо тамъ, где имѣется внутреннее подражаніе, имѣются также форма и границы. Поэтому мы придерживаемся извѣстныхъ словъ въ письмахъ Гете изъ Швейцаріи: «Возвышенное приносить душѣ дивный покой: душа совершенно выполняется имъ и чувствуетъ себя великою. Насколько это ей доступно. Какъ прекрасно это чистое чувство, когда оно поднимается до самого края, но не переливается черезъ него».

IV. Трагическое.

Трагическое не принадлежитъ къ простымъ эстетическимъ формамъ, какъ прекрасное, безобразное или возвышенное, т. е. оно не вызывается исключительно однимъ виѣ-эстетическимъ свойствомъ явлений; способъ его происхожденія болѣе сложенъ. Поэтому въ настоящемъ изслѣдованіи, которое главнымъ образомъ занимается самыми общими принципами эстетики мы могли бы такъ же мало удѣлить вниманія трагическому, какъ напримѣръ и юмористическому, если бы оно не имѣло такого выдающагося эстетического значенія. Но въ виду того, что изъ всѣхъ эстетическихъ формъ трагическому, благодаря его необыкновенному вліянію на подражательные чувства, свойственно наиболѣе интензивное и глубокое дѣйствіе, оно подлежитъ отдѣльному разсмотрѣнію.

Умозрительную эстетику, которая старается разрѣшить свои проблемы дедуктивнымъ путемъ, исходя изъ общихъ метафизическихъ принциповъ, Фехнеръ назвалъ «естетикой сверхъ» и противопоставилъ ей свою «естетику снизу», исходящую изъ эмпирическихъ данныхъ. Въ ученіи объ эстетическихъ формахъ мы до сихъ порь некоторымъ образомъ придерживались «естетики снизу», пытаясь вывести прекрасное, безобразное и возвышенное изъ виѣ-эстетическихъ, эмпирически легко доказуемыхъ ощущеній, на почвѣ которыхъ уже затѣмъ выростало истинно-естетическое впечатлѣніе. Если этотъ методъ оказался пригоднымъ для простыхъ формъ, съ которыми мы до сихъ порь имѣли дѣло, то онъ вдвойнѣ пригоденъ для трагического, такъ какъ объясненіе трагического, какъ уже сказано, приводить насъ къ довольно сложному процессу и потому требуетъ особенной осторожности.

*) Kritik der Urheilskraft (Kehrbach). Стр. 96 и 112.

Основное настроение, изъ котораго возникает трагическое, характеризуется возбуждениемъ въ насъ горестныхъ подражательныхъ чувствъ: міръ, открывающійся при этомъ передъ эстетически наслаждающимся, есть міръ печали и страданія. Мы сказали: «передъ наслаждающимся»; тутъ изслѣдованіе наталкивается на первое и немаловажное затрудненіе, а именно—на вопросъ, какимъ образомъ результатомъ горестныхъ подражательныхъ чувствъ можетъ вообще оказаться эстетическое наслажденіе. На этотъ вопросъ мы пытались уже обстоятельно отвѣтить, когда рассматривали чувства, составляющія содержаніе эстетической видимости. Мы видѣли тогда, что внутреннее подражаніе есть идеальная игра, въ сфере которой все чувства освобождаются отъ гнета реального бытія, игра, благородное наслажденіе которою въ состояніи пересилить и вынести на себѣ просвѣтленный непріятный чувства. Поэтому мы въ общемъ можемъ считать проблему о возникновеніи наслажденія изъ непріятныхъ чувствъ разрѣшеною; мы желали бы только сдѣлать еще одно замѣчаніе. Со времени изслѣдований Бернайса обѣ аристотелевскомъ определеніи трагедіи *) многіе склонны объяснять удовольствіе, доставляемое печальнымъ, понятіемъ Аристотелевскаго *katharsis'a*. Что же такое это *katharsis*? Бернайсъ убѣдительно доказалъ, что аристотелевское *katharsis* возникло изъ сравненія съ патологическими процессами: подобно тому, какъ въ состояніи экстаза путемъ искусственнаго усиленія возбужденія достигается затѣмъ успокеніе, такъ и въ трагедіи благодаря сильному возбужденію страха и состраданія наступаетъ облегченіе; въ обычномъ (внѣ-эстетическомъ) душевномъ настроеніи страхъ и состраданіе составляютъ, такъ сказать, таинственную основу души; чувства эти не выступаютъ на первый планъ, но обусловливаютъ все-же нѣкоторый душевный гнетъ—

*) Jacob Bernays: *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama.* 1880.

извѣстное напряженіе; благодаря сильному возбужденію происходит «облегчающее разрѣшеніе» этого напряженія *).

Эта теорія заключаетъ въ себѣ нѣчто весьма заманчивое. Если она справедлива, то она—наряду съ понятіемъ внутренняго подражанія — окажется пригодной для объясненія не только удовольствія, доставляемаго трагическимъ, но и того удовольствія, которое доставляетъ намъ все печальное вообще. Мы однако не считаемъ ее правильною **). Первое предположеніе, допускаемое этой теоріей, состоитъ въ томъ, что во внѣ-эстетическомъ настроеніи въ скрытомъ видѣ существует страхъ и состраданіе; существуютъ они будто-бы не только въ видѣ проходящихъ аффектовъ, но въ видѣ продолжительного состоянія, въ видѣ постояннаго душевнаго настроенія, которое мы ощущаемъ какъ глухое чувство тяжести. Это предположеніе доказать трудно, оно даже весьма мало вѣроятно. Но допустимъ его на время и перейдемъ къ понятію «разрѣшенія» (*Entladung*), которымъ мы освобождаемся отъ этого проблематического гнета. Естественнѣе всего понимать это разрѣшеніе чисто физиологически, какъ физический взрывъ чувствъ, потому что такого рода доставляющее удовольствіе разрѣшеніе действительно наблюдается на опыте. Физическое проявленіе гнева или боли можетъ сопровождаться чувствомъ удовольствія,—это безспорно. Но это пріятное ощущеніе при эстетическомъ наслажденіи не можетъ быть принято во вниманіе уже по той простой причинѣ, что эстетическая чувства, поскольку они остаются эстетическими, вовсе не доходятъ до чувственного проявленія ***). Этотъ важный моментъ въ понятіи «облегчающего разрѣшенія», слѣдовательно, совершенно отсутствуетъ при эстетическомъ настроеніи.

*) Ibid., стр. 21, 69 и сл.

**) Мы конечно не входимъ вдѣсь въ разсмотрѣніе вопроса, вѣрно ли во всѣхъ отношеніяхъ эта теорія передаетъ возврѣніе Аристотеля.

***) Впрочемъ, это чувственное удовольствіе не будетъ даже достаточно сильнымъ, чтобы вынести изъ себѣ горестныя подражательные чувства. Люди, у которыхъ трагедія легко вызываетъ слезы, часто до этой именно причинѣ неохотно посѣщаются трагедію.

ніп сознанія^{*)}). Что же еще остается? Можетъ быть сильное възбужденіе, вызываемое страхомъ и состраданіемъ, само по себѣ есть «облегчающее разрѣшеніе»? Или, чтобы еще точнѣе поставить вопросъ, испытываемъ ли мы радостное облегченіе уже во время сильного возбужденія, (которое настъ потрясаетъ, не доходя однако до физического проявленія)? Нѣть, интензивный страхъ и интензивное состраданіе сами по себѣ не заключаютъ въ себѣ ничего такого, что вызывало бы удовольствіе, сравнительно со скрытымъ страхомъ и скрытымъ состраданіемъ. Сокрушающій душу страхъ и беспомощное состраданіе, вызываемыя трагедіей, сами по себѣ навѣрно не праиносятъ никакого облегченія сравнительно съ тѣмъ легкимъ чувствомъ неудовольствія, которымъ мы будто бы исполнены въ обыденной жизни. Хотя Лессингъ и говорить, что сильныя страсти даютъ намъ чувство увеличеной реальности^{**)}), но сокрушающій страхъ и беспомощное состраданіе навѣрно не могутъ намъ доставить этого опущенія! Бернальдъ пытается дать иное объясненіе; онъ говорить, что сильное возбужденіе этихъ чувствъ имѣеть въ себѣ нечто похожее на состояніе экстаза, а это послѣднее всегда связано съ чувствомъ удовольствія^{***}). Но тутъ онъ опять возвращается къ тому способу доказательства, который къ эстетическимъ чувствамъ не примѣнимъ. Въ самомъ дѣлѣ, удовольствіе, сопровождающее состояніе экстаза, есть удовольствіе чувственное, вызванное физическимъ проявленіемъ аффекта; возбужденіе становится экстазомъ тогда, когда оно самимъ интензивнымъ образомъ разрѣшается чувственнымъ упоеніемъ. Сильное возбужденіе гнѣва и состраданія безъ физического проявленія чувства не заключаетъ въ себѣ слѣдовательно того момента удовольствія, которое даетъ намъ состояніе экстаза.

^{*)} Мы поэтому не можемъ согласиться съ Вольфомъ, который объясняетъ удовольствіе, доставляемое трагедіей, тѣмъ, что здѣсь имѣеть мѣсто разрѣшеніе внутренняго позыва къ слезамъ.

^{**)} Сравн. Bernays, *ibid.* Стр. 144, примѣч.

^{***}) Bernays, *ibid.* Стр. 64 и сл.

Остается такимъ образомъ только одно объясненіе испытываемаго нами облегченія, а именно то дѣйствіе на душу, которое слѣдуетъ за сильнымъ возбужденіемъ чувствъ, другими словами, — «успокоеніе восторженного состоянія», «равновѣсіе, вновь обрѣтенное путемъ умиротворенія беспокойной матеріи»^{*)}). Но и тутъ понятіе «разрѣшенія» не имѣеть никакого значенія. Ибо, во первыхъ, по нашему мнѣнію дѣйствіе трагедіи вовсе не успокоительное. Напротивъ того, по окончаніи представленія все наше существо въ большинствѣ случаевъ еще глубоко взволновано; то обстоятельство, что древніе послѣ трагедіи требовали веселаго сатирическаго фарса, не можетъ, конечно, считаться признакомъ обрѣтенного вновь равновѣсія, а служить скорѣе доказательствомъ того, что облегченія слѣдуетъ искасть гдѣ-нибудь въ другомъ мѣстѣ. По нашему мнѣнію эстетическую скрытую грусть можно найти скорѣе послѣ представлениія трагедіи, чѣмъ до него. Во вторыхъ, если бы даже такое успокоеніе въ дѣйствительности имѣло мѣсто, то мы далеко не объяснили бы всего того, что собственно нуждается въ объясненіи. Въ самомъ дѣлѣ, эстетическое наслажденіе заключается не въ конечномъ дѣйствіи трагическаго, а въ самомъ состояніи потрясенія. Вопросъ въ томъ, какимъ образомъ мы можемъ опущать наслажденіе, когда мы въ то-же самое время исполнены горестныхъ чувствованій? Если бы наслажденіе испытывалось только по окончаніи представленія, то люди ходили бы въ театръ такъ, какъ идутъ, напримѣръ, къ зубному врачу, — чтобы сильно, но скоропреходящую болью доставить себѣ впослѣдствіи облегченіе. — Итакъ, понятіе объ «облегчающемъ разрѣшеніи» не пригодно для общаго обоснованія удовольствія, доставляемаго трагическимъ. Облегченіе, доставляемое физическимъ проявленіемъ чувства (оно прежде всего приходитъ на мысль) исключено нами; само состояніе потрясенія, когда рѣчь идетъ о мучительныхъ аффектахъ страха

^{*)} Bernays, *ibid.*, стр. 11, 65.

и (безпомощного) состраданія, не заключаетъ въ себѣ никакого момента удовольствія, а облегченіе, являющееся въ конечномъ результатѣ—если бы оно даже имѣлось—не могло бы объяснить удовольствія во время горестнаго потрясенія. Поэтому для общаго объясненія наслажденія, доставляемаго видомъ страданія, пригодно одно лишь понятіе внутренняго подражанія ^{*)}). (О «разрѣшеніи», имѣющемъ ограниченное значеніе, будеть рѣчь ниже).

Но игра внутренняго подражанія—какъ мы уже упоминали—далеко не всегда получаетъ перевѣсъ надъ горестными подражательными чувствами. Когда неудовольствіе становится слишкомъ сильнымъ, намъ уже «не до шутокъ», т. е. мы перестаемъ играть, подобно ребенку, который по той же причинѣ отказывается отъ участія въ игрѣ. О средствахъ, которыми располагаетъ искусство для того, чтобы избѣжать этого вѣ-эстетического дѣйствія, можно сказать многое. До сихъ поръ мы высказались объ этомъ только отрицательно; художникъ, сказали мы, долженъ умѣть наблюдать мѣру въ возбужденіи горестныхъ подражательныхъ чувствъ. Здѣсь же намъ приходится сказать нѣсколько словъ о средствахъ положительныхъ. Легко понять, что самое печальное событие, которое только можетъ случиться съ человѣкомъ, имѣеть для него въ то-же время самый высокій интересъ и съ особеною живостью возбуждается его чувства. Такимъ наиболѣе печальнымъ событиемъ является гибель человѣческой жизни вслѣдствіе внезапно обрушившагося не-

^{*)} Вполнѣ исключить внутреннее подражаніе мы не могли бы даже и въ томъ случаѣ, если бы дѣйствительно происходило физическое «разрѣшеніе» чувствъ. Ибо и при чувственномъ взрывѣ боли дѣло заключается не только въ ощущеніи, что физическое напряженіе разрѣшается, но и въ чисто психологическомъ дѣйствіи: при физическомъ взрывѣ чувствъ происходитъ особаго рода внутреннее раздвоеніе; мы сами можемъ прислушиваться и присматриваться къ своимъ поступкамъ; за «я», дѣйствующимъ во вѣнчнемъ мірѣ, скрывается второе «я», которое наблюдаетъ за его дѣйствіями, и въ этомъ скрытомъ самонаблюденіи заключается быть можетъ наиболѣе уточненный элементъ чувства удовольствія. Легко однако видѣть, что это состояніе имѣть вѣко-тровое родство съ эстетическимъ настроениемъ сознанія.

счастія, причемъ первое мѣсто занимаетъ несчастіе *какъ смерть*. Зрѣлище смерти, — этого неизбѣжнаго рока, предстоящаго каждому,—не смотря на внушаемый имъ ужасъ, должно на всякаго нормально ощащающаго человѣка оказывать сильное притягательное дѣйствіе. Самое непріятное и самое горестное, по общему мнѣнію человѣчества, есть смерть. Она—какъ бы противоположный полюс любви. «Смерть и чувство любви—самые интересные предметы для человѣка: любовь — какъ наиболѣе желанное, доставляющее наиболѣшее счастіе, смерть—какъ наиболѣе нежелательное, наиболѣе ненавидимое нами; одного мы страстно желаемъ, другого боимся» ^{*)}). Не трудно поэтому понять, что искусство не могло не воспользоваться такою интересной темою въ цѣляхъ эстетического наслажденія. А такъ какъ удовольствіе, доставляемое игрою внутренняго подражанія, въ состояніи перевѣсить не всякое торе, то художникъ вынужденъ искать такихъ средствъ, которые сдѣлали бы ужасъ разрушенія эстетически терпимымъ.

Простѣйшее средство для этой цѣли состоить въ томъ, что искусство старается смягчить ужасъ смерти (мы ограничиваемся здѣсь смертью, какъ самою важною изъ всѣхъ катастроф). «Смерть какъ другъ»—гласить надпись подъ геніальными рисункомъ Ретеля; эту надпись можно было бы избрать эпиграфомъ для подобнаго рода усмокивающаго возврѣнія. Кончина является здѣсь какъ бы избавленіемъ отъ долгихъ страданій или же прекраснѣйшимъ вѣнцомъ жизни воина; смерть подаетъ умирающему пальму мира или лавръ славы.—Но этотъ смягчающій способъ изображенія, понятно, совершенно не пригоденъ для того, чтобы дать эстетическое выраженіе потрясающей силы разрушенія. Спрашивается поэтому, можетъ ли искусство наиболѣе интензивно выразить весь ужасъ катастрофы и въ то же время не перейти за

^{*)} Scherer: Poetik, стр. 96.

границы того, что въ состояніи вынести на себѣ внутреннее подражаніе. Этотъ вопросъ приводить насъ къ изслѣдованію дѣйствія, оказываемаго трагическимъ.

Если мы желаемъ быть здѣсь возможно методичнѣ, то надо прежде всего установить, при какихъ обстоятельствахъ гибель человѣка оказываетъ особенно потрясающее дѣйствіе на наши чувства. Прежде всего гибель должна для этого быть чѣмъ то необычнымъ,—событиемъ, которое тотчасъ же и въ высочайшей степени возбуждаетъ наше участіе. Поэтому дѣло должно касаться интересной личности. Чисто вѣшнимъ образомъ это достигается тѣмъ, что изображаются такія лица, которые занимаютъ высокое положеніе въ обществѣ, а именно князья, политические дѣятели, полководцы и т. п. Но это, понятно, не самое важное средство; существенно то, чтобы дѣло шло о необыкновенномъ характерѣ, который шагъ за шагомъ приближается къ катастрофѣ. Чѣмъ съ большею страстью мы принимаемъ въ немъ участіе, тѣмъ глубже будетъ наше состраданіе, тѣмъ сильнѣе мы будемъ за него бояться. Эти чувства усиливаются еще отъ того, что эстетически созерцающій за ранѣе знаетъ про угрожающее герою бѣдствіе; въ то время, какъ жертва довѣрчиво идетъ на встречу своей судьбы, зритель съ мучительнымъ беспокойствомъ видитъ угрожающее бѣдствіе. Кроме того, самый путь его гибели долженъ быть необычнымъ. Человѣкъ, обреченный на гибель, не долженъ опускаться медленно и нерѣшительно какъ бы по наклонной плоскости,—передъ нимъ должна раскрыться бездна, въ которую онъ низвергается. Слѣдуетъ воспользоваться дѣйствіемъ контраста во всей полнотѣ. Чѣмъ выше человѣкъ вознесется, тѣмъ глубже кажется его паденіе. Линія его судьбы должна гордымъ взмахомъ подняться вверхъ и затѣмъ внезапно круто спуститься внизъ.—Это важнѣйшая условія, которыя дѣлаютъ гибель человѣка особенно горестною и потрясающею. Интересная личность, съ которой мы сливаемся всей душой, погибаетъ вмѣсть со всѣмъ, къ чему она стремилась, и гибель эта происходитъ быстро и внезапно, вну-

шая зрителю чувство ужаса. Есть конечно и разныя другія средства, которыя могутъ содѣйствовать усиленію вызываемой этимъ скорби; такъ, напримѣръ, можно возбудить веселыя чувства передъ самымъ концомъ,—какъ въ сценѣ съ медведемъ передъ убийствомъ Зигфрида,—или же прибѣгнуть къ трогательному,—какъ въ послѣднемъ монологѣ Маріи Стюартъ и въ словахъ, съ которыми Валленштейнъ обращается къ своему слугѣ. Но суть все-же заключается въ интересномъ характерѣ и въ крутомъ паденіи.

На вопросъ о чувствахъ, которыхъ вызываются этой судьбой героя, Аристотель далъ удивительно ясный отвѣтъ: его слова, не смотря на то, что они повторяются въ безчисленномъ множествѣ изслѣдованій по эстетикѣ, и до сихъ поръ насъ поражаютъ. Трагическое, говорить онъ, возбуждаетъ ужасъ и состраданіе. Въ самомъ дѣлѣ, передъ силой этихъ обоихъ аффектовъ исчезаютъ всѣ остальные горестныя ощущенія. Этотъ могучій аккордъ вызывается въ насъ внутреннимъ подражаніемъ. Когда наша душа, играя, вовлекается въ трагическое дѣйствіе, возникаетъ со-страданіе (само это слово указываетъ на внутреннее подражаніе) и страхъ, который—въ зависимости отъ своего объекта,—можетъ быть то страхомъ передъ героемъ (Гагенъ, Ричардъ III), то страхомъ за него, то глубокимъ ужасомъ передъ катастрофой какъ таковою. Но страхъ этотъ ни въ коемъ случаѣ не есть опасеніе за насъ самихъ; лежащее въ области эстетики размышеніе о собственномъ «я» и о томъ, что подобная же участіе можетъ когда нибудь грозить и намъ самимъ, не играетъ при этомъ никакой роли. Страдающее лицо должно быть близко къ намъ людямъ, для того чтобы мы могли погрузиться въ него со всѣмъ своимъ «я», а не для того, чтобы при видѣ его мы думали о себѣ самихъ.

Глубочайшее возбужденіе ужаса и состраданія внезапною гибелью интересной личности—вотъ слѣдовательно то дѣйствіе, которое должно имѣть мѣсто въ эстетической видимости; при этомъ потрясающее впечатлѣніе не должно быть ничѣмъ осла-

блено. Такимъ образомъ мы стоимъ теперь передъ вопросомъ о средствахъ, которыми это можетъ быть достигнуто. Тутъ мы сначала должны замѣтить въ общемъ, что усиленіе интереса, способствующее болѣе живому ощущенію горя, въ то же время должно само собою увеличить способность внутренняго подражанія къ перенесенію горестныхъ чувствъ. Ибо чѣмъ сильнѣе мы всею нашою душою вовлекаемся въ процессъ, тѣмъ сильнѣе будетъ удовольствіе, доставляемое эстетическою игрою.—Но помимо этого для той-же цѣли могутъ служить еще нѣкоторыя средства особаго рода. Самыми важными изъ такихъ средствъ намъ кажутся три: 1) гибель можетъ представляться логическою необходимостью; 2) она можетъ представиться нравственною необходимостью и 3) трагическая личность можетъ произвести впечатлѣніе величія. Логическая необходимость дѣлаетъ возможнымъ эстетическое впечатлѣніе отъ ужаса; благодаря нравственной необходимости становится эстетически терпимымъ состраданіе; возвышенное прибавляетъ къ страшному концу моментъ удовольствія, не ослабляя однако эдакъ его потрясающаго дѣйствія. При помощи этихъ средствъ внутреннее подражаніе получаетъ возможность одолѣть непрѣятныя чувства, которыя въ противномъ случаѣ оказались бы, вслѣдствіе ихъ интензивности, невыносимыми и разрушили бы эстетическое настроеніе сознанія.

Обратимся сначала къ логической необходимости. Подъ этимъ надо разумѣть то, что гибель героя должна намъ представляться чѣмъ-то неизбѣжнымъ. Если трагическая судьба развилаась настолько, что у зрителя необходимо возникаетъ представление о катастрофѣ, то эта катастрофа должна все болѣе и болѣе раскрываться передъ нимъ въ видѣ неминуемаго рока. Не должно быть никакого спасенія, никакого выхода. Путь, ведущій къ безднѣ, долженъ все болѣе съживаться, а возвратъ казаться совершенно невозможнымъ. Временами можетъ конечно вспыхнуть надежда, но лишь для того, чтобы быстро померкшій свѣтъ еще болѣе усилилъ мракъ

ночи. Съ желѣзною необходимостью герой идетъ навстрѣчу единственной, ужасной цѣли, пока наконецъ избѣжать ка тастрофы немыслимо — логически невозможно. Эта необходимость содѣйствуетъ закрѣплению эстетической видимости, не ослабляя въ то же время потрясающей силы событія. Напротивъ, чувство неизбѣжности усиливаетъ душевное напряженіе; но это напряженіе съ такою силой направлено на эстетическое развитіе дѣйствія и его развязку, что сознанію представляется совершенно невозможнымъ выступить изъ области внутренняго подражанія, прежде чѣмъ трагическая перипетія не будутъ приведены къ концу; или другими словами: возникающее благодаря страху напряженіе становится такъ велико, что мы начинаемъ жалеть настушенія въ ужащающаго ужасъ событія и потому, не смотря на горестность всѣхъ нашихъ чувствъ, продолжаемъ пребывать въ эстетической видимости, такъ какъ одна она можетъ способствовать разрѣшенію этого напряженія.

Здѣсь мы, стало быть, опять наталкиваемся на понятие «облегчающаго разрѣшенія» и теперь можемъ указать ему надлежащее мѣсто. Подобно понятию органическаго и типическаго, и это понятие не можетъ быть удалено изъ области эстетики одною только отрицательною критикою; оно требуетъ и положительной критики, которая указала бы ему то мѣсто въ эстетикѣ, какое оно дѣйствительно должно занимать. Попытку придать этому освобожденію отъ аффектовъ общее значеніе, господствующее надъ всѣмъ процессомъ, надо считать неудавшимся. Ибо для того, чтобы служить основой удовольствія, доставляемаго трагическимъ вообще, «разрѣшеніе» надо было бы понимать въ томъ смыслѣ, что во внутрѣ-эстетическомъ состояніи существуетъ какое то неудовольствіе, отъ которого мы освобождаемся путемъ возбужденія эстетическихъ чувствъ. Но существованія такого рода «освобожденія» мы никакимъ образомъ доказать не можемъ: чувство глубокой грусти ощущается скорѣе послѣ драмы, чѣмъ до нея, а если оно и имѣется до нея, то до драмы,

стачоно вступить въ эстетическое настроение какъ таковое, чтобы предать забвению виѣ-эстетический гнетъ. Дѣло здѣсь заключается, напротивъ, въ душевномъ гнетѣ, который возбуждается только во время эстетического созерцанія, которого мы слѣдовательно вовсе не приносимъ съ собою изъ виѣ-эстетического настроения. Когда мы предвидимъ катастрофу и все яснѣе убѣждаемся въ неизбѣжности ея, возрастающее чувство ужаса напрягается до такой степени, что мы наконецъ жаждемъ наступленія грозы и смотримъ на нее какъ на «облегчающее разрѣшеніе» отъ испытываемаго нами напряженія. Вотъ въ чемъ заключается единственно правильное примененіе этого понятія. Это есть настроеніе Faуста, которое онъ выражаетъ словами: «что должно случиться, да случится скорѣе», —настроеніе, въ которомъ желаніе наконецъ наступленія того, чего боишься. Легко однако видѣть, что такое разрѣшеніе само не можетъ служить достаточнымъ объясненіемъ для эстетического удовольствія, доставляемаго трагическимъ. Сознаніе удерживается въ эстетическомъ настроеніи скорѣе желаніемъ этого разрѣшенія, а не самимъ разрѣшеніемъ. Въ самомъ дѣлѣ, дѣйствительное облегченіе состоить здѣсь только въ томъ, что одно непрѣятное чувство, возникшее лишь во время эстетического настроения, уничтожается при помощи другого тоже непрѣятнаго чувства: мы освобождаемся отъ ужаса, но его мѣсто занимаетъ состраданіе, и это состраданіе, которое мы сначала привѣствовали какъ избавленіе, можетъ быть столь же мучительно, какъ и предшествующее ему чувство ужаса. Каждый можетъ это подтвердить по собственному опыту. Пока страхъ передъ грядущимъ все возрастаетъ, мы жаждемъ наступленія развязки. Затѣмъ наступаетъ катастрофа, и мы сперва испытываемъ чувство облегченія, таکъ какъ напряженное состояніе разрѣщается. Но это облегченіе тотчасъ-же исчезаетъ передъ состраданіемъ, которое затѣмъ наполняетъ всю нашу душу глубокою скорбью. Итакъ, мы приходимъ къ следующему выводу: единственное «разрѣшеніе», которое несомнѣнно имѣть мѣсто при трагическомъ, есть избавленіе отъ

невыносимаго, исполненного ужаса напряженія передъ катастрофой при помощи катастрофы-же. Но это избавленіе не можетъ однако быть источникомъ сильного удовольствія, которое было бы въ состояніи вынести на себѣ печальная подражательная чувства, ибо оно совершенно заглушается состраданіемъ, которое теперь выступаетъ на первый планъ. Источникомъ этого удовольствія служить исключительно игра внутренняго подражанія, а «разрѣшеніе» присоединяется только въ подчиненной роли въ качествѣ особыго побочнаго дѣйствія, значеніе котораго весьма ограничено. Если бы заранѣе не было уже удовольствія, доставляемаго игрою внутренняго подражанія, то избавленіе отъ страха было бы совершенно бессильно по сравненію съ возрастающимъ состраданіемъ.—Мы еще разъ возвращаемся къ примѣру съ зубнымъ врачомъ, но въ нѣсколько видозмѣненной формѣ. Если бы все потрясающее дѣйствіе не было проникнуто удовольствіемъ отъ внутренняго подражанія, то удовольствіе, доставляемое трагическимъ, было бы такъ-же непонятно, какъ если бы кто нибудь пошелъ къ зубному врачу, съ мучительнымъ напряженіемъ ждалъ сперва въ приемной, затѣмъ, когда очередь дошла наконецъ до него, на одинъ моментъ ощутиль облегченіе отъ напряженія, далѣе при выдергиваніи зuba испыталь сильнѣйшую боль и въ концѣ концовъ, подведя итогъ, сказаль бы, что вслѣдствіе того моментального чувства облегченія вся эта процедура доставила ему большое удовольствіе!

Логическая необходимость трагического хода событий служитъ слѣдовательно причиной того, что мы заранѣе и все яснѣе предвидимъ неизбѣжность его. Вслѣдствіе этого ужасъ достигаетъ такого напряженія, что мы наконецъ начинаемъ желать, чтобы это напряженіе разрѣшилось катастрофой. Жажда такого рода облегченія дѣлаетъ для насъ ужасъ эстетически терпимымъ, таکъ какъ оно только въ предѣлахъ эстетической видимости именно и можетъ быть достигнуто. Выѣsto того, чтобы выступить изъ сферы внутренняго подражанія, сознаніе стремится все впередъ въ ея же предѣлахъ. Но для этой цѣли же-

жаніе скорѣе избавиться отъ напряженія важнѣе, чѣмъ само избавленіе, ибо съ ослабленіемъ невыносимаго напряженія тотчасъ же выступаетъ на первый планъ другое мучительное чувство—состраданіе. Перипетія дѣйствій есть вмѣстъ съ тѣмъ перипетія чувствъ. Въ то время какъ состраданіе сначала дѣйствовало, такъ сказать, пролептически и рядомъ съ чувствомъ ужаса занимало только второстепенное положеніе, оно теперь достигаетъ господства, и господство его чрезвычайно тягостно. Когда несчастіе обрушилось, чувство ужаса еще на лицо, однако оно не такъ мучительно, какъ прежде; состраданіе, напротивъ, только теперь достигаетъ наибольшей своей силы. Поэтому тутъ возникаетъ вопросъ, какимъ образомъ состраданіе можетъ бытьдержано въ границахъ того, что допустимо съ эстетической точки зреінія?

Ближайшій отвѣтъ на этотъ вопросъ слѣдуетъ искать въ понятіи нравственной необходимости. Гибель героя трагедіи должна быть чѣмъ-то неизбѣжнымъ не только съ вѣшней стороны,—она должна представиться неминуемо и съ нравственной стороны. Эта нравственная необходимость можетъ дѣйствовать двоякимъ образомъ. Во первыхъ, она находитъ свое выраженіе въ трагической винѣ. Трагическая вина также является средствомъ, благопріятствующимъ указанной нами цѣли: она дѣлаетъ состраданіе доступнымъ для эстетического созерцанія, не уменьшая этимъ его мучительности. Гибель виновнаго также исполняетъ нась глубокою грустью, но мы принимаемъ это страданіе какъ нѣчто нравственно необходимое, что герой трагедіи навлекъ на себя собственнымъ своими поступками. Благодаря тому, что гибель вполнѣ заслужена, состраданіе можетъ достигнуть самаго чистаго, а слѣдовательно и самаго высокаго эстетического дѣйствія. Въ самомъ дѣлѣ, страданіе совершенно невиннаго человѣка превращаетъ состраданіе въ чувство возмущенія, а возмущеніе есть такое состояніе, въ которомъ мы не желаемъ ни примириться съ ужаснымъ рокомъ, ни «страдать», ни сострадать,—ни вообще предаваться внутреннему подражанію. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ

вина можетъ быть такъ велика, что наше нравственное чувство настойчиво требуетъ гибели грѣшника; но обыкновенно мы испытываемъ въ то же время и состраданіе, коль скоро мы настолько живо интересуемся виновнымъ, чтобы вполнѣ слиться съ его душою. Однако, въесь трагизмъ состраданія мы ощущаемъ лишь тогда, когда размѣры вины остаются въ тѣхъ предѣлахъ, какіе уже столь ясно указаны были Аристотелемъ. Когда Аристотель требуетъ, чтобы герой трагедіи не былъ лишенъ недостатковъ, но вмѣстъ съ тѣмъ и не былъ бы дѣйствительно дурнымъ, и чтобы поэтому катастрофа была вызвана какою-нибудь ошибкою, а не испорченностью героя—*μὴ δὲ μολυτρίαν, ἀλλὰ δὲ ἀμφιτίαν* *),—то этимъ онъ обозначаетъ какъ разъ тѣ условія, которыя вызываютъ чистѣйшее и сильнѣйшее состраданіе и тѣмъ не менѣе не разрушаютъ процесса внутренняго подражанія. Напротивъ, Аристотель не правъ, совершенно исключая гибель дурнаго человѣка, на томъ основаніи, что при этомъ не возникаютъ ни ужасъ, ни состраданіе: если дурной человѣкъ [будетъ достаточно интересенъ, то дѣятельность внутренняго подражанія служить гарантіей того, что не будетъ недостатка ни въ ужасѣ, ни въ состраданіи.

Вторая форма нравственной необходимости также содѣйствуетъ тому, чтобы вызываемое катастрофой сочувствіе было съ эстетической точки зреінія терпимо. Она состоитъ въ томъ, что намъ показалось бы чѣмъ-то нравственно невозможнымъ, если бы герой трагедіи выказалъ готовность къ примиренію съ враждебною ему силой, или если бы онъ пожелалъ свернуть съ того пути, который ведетъ его къ гибели. Такой поворотъ кажется невозможнымъ не только логически, но и нравственно, такъ какъ отъ героя трагедіи, который попадъ въ опасное положеніе по собственной винѣ, мы вправѣ ожидать того, что онъ съ достопримечательностью будетъ нести неизбѣжныя послѣдствія своихъ поступковъ. Чѣмъ сильнѣе изображенны

*) Aristoteles, Poetik, Cap. XIII.

художникомъ характеръ лица, которое запуталось въ сѣяхъ своей вины, тѣмъ вѣрнѣе исполнится наше ожиданіе. Вины мы съ нравственной точки зрењія, конечно, одобрить не можемъ, и предпочли бы, чтобы дѣяніе не было совершено: и однако—разъ ошибка сдѣлана, то и мужественная твердость, съ какою герой идетъ по предосудительному пути, можетъ заключать въ себѣ нѣчто нравственное. Отъ средняго человѣка мы будемъ требовать, чтобы онъ старался исправить гибельныя послѣдствія своего поступка и такимъ образомъ по возможности загладилъ свою вину, чтобы онъ исправился и началъ новую жизнь. Но если такой человѣкъ, несмотря на подобныя попытки, все же становится жертвой враждебнаго рока, то состраданіе, благодаря нѣкоторому чувству возмущенія, легко можетъ стать невыносимымъ. Поэтому въ интересахъ внутренняго подражанія, чтобы герой трагедіи сросся въ одно цѣлое со своими гибельными стремленіями, чтобы онъ не хотѣлъ вернуться назадъ, даже если бы могъ, такъ какъ въ противномъ случаѣ онъ отказался бы отъ самого себя, совершилъ бы безхарактерный поступокъ. Ничто тогда не препятствуетъ нашему состраданію проявить свое чистое и полное дѣйствіе, а между тѣмъ, благодаря подражанію мы испытываемъ такое чувство, что «лучше смерть, чѣмъ отступленіе»: вслѣдствіе этого трагическій конецъ становится для насъ нравственную необходимостью.

Но тутъ въ качествѣ противовѣса въсему потрясенію, вызванному ужасомъ и состраданіемъ, присоединяется наконецъ возведеніе—третье и наиболѣе важное изъ тѣхъ средствъ, которыя даютъ внутреннему подражанію возможность выносить печаль уничтоженія во всей ея неослабленной мучительности. Во всѣхъ остальныхъ средствахъ содержится уже указание на это послѣднее и наиболѣе дѣйствительное изъ нихъ, а при попыткѣ дать опредѣленіе трагического мы склонны выводить его прежде всего изъ взаимодѣйствія двухъ факторовъ, а именно: изъ наиболѣе печальнаго — т. е. изъ крушенія чело-

вѣческой жизни *)—съ одной стороны, и изъ возвышенного съ другой; такимъ образомъ мы опредѣлили бы трагическое какъ «гибель возвышенного» **). Но прежде чѣмъ разбирать то возвышающее дѣйствіе, которымъ сопровождается зрѣлище трагического, мы должны предпослать еще одно пояснительное замѣченіе относительно ихъ взаимной связи.

Перечисляя здѣсь различные моменты, способствующіе достижению трагического впечатлѣнія, мы не желали бы быть понятыми въ томъ смыслѣ, будто необходимо, чтобы истинно трагическая судьба заключала въ себѣ всѣ эти моменты. Отъ подобной ошибки мы, полагаемъ, оградили себя уже тѣмъ, что начали свое изслѣдованіе «снизу». Всѣ эти различныя опредѣленія трагического являются такимъ образомъ не необходимыми признаками этого понятія, а лишь простыми средствами для наиболѣе интензивнаго примѣненія его въ эстетикѣ. По нашему мнѣнію, трагическое само по себѣ есть не болѣе какъ высшая степень печальнаго — крушеніе интересной человѣческой судьбы. Въ виду того, что такая гибель легко превыситъ то, что въ состояніи вынести на себѣ внутреннее подражаніе, то эстетическое наслажденіе лишь тогда проявляется во всей своей силѣ, когда игра его поддерживается особыми вспомогательными средствами. Но при этомъ далеко не всегда требуется и не всегда возможно, чтобы были пущены въ ходъ всѣ эти средства—и нами также приведены только главнѣйшія. Скульптура и живопись, будучи лишены момента преемственности во времени,—а въ немъ одномъ могутъ себѣ найти полное выраженіе многочисленные нюансы трагической судьбы,—ограничиваются въ большинствѣ случаевъ тѣмъ, что изображаютъ катастрофу какъ нѣчто неизбѣжное и, гдѣ воз-

*) Мы не упускаемъ при этомъ изъ виду, что и наденіе, напримѣръ, дуба можетъ заключать въ себѣ нѣчто трагическое; это легко объясняется эстетическимъ олицетвореніемъ. Но здѣсь мы должны ограничиться только тѣмъ, что относится къ человѣку.

**) Такое опредѣленіе мы находимъ у Курво Фишера, Кирхманна, Лемке и др.

мжно, придаютъ ей отчасти тотъ подъемъ, о которомъ мы сейчасъ намѣрены поговорить *). И въ поэзіи также очень часто примѣняется только часть трагическихъ мотивовъ. Въ «Ромео и Джульеттѣ» Готфрида Келлера получаетъ полное трагическое выражение главнымъ образомъ чувство состраданія, въ Ибсеновскихъ «Привидѣніяхъ» — ужасъ. Часто для трагического дѣйствія достаточно одного отрывка. Марія Стюартъ истинно трагична только въ рѣшающемъ разговорѣ съ Елизаветой; потрясающее дѣйствіе здѣсь ничѣмъ не смягчено и не ослаблено; сила эстетическаго созерцанія поддерживается только внутреннею необходимостью. Въ «Поликратовомъ перстнѣ» мы видимъ только восходящую линію необыкновенного счастья,—и одно лишь предчувствіе грядущаго паденія порождаетъ уже въ насъ трагическое ощущеніе.

Съ этой же точки зреія мы рассматриваемъ и значеніе для трагедіи момента величія. Мы безусловно признаемъ, что величайшее наслажденіе можетъ быть достигнуто только тогда, когда къ трагическому присоединяется величественное. Но мы полагаемъ, что само по себѣ возвышающее дѣйствіе вовсе не необходимо для трагического; и оно есть только одно изъ средствъ для усиленія удовольствія, доставляемаго зреющемъ печали. Тотъ, кто ищетъ объясненія трагического «сверху», т. е., кто беретъ исходнымъ пунктомъ великая классическая трагедія, дѣйствіе которыхъ испытано въ теченіе многихъ вѣковъ и сохранится навѣки, тотъ легко склоненъ считать подъемъ существеннымъ моментомъ въ понятіи трагического и поэтому охотно включаетъ его въ свое опредѣленіе, о чёмъ уже упомянуто было выше; ибо

*) Дающее примѣніе трагическихъ средствъ въ этихъ искусствахъ возможно только косвеннымъ путемъ,—именно такимъ образомъ, что они выбираютъ тему, извѣстную уже изъ сказаний, поэзіи или исторіи; въ этомъ случаѣ общее впечатлѣніе отъ изображенаго момента (*Simultaneindruck*) напоминаетъ зрителю о развитіи дѣйствія во времени. Картина Шилоти, напримѣръ, изображающая Сени надъ трупомъ Валленштейна, своимъ трагическимъ дѣйствіемъ обязана главнымъ образомъ воспоминанію о Шиллеровскомъ „Валленштейнѣ“.

горестныя чувства только тогда въ состояніи вызвать сильное эстетическое потрясеніе,—когда они вмѣстѣ съ тѣмъ дѣйствуютъ возвышающимъ образомъ. Нѣть однако никакого сомнѣнія, что возможенъ трагизмъ безъ такого возвышающаго дѣйствія, и что есть много весьма значительныхъ художественныхъ произведеній, въ которыхъ оно почти совершенно отсутствуетъ. Въ повѣсти Келлера «Ромео и Джульета въ деревнѣ» возвышенному отведено лишь самое скромное мѣсто. То-же относится и къ «Гамлете» или «Макбетѣ». И въ «Макбете» можно конечно получить возвышенное впечатлѣніе благодаря побѣдѣ нравственнаго мірового порядка, но это ощущеніе играетъ въ данномъ случаѣ только второстепенную роль. Истинный трагизмъ заключается въ томъ неудержимо стремящемся впередъ развитіи дѣйствія, которое предшествуетъ гибели; само паденіе производитъ гораздо менѣе захватывающее впечатлѣніе. Мы считаемъ это особенно интереснымъ по той причинѣ, что по нашему мнѣнію одна изъ характернейшихъ особенностей современной поэзіи состоить въ томъ, что въ своихъ трагическихъ опытахъ она совершенно преnебрегаетъ моментомъ величія. Если мы сравнимъ, напримѣръ, трагизмъ въ «Привидѣніяхъ» Ибсена или въ «Преступленіи и наказаніи» Достоевскаго съ трагическими произведеніями Шиллера, то самая глубокая разница между ними заключается въ полномъ отсутствіи возвышенного. Современная поэзія охотно отказывается отъ возвышенныхъ героевъ и отъ возвышенныхъ судебъ. Господствующій въ послѣднее время пессимизмъ совершенно преnебрегаетъ чувствомъ облегченія, которое доставляетъ намъ возвышенное. Довольствуются по-просту печальнымъ концомъ интересной личности и стараются возмѣстить отсутствіе этого важнаго вспомогательнаго средства главнымъ образомъ тѣмъ, что утонченными приемами повышаютъ напряженное чувство ужаса. Высокаго эстетическаго наслажденія мы этимъ путемъ не получаемъ, но трагического впечатлѣнія все-же нельзя отрицать.

Послѣ этихъ предварительныхъ замѣчаній мы обратимся къ трагической гибели возвышенного. Шиллеръ очень ясно понималъ дѣйствіе такого соединенія печального съ возвышеннымъ. Когда погибаетъ красota, сказано въ цитированномъ уже нами двустишии, всѣ боги, всѣ богини плачутъ. Страданіе въ этомъ случаѣ не встрѣчаетъ никакого противовѣса, въ которомъ внутреннее подражаніе могло бы найти себѣ опору. Когда нѣжный образъ красоты уничтожается неумолимымъ рокомъ, то вмѣсто чистаго состраданія въ насъ поднимается чувство возмущенія. Судьба, бросающая прекрасное «подъ коныta своихъ коней», кажется намъ «жестокою и холодною». Это же чувство трагизма безъ возвышенного звучить въ горькихъ словахъ Шекспира («Троиль и Кressida»): «и ты останешься лежать какъ благородная лошадь, лавшая въ первомъ ряду,—мостовая для всякой низкой твари, которая попирасть и топчеть ее ногами» *). Трагизмъ, который заключается въ гибели, не сопровождающейся возвышеннымъ впечатлѣніемъ, не легко раскрывается во всемъ его ужасѣ, потому что игра внутренняго подражанія при нѣкоторыхъ обстоятельствахъ можетъ прекратиться. Совершенно иначе обстоитъ дѣло при томъ трагическомъ, которое оказываетъ возвышающее дѣйствіе. Тутъ можно отважиться на самое страшное и исчальное, такъ какъ параллельно съ горемъ усиливается подъемъ и придаетъ внутренней игрѣ воображенія огромную силу противодѣйствія. Мы сказали: «параллельно съ горемъ»,—и въ этомъ-то состоится существенный моментъ, благодаря которому подъемъ оказывается самымъ важнымъ изъ всѣхъ трагическихъ средствъ. Слушатель получаетъ возвышенное удовольствіе, но этимъ нисколько не ослабляется потрясающая сила гибели, такъ какъ и само возвышенное основано на чувствѣ ужаса. Всѣ остальные средства влекутъ за собою лишь мало прямо пріятныхъ чувствъ: возвышенное же, хотя и вызываетъ весьма сильное чувство

удовольствія, но все-же не ослабляетъ страданія, ибо угнетенное состояніе является даже условіемъ его возникновенія. Поэтому Шиллеръ съ величайшою проницательностью опредѣлилъ дѣйствіе величаво-трагического, вложивъ въ уста Каэтана («Мессинская невѣста») слѣдующія слова: «стою потрясенный, не знаю оплакивать ли его, или восторгаться его судьбой» *).

Интересная личность на высшей ступени трагизма становится, слѣдовательно, величественною. Но въ этомъ уже заключается и второе требование,—а именно, чтобы враждебная сила, отъ которой погибъ герой трагедіи, была силой величественною. Чисто психологическая основа этого условія наибѣльѣ ясно и глубоко представлена въ эстетикѣ Лемке, которая вообще богата тонкими психологическими замѣчаніями. «Паденіе возвышенного», читаемъ мы тамъ, «должно быть вызвано нѣ-которою высшою силою: она не должна быть ни меныше его, ни равна ему. Если бы она была меныше, то величественное могло бы погибнуть только благодаря такъ называемому случаю, и мы при этомъ испытали бы чувство дисгармоніи, которое неразрывно связано со случайностью,—такъ какъ въ ней мы не можемъ найти никакой причины дѣйствія. Если же силы величественного предмета—съ одной стороны, и того, что обусловливаетъ его паденіе—съ другой, между собою равны, то благодаря этому равенству, въ особенности когда оно проявляется какъ однородность, возвышенное чувство подавляется» **). Итакъ, сила, отъ которой герой погибъ, должна быть больше, могущественнѣе его. Но необходимо ли также, чтобы эта сила была вмѣсть съ тѣмъ и величественною? На первый взглядъ это вовсе не кажется необходимымъ. Хотя Кирхманъ говорить, что «по самой природѣ возвышенного, борьба вообще возможна между нимъ и другимъ возвышеннымъ» ***), но сила, превозмогающая возвышенное, не можетъ быть по одному этому названа также

*) „Erschüttert steh ich, weiss nicht, ob ich ihn bejammern, oder preisen soll sein Loos“.

**) Lemcke: „Populäre Aesthetik“, стр. 85.

***) Kirchmann: Aesthetik, II, стр. 31.

*) „Troilus und Cressida“ III, 3.

возвышенною. Она можетъ, напримѣръ, проявляться цѣлымъ рядомъ отдельныхъ нападеній, которыя въ суммѣ хотя и достаточно велики, чтобы раздавить героя, но все-же лишены единства—необходимаго условія возвышенного.

Однако, при болѣе внимательномъ размышленіи, мы убѣждаемся, что и въ этомъ случаѣ получается возвышенное впечатлѣніе. Огромная сила, которая сама по себѣ еще не обладаетъ величиемъ, пріобрѣтаетъ его тогда, когда она выступаетъ противъ героя трагедіи какъ нѣчто единое, такъ какъ благодаря такого рода отношенію къ герою она получаетъ простоту формы. И подобно тому, какъ испытываемая героемъ страданія и встрѣчающіяся на его пути препятствія сосредоточены на единой цѣли, точно также воображеніе зрителя, а въ концѣ концовъ и самого героя, относить ихъ къ единой причинѣ: герой борется не противъ отдельныхъ нападокъ, а противъ того, что скрывается за ними; онъ можетъ побѣдить отдельныхъ враговъ, — но этимъ онъ не нанесетъ никакого урона стоящей за ними силѣ, которая имѣеть въ своемъ распоряженіи все новыя средства и пользуется отдельными индивидами какъ равнодушными орудіями. Эта неотразимая сила, которая представляется намъ въ видѣ внутренняго, нерасторжимаго единства всѣхъ нападеній на героя, есть судьба. При этомъ совершенно безразлично, является ли она въ видѣ рока, въ видѣ таинственно-дѣйствующаго проклятія, или въ видѣ посланнаго богомъ наказанія,—въ трагедіи, пускающей въ ходъ всѣ средства, она носитъ характеръ неизбѣжности, логической и нравственной необходимости. — Различие между обычными этими возвышенными силами очевидно. Судьба есть чѣтто общее, не связанное съ отдельными индивидами, неуязвимое—поэтому герой можетъ быть ею побѣженъ, не теряя своего величія. Герой, напротивъ, борется противъ этого общаго совершенно одиноко. Вслѣдствіе этого онъ можетъ носить отпечатокъ величаваго одиночества, о которомъ Ричардъ III говоритъ:

Нѣть братьевъ у меня; я не похожъ

На нихъ ничѣмъ. Глупцы зовутъ любовь
Божественной; но вѣдь она живетъ
Лишь въ существахъ похожихъ другъ на друга,
А не во мнѣ *).

Король Филиппъ также носить въ себѣ частичку этого по истинѣ трагического одиночества, равно какъ и Валленштейнъ. Когда Максъ Никколомини уходитъ отъ него, онъ чувствуетъ, что онъ теперь одинъ; впечатлѣніе еще усиливается отъ того, что къ его внутреннему одиночеству символически присоединяется тишина и пустынность ночи.

Если мы въ заключеніе пожелаемъ выяснить въ подробности тѣ чувства, которыхъ вызываются борьбою обѣихъ этихъ силъ, то мы лучше всего достигнемъ этого, набросивши возможно простую, какъ бы схематическую исторію величаво-трагической судьбы. Мы видимъ передъ собою человѣка, который способенъ совершить нѣчто гигантское. Воля его направлена на опредѣленный объектъ. Тотчасъ-же онъ для достиженія цѣли собираетъ всю колоссальную силу, какою онъ располагаетъ; всѣ его стремленія сосредоточены на этомъ, все указываетъ на единую цѣль, къ которой онъ стремится. Благодаря этому гигантское принимаетъ единую форму, оно становится возвышеннымъ, и чувство этой возвышенности обращаетъ уже, такъ сказать, побочное теченіе въ напряженномъ чувствѣ ужаса, съ которымъ мы следимъ за восходящую линіей трагической судьбы героя.

Но могутъя стремленія выдающагося человѣка непремѣнно вынесутъ его за обычную колею жизни; онъ пожелаетъ пробиться черезъ всѣ преграды и идти напроломъ къ страстью желанной цѣли. Благодаря этому можетъ возникнуть внутренняя борьба и не обходимо возникнуть борьба вѣнчанія. Если внутренняя борьба на самомъ дѣлѣ является колебаніемъ, то трагическое искусство можетъ имѣть пользоваться лишь съ большою осторожностью. Стоить только пойти

*) «Генрихъ IV», V, 6, Перев. А. Л. Святловскаго.

въ этомъ направлениі иѣсколько дальне, чѣмъ слѣдуетъ—и исчезнетъ не только величие героя, но даже интересъ къ нему. При внутренней борбѣ трагического героя мы скрѣе должны испытывать такое чувство, что дѣло здѣсь только, такъ сказать, во внутренней задержкѣ, а не въ дѣйствительномъ колебаніи въ ту или иную сторону: въ глубинѣ души рѣшеніе у героя уже созрѣло, и колебанія его вызываются только страданіями, съ которыми сопряжено осуществленіе этого рѣшенія. Очевидно, что благодаря этому какъ страхъ, такъ и состраданіе могутъ значительно возрасти. Разъ герой принялъ опредѣленное рѣшеніе,—а это, какъ мы сказали, возможно и безъ внутренней борбы,—энь бурно и безъ оглядки идетъ на проломъ черезъ всѣ преграды, которыхъ ставить на его пути люди и обстоятельства. Каждое подобное сокрушеніе преграды создаетъ ему враговъ, и чѣмъ дальше онъ подвигается впередъ, тѣмъ больше вокругъ него враговъ. Сначала онъ не желалъ терпѣть препятствія на своемъ пути, теперь онъ не могъ бы вернуться, не могъ бы войти опять въ обычную колею, даже если бы желалъ. «Возможно ли? Я не могу исполнить чего хочу! Не смѣю отказатьсь!» *) восклицаетъ Валленштейнъ. Герой трагедіи, даже когда не высказываетъ этого, всегда будетъ чувствовать то, что Шиллеръ влагаетъ въ уста своему герою:

Обратный путь мнѣ загражденъ стѣною:
Изъ собственныхъ моихъ воздвигшись дѣль,
Огромной мнѣ она препоной стала. *)

Такимъ образомъ величие переходитъ въ высокомъ рѣ: герой начинаетъ превозносить себя надъ законами, исполненіе которыхъ все человѣчество считаетъ обязательнымъ, будто законы государства или морали. Сначала герой можетъ быть и не сознать своей гордыни; но когда настаетъ моментъ, въ который съ полной ясностью убѣждается, что обратный путь больше невозможенъ, тогда въ немъ пробуждается брю, тогда онъ съ удвоенною силой, съ удвоенною отвагой устрем-

ляется впередъ, чего бы это ему ни стоило. Но каждый его шагъ впередъ есть дальнѣйшее оскорблѣніе закона,—понимая это слово въ указанномъ выше болѣе широкомъ значеніи. Чѣмъ ближе кажется желанная цѣль, тѣмъ больше становится число враговъ; съ каждымъ его успѣхомъ растетъ и враждебная герою сила; онъ становится все болѣе одинокимъ; онъ становится раздраженнымъ, непостояннымъ, теряетъ ясный взглядъ на обстоятельства; единственное его стремленіе—все впередъ и впередъ. Прежде чѣмъ наказать дерзновеннаго, боги его ослѣпляютъ.

Въ этой стадіи развитія дѣйствія отъ внутренняго подражанія требуется особое напряженіе. Въ то время какъ вначалѣ мы симпатизировали герою и вмѣстѣ съ нимъ стремились къ цѣли, теперь настаетъ своеобразное колебаніе нашихъ чувствъ. Внутреннее подражаніе самому дѣйствію не прекращается, но намъ уже трудно по прежнему сочувственно слѣдить за героемъ; наше «я» какъ бы беспомощно блуждаетъ между бурно несущимся впередъ героемъ, отъ которого оно не можетъ оторваться, и надвигающимся рокомъ, котораго самъ герой еще не видитъ. Все это доводить наше чувство ужаса до крайней степени напряженія, и впечатлѣніе получается глубоко потрясающее, когда эта раздвоенность нашихъ ощущеній находить себѣ выраженіе въ трагической двусмыслиности, какъ напримѣръ въ проклятіи Эдипа, на которое указываетъ Каррье:

...Я прохинаю
Того, который совершилъ убийство,
Однъ ли былъ и скрылся, иль съ другими;
Пусть злой засчастливо жизнь окончить-онъ!
Обѣть даю и самъ снести все то,
Чѣмъ имъ грозилъ недавно, еслибы онъ
Въ дому моемъ жильцомъ открылся такъ,
Чтобы знать я самъ *).

*) Перев. А. А. Шишкова.

*) Перев. Вейнберга.

или въ словахъ Валленштейна:

Миѣ кажется, просилъ я очень долго.
Всѣ эти дни душевно я страдалъ,
Такъ слишкомъ рано не будить меня *).

Но тутъ наступаетъ рѣзкий поворотъ. Сила оскорбленааго закона все возрастаетъ; она начинаетъ собираться и сосредоточиваться. Съ глазъ героя спадаетъ пелена, и онъ узнаетъ, что его противникъ не есть нѣчто индивидуальное, и что поэтому побѣда надъ отдельными врагами не принесеть ему никакой пользы. Противъ него «все», и въ этой неуязвимой общей силѣ онъ узнаетъ грозную судьбу, которую онъ на себя накликалъ. Онъ, такъ сказать, касается уже желанной цѣли рукою, онъ считаетъ себя побѣдителемъ,—но тутъ онъ внезапно видитъ, что между нимъ и побѣдою стала судьба, и спасенія ему нѣть. Идти назадъ онъ уже не можетъ, ему остается только погибнуть.

Одновременно съ этимъ вѣнчаниемъ поворотомъ долженъ наступить и внутренний. Уверенность въ неминуемой гибели возвращаетъ герою ясный взглядъ на положеніе вещей. И онъ видитъ теперь судьбу со всѣмъ ея ужасомъ, а потому мы можемъ смотрѣть на нее его глазами. Величие героя и величие судьбы сливаются теперь въ одинъ мощный аккордъ, внутреннее подражаніе выходитъ изъ состоянія напряженія, и чувства наши поднимаются высокими волнами. Съ наступленіемъ катастрофы исчезаетъ мучительное чувство высокомѣрія; герой опять выступаетъ передъ нами въ чистомъ величіи и выражаетъ себя достойнымъ противникомъ судьбы. Его страстное стремленіе должно его привести къ смерти; но онъ не отказывается отъ него изъ страха передъ смертью, такъ какъ онъ и его стремленіе срослись воедино. Въ данномъ случаѣ величие соответствуетъ второй формѣ нравственной необходимости, о которой мы говорили выше. Вся воля героя до такой степени отдалась трагической страсти, что отреченіе отъ нея кажется чѣмъ-то нравственно невозможнымъ, какимъ-то

самоуничтоженіемъ, въ внутреннюю смертью, которой слѣдуетъ предпочтеть вѣнчаную смерть. Возвышенное впечатлѣніе вызывается здѣсь не отрицаніемъ воли къ жизни, какъ думаютъ Шопенгауэръ и Гартманнъ, а утвержденіемъ той воли, которая привела къ смерти,—утвержденіемъ трагической страсти посреди всѣхъ ужасовъ разрушенія. Если самоубийство Лонъ-Цезаря («Мессинская невѣста») производить на насъ возвышенное впечатлѣніе, то это послѣднее обусловливается не отрицательною причиной, не тѣмъ, что онъ взвѣшиваетъ жизнь и смерть и выбираетъ смерть какъ «меньшее зло» *), а тѣмъ, что онъ предпочитаетъ умереть, чѣмъ отказаться отъ своей страсти—отъ ненависти къ брату и отъ любви къ сестрѣ. Убрѣ исчезло въ утвержденіи страсти; но утвержденіе остается до конца, и оно-то собственно и производить возвышенное впечатлѣніе.

Мы еще разъ вкратцѣ повторимъ главныіе результаты нашего изслѣдованія. Трагическое основано на печальному. Эстетическое наслажденіе трагическимъ объясняется удовольствіемъ, доставляемымъ намъ игрою внутренняго подражанія, такъ какъ теорія облегчающаго освобожденія отъ аффектовъ не имѣть такого обширнаго значенія. Но трагическое не есть печальное въ обыкновенномъ смыслѣ, а наиболѣе печальнѣшее—крушеніе человѣческой судьбы, следовательно прежде всего смерть. Чтобы вынести это «наипечальнѣшее», внутреннее подражаніе нуждается въ какой нибудь опорѣ. Такую опору доставляетъ ему отрицательнымъ путемъ эстетическое смягченіе (смерть какъ другъ). Но такъ какъ трагическое находить себѣ самое совершенное выраженіе въ ничѣмъ не ослабленномъ горестномъ чувствѣ уничтоженія, то является вопросъ, нѣть ли какихъ нибудь средствъ сохранить въ дѣятельномъ состояніи игру внутренняго подражанія и въ томъ случаѣ, когда моментъ страданія выдвинутъ съ наивысшою силою. Наиболѣе интензивное горестное чувство получается тогда, когда дѣло идетъ объ ужасе-

*) Hartmann: Aesthetik, II, 378.

номъ крушениі интересной личности. Вызванное этимъ горестное ощущеніе, основанное главнымъ образомъ на ужасѣ и состраданіи, можетъ быть преодолѣно тремя средствами: логическою и нравственою необходимости этого крашения и величіемъ героя и его судьбы. Въ тѣхъ случаяхъ, где эти средства примѣняются гениальнымъ художникомъ, тамъ можетъ быть вызвано величайшее душевное потрясеніе, не выходящее однако за предѣлы эстетической видимости,—тамъ трагизмъ стоитъ на высшей ступени, какая можетъ быть достигнута въ эстетической области.

V. Комическое.

И по отношенію къ этой эстетической формѣ мы прежде всего задаемся вопросомъ объ ея виѣ-эстетической основе. Мы надѣемся, что такимъ путемъ мы имѣемъ больше всего шансовъ избѣжать той судьбы, которой подверглись уже, по словамъ Жанъ Поля, многие эстетики! *)

Положительная виѣ-эстетическая основа комического состоитъ въ слѣдующемъ: намъ данъ объектъ, который мы, во-первыхъ, считаемъ чѣмъ-то нелѣпымъ (*Verkehrtes*), а потому, во-вторыхъ, рассматриваемъ его съ чувствомъ собственного превосходства.—Соответственно съ этимъ мы можемъ предъявить и отрицательное требованіе, а именно—чтобы при видѣ такого объекта не выступали на первый планъ ни ужасъ ни состраданіе, потому что въ противномъ случаѣ онъ никоимъ образомъ не приведетъ насъ въ веселое настроеніе.

Если наше положительное опредѣленіе справедливо, то отрицательное будетъ очевидно само собою. Ибо ясно, что предметъ, внушающій ужасъ—включая сюда и менѣе сильныя чувства благоговѣнія и робости—никоимъ образомъ не можетъ вызвать въ насъ чувства собственного превосходства. То же самое получается и тогда, когда возбуждается наше состраданіе. Какъ только мы сочувственно переживаемъ страданія какой-либо личности, мы уже врядъ-ли станемъ интересоваться вопросомъ, вызваны-ли эти страданія какою нибудь нелѣ-

*) „Смѣшиное уже издавна не находило себѣ мѣста въ опредѣленіяхъ философовъ—развѣ только помимо ихъ воли“. „Vorschule der Aesthetik“, § 26.

постью или нѣть, а если-бы даже у насъ возникъ такой вопросъ, то мы стыдились-бы каждой веселой мысли о собственномъ превосходствѣ. Въ этомъ смыслѣ комическое должно рассматриваться какъ прямая противоположность трагического. Мы считаемъ также излишнимъ подробно разяснять, что исключение чувства ужаса и состраданія надо понимать чисто субъективно. Болѣе или менѣе сильное или слабое возбужденіе этихъ чувствъ зависитъ отчасти отъ степени культурности, отчасти отъ субъективнаго предрасположенія созерцающаго и даже отъ его настроенія въ данный моментъ; поэтому одинъ получить комическое впечатлѣніе тамъ, гдѣ ужасъ или состраданіе дѣлаютъ другого совершенно неспособнымъ къ эстетическому наслажденію; или даже одна и та-же личность, смотря по настроенію, можетъ получить отъ какого либо явленія то комическое впечатлѣніе, то трагическое. Если, напримѣрь, бѣдный мальчикъ приходитъ къ мяснику и совершенно наивно заявляетъ: «Дайте на пять копѣекъ мяса для собакъ, да не такого жирнаго, какъ въ тотъ разъ, а то у отца животъ болѣль!» — то въ зависимости отъ настроенія можно смеяться надъ наивностью мальчика или почувствовать глубокую печаль по поводу нищеты, о которой свидѣтельствуютъ его слова.

Поэтому мы прямо переходимъ къ доказательству того, что положительная виѣ-эстетическая основа комического всегда состоить въ нелѣпости (*Verkehrtheit*), которая исполняется насъ пріятнымъ чувствомъ собственнаго превосходства. При этомъ надо принять во вниманіе двоякаго рода нелѣпость, а именно: нелѣпость во виѣшнемъ проявленіи и нелѣпость (ненормальность) въ духовной сфере. Въ предѣлахъ первой группы мы опять таки должны различать и сподвижную и подвижную виѣшность, въ предѣлахъ второй группы — проявление ненормального душевнаго состоянія въ физическомъ существованіи и въ словѣ.

Въ области неподвижной виѣшности мы должны выдѣлить, какъ наиболѣе важное, человѣческую наружность,

ибо въ человѣкѣ мы въ состояніи замѣтить малѣйшія отступленія отъ нормы. Въ особенности же мы осмысливаемъ, какъ нѣчто ненормальное, всякое нарушеніе видовыхъ чертъ. Человѣкъ необыкновенно малаго или необыкновенно большого роста производить комическое впечатлѣніе, если только онъ не внушаетъ намъ страха или состраданія *). То-же относится и къ слишкомъ толстымъ или къ слишкомъ тонкимъ формамъ, къ наростамъ, къ странному цвету кожи и т. п. Нормально сложенный человѣкъ склоненъ рассматривать такую органическую неправильность съ пріятнымъ фарисейскимъ чувствомъ и предаваться радостному смѣху по поводу своего собственнаго превосходства. Понятно, что таково же наше отношеніе къ безобразному, и даже къ просто для насъ необычному. На всякую особенность въ наружности, которая поражаетъ наблюдателя какъ что-то незнакомое, онъ легко склоненъ смотрѣть нѣсколько пренебрежительно; если только она ему не импонируетъ, то онъ заранѣе считаетъ правильнымъ то, къ чему привыкъ, а все необычное — нелѣпымъ. Чѣмъ наивнѣе человѣкъ выражаетъ свои ощущенія, тѣмъ легче это у него обнаруживается. Для толпы жизнерадостныхъ молодыхъ дѣвушекъ и привычное еще для нихъ общество мужчины, который не внушаетъ имъ уваженія, представляетъ неимовѣрное множество поводовъ къ смѣху; если только подростки благодаря своей многочисленности чувствуютъ свое превосходство надъ несчастнымъ, — ему нѣть спасенія.

Мы считаемъ необходимымъ сдѣлать здѣсь одно замѣченіе. Для обозначенія виѣ-эстетической основы комического мы избрали слово «нелѣпость» (*Verkehrtheit*); это сдѣлано на томъ основаніи, что понятіе «нелѣпаго» намъ кажется

*). Поэтому, какъ только гигантскій предметъ перестаетъ внушать намъ страхъ, то является опасность, что онъ вызоветъ своею ненормальностью комическое впечатлѣніе: отъ великаго до смѣшного одинъ шагъ.

богъе широкимъ, чѣмъ обычно употребляемыя понятія «противорѣчиваго», «безсмыслицаго» или «нелогичнаго». Конечно, и при видѣ смѣшной уродливости можно испытывать ощущеніе чего-то безсмыслицаго, логически неправильнаго, причемъ мы весьма наивно дѣлаемъ человѣка отъественнымъ за его вѣшность. Подобно тому какъ можно смотрѣть на собственныя физическія достоинства, какъ на заслугу,—что между прочимъ встрѣчается далеко не рѣдко,—точно также мы при видѣ ненормально сложеннаго человѣка можемъ ощутить весьма, впрочемъ, слабое чувство не только физическаго, но и умственнаго превосходства: какъ будто душа эта «была не достаточно осторожна» въ выборѣ себѣ тѣлесной оболочки *). Послѣдовательный детерминистъ скажетъ даже, что подобный взглядъ нисколько не безсмыслицѣ того, который вѣняетъ преступнику въ вину, что онъ не сталъ хорошимъ человѣкомъ. Тѣмъ не менѣе нельзѧ такъ сильно выдвигать на первый планъ логической элементъ, что вынуждены дѣлать тѣ, которые считаютъ основой комического логическое противорѣчіе. Центръ тяжести заключается здѣсь всегда въ видимомъ уклоненіи отъ нормы—безразлично, можно ли его свести къ чему либо нелогичному или нѣтъ; поэтому мы считаемъ себя вправѣ остановиться на болѣе общемъ выраженіи **).

Комизмъ неподвижной вѣшней формы основанъ глав-

* Гартманнъ приводитъ совершенно такую же мысль, (II, 352) но удивительнымъ образомъ, отвергаетъ ее, считая ее не наивной.

**) Гартманнъ придерживается того, что комическое всепрѣло алогично, возникающее же здѣсь затрудненіе онъ обходитъ тѣмъ, что объясняетъ комизмъ вѣшности исключительно ассоциативнымъ воспоминаніемъ о комическихъ дѣйствіяхъ, причиною или носительницей которыхъ можетъ стать подобная вѣшность. Мы считаемъ нужнымъ отстаивать мнѣніе о непосредственномъ комизме вѣшности. Ибо, во-первыхъ, внутренній опытъ говоритъ за то, что ненормальная вѣшность непосредственно оказываетъ комическое дѣйствіе, а во-вторыхъ, этотъ прямой комизмъ можетъ быть легко объясненъ чувствомъ нашего превосходства надъ всякою нелѣпостью.

нымъ образомъ на нарушеніи видовыхъ чертъ, для комизма же движений самою важную является нелѣпость съ точки зрѣнія цѣлесообразности. Поэтому веселое чувство нашего собственного превосходства вызывается въ насъ прежде всего чѣй нибудь человѣкостью. Тутъ можетъ возникнуть мысль, которая спрашивлива для многихъ случаевъ, но которую очень многіе эстетики ошибочно распространяютъ на все комическое,—именно та мысль, что сущность комизма состоять въ саморазрушеніи или въ самоуничтоженіи противорѣчиваго. Въ самомъ дѣлѣ нелѣссообразность движенія можетъ очень наглядно проявиться въ томъ, что сама цѣль остается недостигнутой. Когда мы видимъ человѣка, который своею осанкой и движеніями хочетъ выразить спокойное достоинство, намъ становится въ высшей степени смѣшно, если онъ вслѣдствіе чопорности своихъ движений споткнется и для того, чтобы удержать равновѣсіе, дѣлаетъ отчаянныя прыжки и дико размахиваетъ руками. Тѣмъ не менѣе и здѣсь комизмъ вовсе не заключается въ одномъ только самоуничтоженіи нелѣпости. Совершенно достаточно, если неловкий человѣкъ доставилъ себѣ излишнія хлопоты и этимъ вызвалъ въ насъ чувство собственного превосходства; сама же цѣль при этомъ можетъ даже имѣть быть достигнута. Нелѣссообразность неуклюжихъ движеній молодыхъ щенятъ, переваливающейся походки утки, зигзаговъ, по которымъ пьяный приближается къ своей цѣли, производить комическое дѣйствіе, хотя во всѣхъ этихъ случаяхъ цѣль будетъ достигнута. И при этой вѣшней неловкости играть нѣкоторую роль то наивное заблужденіе, которое состоитъ въ томъ, что мы чисто-вѣшнюю нелѣпость относимъ къ сферѣ мышленія. Но все же при этомъ бросается въ глаза не столько абстрактно-логическое противорѣчіе между стремленіемъ и способомъ его осуществленія, сколько общее впечатлѣніе извѣстной ограниченности. Безпомощный человѣкъ кажется намъ не безсмыслицальнымъ, а просто недалекимъ.

Случай, въ которыхъ выступаетъ нелѣпость въ духовной сферѣ, проявляющаяся наружу въ физическомъ.

существованіи, т. е. въ дѣйствіяхъ и положеніяхъ, обнимаютъ очень обширную область. Разсѣянность, нервозность, застѣнчивость, трусливость, забывчивость, недогадливость и тому подобные факты, характеризующіе несолько ненормальное состояніе души, служатъ источникомъ безчисленныхъ комическихъ дѣйствій и положеній. То-же относится и къ продолжительной умственной ненормальности, которая проявляется въ «чудачествахъ» (närrische Handlungen). Донъ Кихотъ, Эйленшпигель (Eulenspiegel), а въ немалой мѣрѣ и члены Пикквицкаго Клуба представляютъ множество примѣровъ этого. Въ основѣ такихъ поступковъ и положеній очень часто лежитъ ложное подведеніе частнаго подъ общее, чьему Шопенгауэръ придалъ однако слишкомъ широкое значеніе. Это мы видимъ, напримѣръ, въ томъ случаѣ, когда Донъ Кихотъ, поставивъ себѣ задачей быть освободителемъ всѣхъ невинно угнетенныхъ, освобождается каторжниковъ. И эти люди угнетены и лишены свободы, но они не невинны, а потому и его само по себѣ въ высшей степени похвальное рѣшеніе къ нимъ непримѣнно,—здесь слѣдовательно имѣть мѣсто ложное подведеніе частнаго подъ общее. Но и въ этой области комизмъ не всегда состоить въ ложномъ подведеніи. У Донъ-Кихота или у служителя, который, какъ разсказываетъ Шопенгауэръ, мазаль вытертый мѣхъ элексиромъ для волосъ, на томъ основаніи, что его господинъ употребляетъ это средство противъ лысины, — дѣйствительно имѣется отвлеченный мыслительный процессъ. Если же, напротивъ, забывчивый слуга будить 7-ой № въ 2 часа, вмѣсто того чтобы разбудить 2-ой № въ 7 часовъ, или если разсѣянный профессоръ удивляется высотѣ скамеекъ въ курьерскомъ поѣздѣ и только къ концу путешествія дѣлаетъ открытие, что все время сидѣлъ на своемъ саквойажѣ, то хотя и здесь въ концѣ концовъ путемъ разныхъ мудрствованій можно найти логическую ошибку, но самъ комический процессъ не заключаетъ въ себѣ ничего такого, чтобы непосредственно указывало на отвлеченную дѣятельность ума.

Въ этой области комического выступаетъ съ особеною ясностью, какъ сложно иногда бываетъ дѣйствие смѣшныхъ явлений. Уже въ примѣрѣ съ забывчивымъ слугою мы смыслемъ не только надъ нелѣпостью, которая получилась въ результате его забывчивости, но и надъ положеніемъ напрасно разбужденного гостя: комическое дѣйствіе вызываетъ и комическую ситуацію. И именно непоправимость случившагося придаетъ напрасному испугу разбужденного гостя и послѣдующей затѣмъ безсильной досадѣ его оттѣнокъ нелѣпости и вызываетъ въ насъ смѣхъ. Дальнѣйшее усложненіе наступить тогда, когда мы примемъ, что слуга нарочно поставилъ гостя въ это комическое положеніе и ссылается на свою забывчивость только для того, чтобы разыграть невиннаго. Въ этомъ случаѣ имѣется уже такъ называемая невинная продѣлка (Fopperei) а practical joke — такъ, если не ошибаемся, называютъ такія шутки англичане. Здѣсь мы имѣемъ дѣло не просто съ глупымъ поступкомъ, съ ненужнымъ испугомъ, смущеніемъ или тому подобнымъ, — между зрителемъ и объектомъ становится еще одно лицо, которое старается поставить объектъ въ комическое положеніе или вызвать его на комический поступокъ. Тогда—оставаясь при томъ же примѣрѣ—комичны не только испугъ и досада гостя, но и оправданія слуги, и оба эти фактора могутъ слиться и производить общее весьма сложное дѣйствіе. Прежде всего мы, конечно, смыслемъ вмѣстѣ со слугою надъ испугомъ, который почувствовалъ гость, разбуженный среди глубокаго сна; но смѣхъ усиливается, когда мы видимъ, какъ слуга разными лживыми увертками еще сверхъ того старается его обмануть. Если мы при этомъ примемъ, что гость повѣрилъ лжи, то комическое дѣйствіе производить на насъ вытекающая изъ этого глупость гостя; если же гость не вѣритъ ей, то возрастаетъ его безсильная досада, а съ ней вмѣстѣ и наша веселость. Наконецъ намъ можетъ показаться смѣшнымъ и самъ слуга, вынужденный разыгрывать дурака передъ гостемъ и покорно выслушивать его сердитыя замѣчанія, такъ какъ уже въ самихъ непріят-

ностяхъ, которымъ подвергаеть себя шутникъ только шутки ради, заключается извѣстная душевная извращенность. Во всѣхъ этихъ разнообразно переплетающихся впечатлѣніяхъ смѣшное всегда основано на нѣкоторой ненормальности (*Verkehrtheit*); оно основано на томъ чувствѣ, что у комического объекта душевное состояніе не совсѣмъ въ порядкѣ. Чѣмъ бы ни было вызвано основное настроеніе, — разсѣянностью, застѣнчивостью, глупостью, безсильною досадою или напраснымъ испугомъ, — мы всегда чувствуемъ свое превосходство надъ подобнымъ объектомъ и смеемся надъ нимъ, какъ надъ чѣмъ-то нелѣпымъ.

Психологические процессы становятся еще сложнѣе, когда мы обратимся наконецъ къ области того комического, которое проявляется въ словѣ. Конечно и здѣсь многое можно объяснить безъ всякаго труда. Такъ, смѣшное дѣйствіе безъ сознательнаго комизма очень легко понять. Если, напримѣръ, графъ приказываетъ своему садовнику вырыть въ саду яму, чтобы бросать лишию землю, а на возраженіе садовника: «а куда же дѣвать выкопанную землю?», отвѣчаетъ: «дуракъ, такъ выкопай яму побольше», или если проницательный судейскій чиновникъ полагалъ, что воровство могло быть совершено только однимъ преступникомъ, такъ какъ выломанная въ стѣнѣ дыра какъ разъ такой величины, что черезъ нее могъ проѣхать только одинъ человѣкъ, — то въ этихъ случаяхъ не представляеть никакого труда объяснить комическое дѣйствіе. То же самое и при сознательномъ комизѣ въ тѣхъ случаяхъ, когда говорящій хочетъ сдѣлать смѣшнымъ другого. Слушатели переносятъ себя въ душу насмѣшика и вмѣсть съ нимъ испытываютъ чувство превосходства надъ тѣмъ, кто служитъ минченю насмѣшки — безразлично, вызывается ли она прямымъ отображеніемъ нелѣпости, ироніею или бохвальствомъ.

Напротивъ, требуется болѣе глубокій анализъ, когда, напримѣръ, находятъ смѣшнымъ грубую ложь, или сильное преувеличеніе, или разсказъ о чѣмъ либо совершенно невозможномъ, если при этомъ нѣтъ довѣрчиваго слушателя и если таковой даже не предполагается. Нелѣпость ко-

нечно и здѣсь очевидна; но между тѣмъ какъ во всѣхъ упомянутыхъ до сихъ поръ примѣрахъ смѣхъ былъ въ то же время и на смѣшной, здѣсь повидимому нѣтъ субъекта, на который мы могли бы смотрѣть съ чувствомъ собственнаго превосходства. Если ктонибудь разсказываетъ о битвѣ двухъ львовъ, окончившейся тѣмъ, что они сѣѣли другъ друга до самыхъ хвостовъ, то онъ не можетъ вѣдь разсчитывать, что ему дѣйствительно повѣрятъ. И такъ какъ самъ рассказчикъ тоже не вѣритъ этому, то въ данномъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ логическою нелѣпостью, но здѣсь какъ будто нѣтъ субъекта, которому можно было бы приписать эту нелѣпость. Однако, развѣ такая безсмыслица, въ которую нисколько не вѣрятъ ни рассказчикъ, ни слушатели, заключаетъ въ себѣ нѣчто комическое? Вовсе нѣтъ; если я утверждаю, что 4·жды 6 равно 25, то комическое впечатлѣніе получится только въ томъ случаѣ, если я самъ при этомъ ошибся, или если ктонибудь изъ слушателей не замѣтилъ ошибки. Поэтому мы и въ подобныхъ случаяхъ будемъ искать субъекта, на которомъ обнаружилась бы эта нелѣпость, — мы будемъ искать, гдѣ здѣсь дуракъ? На этотъ вопросъ, полагаемъ мы, можно дать два отвѣта. Во первыхъ, комическое преувеличеніе и другія указанныя формы, чтобы произвести желательное впечатлѣніе, должны быть разсказаны тономъ убѣжденія. Рассказчикъ въ этомъ случаѣ въ дѣйствительности не глупъ и серьезно даже не считается таковыми. Но онъ разыгрываетъ убѣженія, и вслѣдствіе этого смыются надъ тою мнимою личностью, которую онъ намъ представляетъ, нисколько однако не смеясь надъ нимъ самимъ. Во вторыхъ — что еще важнѣе — при такомъ преувеличеніи или невѣроятности, передаваемыхъ тономъ убѣжденія, сами слушатели иѣкоторое время играютъ роль дураковъ. Разсказываютъ, напримѣръ, прекрасный анекдотъ, приводимый Кантомъ, о купцѣ, который вслѣдствіе внезапной потери состоянія такъ страшно былъ огорченъ, что въ одну ночь его парикъ посыпалъ. Это конечно совершенный абсурдъ, и ни одинъ человѣкъ не будетъ настолько глупъ, чтобы

надолго повѣрить этому. Это безспорно: долго мы этому не вѣrimъ, но одинъ моментъ—несомнѣнно. Если мы на самомъ дѣлѣ хотимъ открыть, въ чёмъ тутъ нелѣпость, мы должны—хотя бы мелькомъ—воспроизвести неправильный ходъ мыслей и такимъ образомъ стать причастными къ нелѣпости,—какъ бы самимъ въ этомъ же провиниться. Ниже намъ придется болѣе подробно говорить объ этомъ, часто весьма мимолетномъ, состояніи. Здѣсь достаточно указать, что не только рассказчикъ долженъ играть роль дурака, но что мы сами, для того чтобы почувствовать свое превосходство надъ нелѣпостью, должны на одинъ моментъ поддаться ей. «Замѣчательно», говоритъ Кантъ, «что шутка всегда должна заключить себѣ нечто такое, что хоть на одинъ моментъ можетъ ввести насъ въ заблужденіе» *). Комическое преувеличеніе мы слѣдовательно прозрѣваемъ не сразу,—такъ сказать, не безъ борьбы; здѣсь имѣется побѣда нашего разсудка, которой предшествовала борьба, и этимъ объясняется, почему мы и здѣсь испытываемъ приятное чѣвство превосходства. Если бы не было никакой борьбы, то мы не имѣли бы основанія радоваться побѣдѣ.

Преувеличение или ложь, при которой слушатель на самомъ дѣлѣ не вводится (надолго) въ заблужденіе, приводитъ насъ къ важнѣйшему явленію въ области комизма слова—къ остротѣ. Насколько легко доказать, что въ каждой остротѣ заключается нелѣпость, которую мы въ состояніи раскрыть вслѣдствіе нашего умственнаго превосходства, настолько же трудно установить различие въ дѣйствіи отдѣльныхъ видовъ остроумія. Виѣшнее дѣление можно установить, исходя изъ тѣхъ формъ рѣчи, съ помощью которыхъ острота производить впечатлѣніе нелѣпости, сбивающее насъ въ первый моментъ съ толку. Такъ какъ при остротѣ болѣе, чѣмъ при всякомъ другомъ комизмѣ, имѣется неправильность въ процессахъ мышленія (Кун-Фишеръ опредѣляетъ остроту какъ игру съ логикой **), то

*) Kant: Kritik der Urtheilskraft. (Kehrbach). Стр. 205.
 **) Kuno Fischer: Ueber den Witz, 2 Aufl., 1889. Стр. 99.

здесь сильнее всего выступает чисто логическая сторона нелѣпости; поэтому, самое лучшее будетъ, если мы виѣшнія средства раздѣлимъ прежде всего на неправильное сопоставленіе, неправильную подстановку и неправильное подведеніе. Каламбуры (*Klangwitz*) представляютъ примѣръ ограниченного сопоставленія, которое заключается уже во виѣшней сторонѣ слова; при двусмысленности имѣется неправильная подстановка, а неправильное подведеніе обнаруживается главнымъ образомъ въ смѣшныхъ ошибкахъ.

Но дѣлненіе болѣе важное для внутренняго характера различныхъ видовъ остроумія мы получимъ тогда, когда разберемъ, что остается послѣ раскрытия нелѣпости. Тутъ во первыхъ, возможенъ такой случай, что ничего вообще не остается. Когда говорить о многочисленныхъ ссорахъ въ Баховскомъ союзѣ, и одинъ изъ слушателей восклицаетъ: «Боже мой, что же тогда дѣлается въ Гендельевскомъ союзѣ! (Нап-
delverein—союзъ для ссоръ *), то по раскрытии неправильной подстановки ничего вообще не остается. Мы имѣемъ здѣсь разрѣшеніе напряженного ожиданія въ нѣчто, въ чемъ Кантъ видѣлъ истинную сущность остроты **). Этимъ обозначается самая невинная, но и самая чистая форма остроты. Во-вторыхъ, по раскрытии нелѣпости можетъ остаться еще нѣчто комическое. Этотъ родъ шутки оказываетъ наиболѣе сильное дѣйствіе, потому что здѣсь обнаруживается двойной комизмъ: за комизмомъ слова открывается комическая ситуация, комический индивидуумъ и т. п., на которые острота собственно и рассчитана. Этимъ объясняется поразительно сильное дѣйствіе скабрезности: здѣсь въ остаткѣ имѣется непристойность, а непристойный человѣкъ, въ

*) Каламбуръ основанъ здѣсь на двойномъ значеніи слова „Händel“: во первыхъ, это фамилія знаменитаго композитора и въ этомъ смыслѣ Гендельевскій союзъ противопоставляется Баховскому; затѣмъ оно означаетъ „ссоры“, такъ что Händelverein — значитъ также „союзъ для ссоры“. Перев.

**) Kant: *Kritik der Urtheilskraft* (Kehrbach). Ctp. 203.

состояніи смущенія, представляеть собою крайне комическій объекѣт—все равно, смутится ли онъ на самомъ дѣлѣ (безсознательная скабрезность), или же мы сами приписываемъ ему подобное смущеніе, потому что онъ всегда придаєтъ себѣ такой видъ, будто имъ имѣлось въ виду одно только невинное значеніе двусмысленности. Далѣе сюда же относятся и всѣ тѣ остроты, въ которыхъ по раскрытии логической нелѣпости бросается въ глаза непроходимая глупость главнаго дѣйствующаго лица *). Въ-третьихъ, наконецъ, за комическою нелѣпостью можетъ скрываться серьезная мысль. Таково, напримѣръ, выраженіе: «Eifersucht ist die Leidenschaft, die mit Eifer sucht, was Leiden schafft». (Ревность есть страсть, ревностно ищащая того, что причиняетъ страданіе). Или отвѣтъ Сафира на вопросъ, почему Наполеонъ III назвалъ себя третьимъ: «потому что второго (Наполеона) быть не можетъ» **). Въ этомъ пункѣ острота выходитъ уже за предѣлы комического. Чѣмъ серьезнѣе лежащая въ основѣ мысль, тѣмъ болѣе отступаетъ на задній планъ комическое дѣйствіе нелѣпости — какъ субъективно, такъ и объективно: субъективно—по той причинѣ, что чувство уваженія къ глубокому смыслу оттѣсняетъ чувство превосходства надъ необычайною и противорѣчивою виѣшнею формою; объективно—по той причинѣ, что глубоко-мысленная острота презираетъ прямую безсмысленность формы и ограничивается одною только загадочностью выраженія. Все необычное также производить комическое дѣйствіе, покуда оно представляеть намъ только свой ни чего не говорящій или глупый видъ. Если же сквозь виѣшнюю оболочку проглядываетъ глубоко-серьезное лицо, то оно можетъ заставить насъ забыть о комизмѣ и странности.

*.) Приведенный авторомъ примѣръ нами выпущенъ, потому что острота основана здѣсь главнымъ образомъ на игрѣ словъ, которую по русски передать невозможно.

Перев.

**) Срав. Kostlin: Aesthetik, стр. 281. Собрание интересныхъ примѣровъ кромѣ Кѣстлина имѣется у Шопенгауера, Фишера, Цейзинга и Каррьера.

Какъ ни мало подобный разборъ можетъ претендовать на полное изложеніе большой и многообразно расчлененной области комического, все же онъ, какъ мы полагаемъ, сдѣлаетъ яснымъ то, что виѣ-эстетическая основа комического дѣйствительно состоитъ въ нѣкоторой нелѣпости, которую мы рассматриваемъ съ чувствомъ собственного превосходства. Все комическое вызываетъ въ насъ приятное фарисейское чувство, что мы не такие, какъ этотъ нелѣпый человѣкъ.—Для подтвержденія этого приведемъ еще мѣткія слова Кундо Фишера: «Нельзя доставить дѣтямъ большаго удовольствія, какъ давъ имъ возможность почувствовать свое превосходство, когда, бѣгая въ перегонку, даешь себя поймать или въ игрѣ даешь себя обыграть, когда прикидываешься неловкимъ и простоватымъ, не умѣющимъ будто бы повторить того, что дитя дѣлаетъ такъ легко, удивляешься его фокусамъ и никакъ не можешь ихъ понять. Все удовольствіе ребенка основано на дѣйствительномъ чувствѣ превосходства или, что все равно, на его представлениі о нашей неспособности. Какъ только онъ замѣтитъ, что мы лишь притворялись неловкими, что мы нарочно проигрывали ему въ игрѣ, слѣдовательно, не мы были обмануты, а онъ самъ, то у него прошадаютъ вся веселость и хорошее настроеніе. Если же игра должна продолжаться, то ребенокъ ставить наивное условіе: но теперь ты ужъ долженъ на самомъ дѣлѣ проиграть! — Здѣсь мы имѣемъ первообразъ комизма: изъ этого неравенства между нами и тою ролью, въ которой мы выступаемъ,—изъ этого контракта наше самочувствіе черпаетъ подъемъ и веселіе, и въ немъ именно находить себѣ выраженіе комической способъ представлениія» *).

*) Kuno Fischer: Ueber den Witz, стр. 86 и сл.—Фишеръ видѣлъ здѣсь основаніе превосходства въ связанномъ состояніи объекта. Мы считаемъ болѣе подходящимъ понятіе нелѣпости. Въ свою очередь раннѣмъ произведеніемъ: «Diotima» Фишеръ также вправилъ выдвигаетъ это понятіе: «суть въ томъ, что явленіе становится смѣшнымъ только тогда, когда оно бросается въ глаза своею нелѣпостью». Diotima, стр. 288.

Считая такимъ образомъ вопросъ о виѣ-эстетической основе комического разрѣшеннымъ, мы переходимъ ко второму вопросу: при какихъ условіяхъ нелѣпость достигаетъ наиболѣе сильнаго комического дѣйствія? Такъ какъ комическое дѣйствіе складывается изъ двухъ частей, а именно изъ состоянія смущенія (*Verblüffung*), которое вызываетъ поражающая настъ нелѣпость, и изъ радостнаго чувства превосходства надъ нелѣпымъ, то вопросъ этотъ раздѣляется на два отдельныхъ вопроса, а именно: какимъ образомъ можетъ быть достигнуто наиболѣе сильное смущеніе, и какъ достигается возможно радостное чувство превосходства.

Замѣчательная особенность комического, говоритъ Кантъ, состоить въ томъ, что оно всегда заключаетъ въ себѣ нечто такое, что хотя бы на одинъ моментъ вводить насъ въ заблужденіе. Будучи вѣрно понято, это замѣчаніе можетъ относиться не только къ такимъ шуткамъ, какъ разсказъ о послѣднемъ царикѣ, но и ко всему комическому. Наиболѣе веселое чувство вызывается только тогда, когда нелѣпое кажется чѣмъ-то естественнымъ, когда оно представляется намъ въ такомъ видѣ, будто его нелѣпость совершено въ порядке вѣщѣй. Этимъ именно достигается наиболѣе интензивное выражение смущенія, вызываемаго комическимъ явленіемъ. Нелѣпое сочетаніе не распадается при первомъ же брошенномъ на него взглядѣ, безъ всякаго сопротивленія,—напротивъ, мы должны преодолѣть извѣстное сопротивленіе; комический объектъ притворяется, будто его противорѣчація другъ другу части находятся въ самой мирной и правильной связи, и лишь послѣ того какъ эта мнимая связь нами разорвана, мы начинаемъ вполнѣ испытывать чувство нашего превосходства. Комический изнанку, но все же изъ міра, т. е. изъ такого космоса, который имѣеть свой собственный порядокъ и собственные законы.

Это высшее выражение смущенія можетъ быть достигнуто

какъ смежностью въ пространствѣ, такъ и послѣдовательностью во времени.—Какъ достигнуть наивысшаго комизма при смежности въ пространствѣ, это лучше всего показываетъ намъ дѣятельность художниковъ-юмористовъ, которая естественно направлена на то, чтобы съ достаточной силою и чистотою выдѣлить чувства, способствующія возникновенію комического впечатлѣнія; здесь слѣдовательно надо упомянуть о карикатурѣ. Карикатура не только старается изобразить въ преувеличенномъ видѣ небольшія уклоненія объекта отъ нормы,—она придаетъ этимъ ненормальностямъ видимость внутренней закономѣрности и связи. У осмыкаемаго въ карикатурѣ человѣка не только имѣется одна какая либо ненормальность, что можетъ быть и соотвѣтствуетъ дѣйствительности,—ненормальность возводится въ норму, въ законъ, требованіемъ котораго подчиняется развитіе всего остальнаго явленія, и такимъ образомъ нелѣпость является передъ нами какъ смущающая настъ странность, которая однако выдаетъ себя за нечто естественное и само собою понятное. Оберлендеръ и Бушъ въ своихъ рисункахъ мастерски вызываютъ это состояніе смущенія. Величайшимъ мастеромъ въ карикатурной поэзіи является Фальстафъ въ его часто цитируемыхъ остротахъ надъ Бардольфомъ. Тутъ въ его часто цитируемыхъ остротахъ надъ Бардольфомъ. Тутъ можно видѣть, какъ въ комическомъ созерцаніи нелѣпость становится господствующимъ жизненнымъ принципомъ. Личность Бардольфа какъ бы совершенно поглощается впечатлѣніемъ его сине-багроваго носа. Все какъ бы исходить изъ этого носа, все сводится къ нему, и наконецъ намъ начинаетъ казаться, что этотъ человѣкъ живеть на свѣтѣ только ради своего носа. «О, ты—непрестанное ликованіе, неугасимый фейерверкъ! Ты сберегъ мнѣ свѣчей и факеловъ почти на тысячу мырокъ, когда я странствовалъ съ тобою по ночамъ изъ одного кабака въ другой; но за тотъ хересь, который ты у меня выпилъ, я бы могъ купить самыя дорогія въ Европѣ свѣчи. Въ теченіе тридцати двухъ лѣтъ я снабжалъ огнемъ твою сламандру,—небо да вознаградитъ меня за это».

Соответственно съ этимъ, при послѣдовательности

во времени впечатление, будто нелѣость есть вполнѣ естественное явленіе, достигается прежде всего тѣмъ, что развитіе съ виду совершаются по закону внутренней необходимости. Неловкое движение и глупый поступокъ наиболѣе смѣшны тогда, когда они стараются произвести впечатление, будто все въ нихъ въ порядке. Ничего не можетъ быть, напримѣръ, комичнѣе, какъ если кто нибудь, у кого по неловкости вѣтеръ сорвалъ шляпу, бѣжитъ за своимъ быстро несущимся головнымъ уборомъ съ такимъ выражениемъ лица, будто это милая, добровольная забава, которая доставляетъ ему величайшее удовольствіе. Точно также комическая преувеличенія и остроты должны рассказываться тономъ убѣжденія, который на одинъ моментъ вводить насъ въ обманъ. Тотъ, кто острить «сухо», кто разсказываетъ что нибудь смѣшное такимъ же тономъ, какимъ говорятъ напримѣръ о погодѣ, произведетъ благодаря этому наиболѣе сильное комическое впечатление.— Кроме того въ остротѣ первоначальному обману способствуетъ и то, что противорѣчашіе другъ другу моменты быстро слѣдуютъ одинъ за другимъ. Если мы желаемъ, чтобы неправильность въ мышлѣніи на одинъ моментъ осталась незамѣченою, то она не должна развиваться медленно и тяжеловѣсно, но должна поражать наше сознаніе съ быстротою молніи. Какъ только мы открываемъ доступъ въ нашу душу одной, еще не заподозрѣнной посылкѣ противорѣчиваго хода мысли, въ тотъ же моментъ должна проскользнуть въ нее и другая посылка прежде чѣмъ мы, такъ сказать, успѣемъ провѣрить ея правоспособность. Въ этомъ состоится понятіе остроумія (Pointierung); хорошо сказанная шутка должна, если можно такъ выразиться, перехитрить слушателя, такъ что съ сознаніемъ происходитъ то-же, что и съ хозяиномъ, который впustилъ къ себѣ въ домъ вызванного для починки замковъ слесаря и въ темнотѣ не замѣтилъ, что вмѣстѣ съ слесаремъ проскользнула въ открытую дверь и воръ, котораго онъ такъ опасался.

Но вышеприведенные разсужденія освѣтили только одну

сторону остроумія. Оно оказываетъ еще другого рода дѣйствіе, и это приводитъ насъ къ вопросу о томъ, при какихъ условіяхъ комическое вызываетъ въ насъ наиболѣе интензивное веселіе. Благодаря тому, что нелѣость врывается въ наше сознаніе съ быстротою молніи, и слѣдующая за этимъ реакція, т. е. пониманіе ошибки, получаетъ характеръ той же молниеносной быстроты и интензивности. Вслѣдствіе этого въ хорошо выраженной остротѣ сила веселія пропорціональна силѣ смущенія. Чѣмъ тѣснѣ была связь между противорѣчашими другъ другу частями, тѣмъ больше будетъ ихъ напряженіе, чѣмъ съ большимъ трескомъ, выражаясь образно, онѣ разлетятся, при болѣе вдумчивомъ отношеніи съ нашей стороны, чѣмъ выше мы будемъ цѣнить нашу победу надъ нелѣостью. То-же самое получится и тогда, когда впечатление смущенія повышается убѣжденностью тона, серьезностью въ передачѣ глупости, мнимою непринужденностью при неловкихъ движеніяхъ, мнимою закономѣрностью при нарушеніи видовыхъ чертъ; чѣмъ сильнѣ было мгновенное смущеніе, тѣмъ сильнѣе выступитъ наше превосходство при раскрытии его. То-самое средство, которое сначала наше озадачиваетъ, косвеннымъ образомъ усиливаетъ увеселяющее дѣйствіе реакціи. Наконецъ веселое чувство можетъ быть усилено еще и тѣмъ, что нелѣпый человѣкъ, благодаря своей нелѣости, обѣктивно «попадаетъ въ просакъ». Субъективное крушеніе комического объекта имѣется всегда, какъ только пройдетъ первое смущеніе и мы познаемъ его нелѣость. Но этотъ процессъ разыгрывается только внутри созерцающаго, само-же комическое остается совершенно незатронутымъ. Другое дѣло, если комический объективъ, благодаря нелѣпымъ своимъ свойствамъ, дѣйствительно терпѣть какой либо ущербъ или ставить себя въ смѣшное положеніе. Такого рода смѣшное положеніе далеко не необходимо, но тамъ, где оно присоединяется къ комическому, оно конечно должно усилить веселое настроеніе. Если толстякъ, желая объясниться въ забытии, бросается на колѣни и вслѣдствіе своей корпulentности

не можетъ подняться, если у неловкаго конькобѣжца ноги внезапно оказываются въ воздухѣ, и онъ съ громкимъ стукомъ падаетъ, если глупецъ за свои подвиги получаетъ въ награду удары, если легковѣрный человѣкъ, повѣривъ обману, ставить себя въ смѣшное положеніе, если пораженный стрѣлою остроуполномочіе не понимаетъ остроты и тѣмъ еще болѣе ухудшаетъ свое положеніе, — то все это объективныя послѣдствія остроумія, которыя могутъ сдѣлать комизмъ особенно выразительнымъ, такъ какъ это вѣнчаное «попаданіе въ просакъ» еще болѣе повышаетъ чувство нашего превосходства.—Комедія конечно не упускаетъ случая воспользоваться комическими слѣдствіями нелѣпости.

Познакомившись такимъ образомъ съ вѣнѣ-естетическою основой комического и съ тѣми средствами, которыя благопріятствуютъ его осуществленію, мы займемся послѣднимъ и самымъ важнымъ вопросомъ,—вопросомъ о психологическомъ процессѣ, который здѣсь имѣеть мѣсто.

Какъ известно, процессъ этотъ проходитъ черезъ три стадіи. Обстоятельные всѣхъ изобразилъ это Цейзингъ. Первое впечатлѣніе, которое на насъ производить комическое, состоитъ въ томъ, что нелѣпость озадачиваетъ насъ. Она не желаетъ войти въ нашу душу обычною торной дорогою, а прорѣзть пробить всѣ тщательно охраняемыя ограды въ мірѣ нашихъ представлений, пересекаиваетъ чрезъ загородки, не обращая никакого вниманія на запретительныя надписи. Правда, мы испытываемъ такое чувство, будто въ этомъ предметѣ что-то не совсѣмъ ладно, но онъ такъ непринужденно и самодовольно входитъ въ наше сознаніе, что съ нами происходитъ то же, рѣнь расхаживаетъ по самымъ лучшимъ его цвѣточнымъ отъ испуга, не можетъ даже двинуться съ мѣста. Это—перенелѣпости. Цейзингъ указываетъ на слѣдующее мѣсто у Тассо:

Когда что неожиданно случится,
Разсудокъ нашъ на время поражень:
Сравненія умъ не можетъ прискать *).

Вторая стадія психологического процесса продолжается отъ момента смущенія до того момента, когда нелѣпость нами замѣчена. Этой второй стадіи, которая намъ кажется самою важную, эстетики удѣляютъ обыкновенно очень мало вниманія. Мы здѣсь ограничимся пока однимъ только описаніемъ этой стадіи. Такъ какъ мы уже съ самаго начала предчувствуемъ веселую развязку, то смущеніе является въ то же время напряженіемъ. «Напряженіе усиливается, напоръ возрастаетъ», можно сказать вмѣстѣ съ Бушевскимъ нюхальщикомъ табаку. Но тутъ вдругъ наступаетъ реакція. Мыльный пузырь, который мы считали массивнымъ шаромъ, внезапно лопается. Смущеніе субъекта сразу прекращается и онъ сознаетъ свое превосходство надъ нелѣпостью нецѣлесообразнаго, несогласнаго съ свойствами вида,—нелѣпостью преувеличенія или остроты. Цейзингъ вполнѣ основательно называетъ это просвѣтлѣніе, которымъ смыкается первое смущеніе, «обратнымъ ударомъ» (Gegenchoc) **).

Но собственно наслажденіе чувствомъ нашего превосходства начинается, понятно, только тогда, когда просвѣтлѣніе завершилось; оно слѣдовательно образуетъ третью стадію психологического процесса. Покуда просвѣтлѣніе не закончилось, мы все еще не испытываемъ вполнѣ пріятнаго чувства, такъ какъ лопаніе этого мыльного пузыря вновь приводить насъ въ смущеніе. Когда у кого нибудь весь процессъ происходитъ сравнительно медленно,—что лучше всего можно замѣтить при остротѣ,—то прежде чѣмъ начнется смѣхъ, онъ быть можетъ успѣть еще съ удивленіемъ воскликнуть: «ахъ,

*) Zeising: Aesthetische Forschungen, стр. 285.

**) Хотя Гартманъ несогласенъ съ тѣмъ, что здѣсь можно опять говорить объ ударѣ, но мы однако не видимъ никакого основанія, почему бы и это внезапное распаденіе нелѣпости, которое несомнѣнно дастъ толчокъ нашему сознанію, не обозначить словомъ «ударъ».

такъ!» Это окончательное наступление веселаго настроения надо слѣдовательно считать третьей стадіею психологического процесса. Только теперь мы получаемъ возможность обозрѣть весь процессъ. Продолжительное чувство веселія состоить въ томъ, что мы играя повторяемъ эту смѣшну «удара» и «обратнаго удара» до тѣхъ поръ, пока контрастъ между напряженіемъ и разрѣшеніемъ становится все слабѣе, и наконецъ наступаетъ покой. Уже Кантъ вѣрно изобразилъ это, говоря, что мы въ теченіе некотораго времени играемъ своею ошибкой, бросая ее словно мячикъ туда и назадъ. Всегдѣ затѣмъ онъ продолжаетъ: «Удивительно, что во всѣхъ этихъ случаяхъ шутка всегда должна заключать въ себѣ нечто такое, что можетъ насть хотя бы на одинъ моментъ ввести въ заблужденіе; поэтому когда вѣдимость превращается въ ничто, душа наша оглядывается назадъ, чтобы попытаться еще разъ продѣлать ту же опытъ, и такимъ образомъ, благодаря быстро слѣдующимъ другъ за другомъ напряженію и ослабленію, душа переходитъ отъ одного къ другому и приводится въ колебаніе».

Весь фактическій ходъ этого процесса можетъ считаться окончательно установленнымъ съ того времени, какъ онъ былъ ясно изложенъ; каждый по собственному опыту можетъ подтвердить, что все комическое проходить черезъ описанная здѣсь три стадіи. Но эстетика еще до сихъ поръ не занялась обстоятельнымъ толкованіемъ этихъ фактovъ. Ибо здѣсь прежде всего возникаетъ вопросъ, насколько этотъ душевный процессъ является въ то же время процессомъ эстетическимъ. Изъ всего нашего изслѣдованія о сущности комического съ полною ясностью вытекаетъ та мысль, что смѣхъ, вызываемый комическимъ, есть прежде всего насмѣшка. Слѣдуетъ ли считать эстетическимъ состояніемъ уже эту самодовольную насмѣшку, или быть можетъ чувство превосходства надъ нѣльзымъ само по себѣ есть состояніе вѣ-эстетическое, которое возводится въ истинно-

естетическое наслажденіе только послѣ того, какъ оно подвергнется особымъ измѣненіямъ? Эстетическое настроение сознанія всегда состоить въ томъ, что мы вѣдьмъ своимъ «я» сливаемся съ объектомъ. Въ чёмъ же заключается эстетическая сущность такого процесса, который напротивъ по вышаетъ наше самочувствіе? Если до сихъ поръ еще не существуетъ ясного и вполнѣ удовлетворительного отвѣта на этотъ вопросъ, то объясняется это, по нашему мнѣнію, тѣмъ, что у большинства теоретиковъ нѣть правильнаго понятія о сущности эстетического созерцанія. Лишь когда мы убѣдимся, что ядромъ эстетического созерцанія является внутреннее подражаніе, станетъ яснымъ, что въ комическомъ эстетично и что лежитъ въ области эстетики.

Слѣдовательно, если мы желаемъ знать, насколько сознаніе при комическомъ настроено эстетически, то мы должны прежде всего задаться вопросомъ: въ какой мѣрѣ можно назвать созерцаніе нѣльзаго объекта внутреннимъ подражаніемъ? Стоить только поставить этотъ вопросъ, какъ мы тотчасъ же получаемъ единственный возможный отвѣтъ: только вторая стадія психологического процесса основана на внутреннемъ подражаніи. Эстетическое настроение сознанія мы можемъ найти исключительно въ томъ состояніи, которое лежитъ между «ударомъ», испытываемымъ нами отъ смущенія, и «обратнымъ ударомъ», — въ моментъ просвѣтленія. Въ первой стадіи объектъ отталкиваетъ наше «я», въ третьей стадіи оно со смѣхомъ оставляетъ его. Слѣдовательно во второй стадіи оно должно быть въ объектѣ, а пересеніе себя въ объектъ есть признакъ эстетического созерцанія. Говоря о комическомъ преувеличеніи, мы сказали: если мы действительно желаемъ отчетливо увидѣть нѣльзость, то мы должны на одинъ моментъ воспроизвести неправильный ходъ мыслей; если желаемъ овладѣть нѣльзостью, мы должны хоть на короткое время поддаться ей. Этимъ мы обозначили ничто иное, какъ дѣятельность внутренняго подражанія, и эта дѣятель-

ность составляет необходимый элемент не только при комическом преувеличении, но и при всех видах комического. Кто хочет найти ошибку в счете, тот должен все пересчитать, а кто хочет замять нелепость объекта, тот должен внутренне ему подражать. Наше сознание должно сжиться с извращением видовых свойств, оно должно внутренно продъявлять неуклюжее движение и глупый поступок, оно должно внутренно воспроизвести неправильное мышление. Без этого внутреннего подражания мы не ушли бы дальше смущения, и следовательно не возникло бы также и чувство превосходства.

Если комическое темь, что исключает ужас и сострадание, составляет противоположность трагического, то по лежащему в его основе психологическому процессу, оно занимаетъ место рядом съ возвышеннымъ. Въ самомъ дѣлѣ, въ комическомъ, какъ и въ возвышенномъ, лежится игра двухъ различныхъ душевныхъ состояний, смына двухъ противоположныхъ отношений созерцающаго къ объекту. Разница только в томъ, что при созерцаніи гигантскаго предмета и до внутреннего подражания и послѣ него является одно и то же чувство подавленности, между темъ какъ при комическомъ состояніе до наступленія внутреннего подражания и послѣ него различно (смущеніе и чувство превосходства). Поэтому въ послѣднемъ случаѣ процессъ состоить изъ трехъ моментовъ. Но обѣ эти формы имѣютъ между собою то общее, что сознаніе, на которое монитор или смущающій его предметъ въ первой стадіи производить отталкивающее дѣйствие, все же вынуждено подражать этому предмету, сжиться съ нимъ, слиться съ нимъ на извѣстное время воедино.

Но при болѣе внимательномъ размышленіи мы и въ предѣлахъ этого общаго найдемъ одно важное различие, которое только и приводить насъ къ истинному отвѣту на нашъ вопросъ. Въ то время какъ при возвышенномъ все наслажденіе относится къ стадіи внутренняго подражания, при комическомъ наиболѣе непосредственное и наиболѣе интен-

зивное наслажденіе имѣть мѣсто лишь послѣ внутренняго подражанія. Ибо веселое чувство собственного превосходства достигаетъ полнаго развитія лишь тогда, когда мы выступимъ изъ нелѣпаго объекта. Этимъ объясняется, что хотя при смыѣхъ надъ нелѣпымъ объектомъ всегда имѣются условия для эстетического наслажденія, но истинно эстетическое удовольствіе не всегда будетъ при этомъ выступать на первый планъ; для наивно чувствующаго человѣка будетъ даже самымъ естественнымъ, если этого не случится. Не безъ причины сказали мы, что чувство превосходства надъ нелѣпымъ объектомъ есть виѣ-эстетическая основа комического. Покуда у созерцающаго главное мѣсто занимаетъ только насмѣшка, до тѣхъ порѣонъ будетъ смотрѣть на стадію внутренняго подражанія, какъ на весьма второстепенное средство для этой цѣли. Онъ быстро пройдетъ черезъ это состояніе, подобно тому какъ разсѣкаетъ волны пловецъ, всею душою стремящійся къ противоположному берегу, т. е. онъ не дастъ внутреннему подражанію достаточно времени, чтобы развернуть свои чары. Тонкое наслажденіе эстетического настроенія пересиливается болѣе грубымъ виѣ-эстетическимъ удовольствіемъ, доставляемымъ чувствомъ собственного превосходства, а если это такъ, если внутреннее подражаніе не занимаетъ господствующаго положенія, то не можетъ быть рѣчи объ истинно эстетическомъ настроеніи сознанія. Когда дѣти смыѣются надъ уродомъ, когда взрослые насмѣхаются надъ глупцомъ или неуклюжимъ человѣкомъ, наивный и непосредственный комизмъ всегда главнымъ образомъ будетъ удовольствіемъ виѣ-эстетическимъ.

Истинно эстетическою формой комическое становится поэтому лишь въ томъ случаѣ, когда внутреннее подражаніе занимаетъ господствующее мѣсто во всемъ процессѣ. Выше мы поставили вопросъ, насколько душевный процессъ, совершающійся при комическомъ, есть въ то же время процессъ эстетической. Это и есть отвѣтъ на него. И здѣсь имѣть мѣсто «ударъ» и «обратный ударъ», и здѣсь «обратный

ударъ» сопровождается приятнымъ чувствомъ нашего превосходства; но повышение нашего самочувствія перестаетъ быть цѣлью психологического процесса, а образуетъ только основное веселое настроеніе; въ какомъ мы все снова предаемся свободно внутреннему подражанію нелѣпому объекту. Чувство нашего превосходства тогда уже является не вершиной, а базисомъ наслажденія; оно образуетъ общее теченіе, по которому мы весело несемся въ царство комического, для того чтобы вмѣстѣ съ нелѣпымъ самимъ стать нелѣпыми. Во вѣдѣстическомъ состояніи мы погружаемся въ комическое лишь потому, что только такимъ образомъ мы находимъ первый приемъ, который даетъ намъ возможность прозрѣтельно отбросить его отъ себя. Ценгръ моего сознанія занимаетъ самовозвеличеніе, а моментъ внутренняго подражанія проходитъ быстро и незамѣтно. «Какъ только смѣхъ становится самодовольнымъ», говорить Куно Фишеръ, «онъ, если не по формѣ, то по значенію перестаетъ быть эстетическимъ» *). Въ вѣдѣстическомъ состояніи мы, напротивъ, стремимся къ тому, чтобы совершенно забыть себя въ нелѣпомъ объекти и путемъ подражанія стать причастными къ его глупости. Тамъ мы по возможности скорѣе стремимся выступить изъ внутренняго подражанія, тутъ мы желали бы по возможності дольше предаваться ему, такъ какъ намъ доставляетъ удовольствіе уйти немножко въ «свѣтъ на изнанку». Цейзингъ очень тонко понималъ это истинно-эстетическое состояніе, но не смылся изъ этого нужныхъ выводовъ. Нелѣпый предметъ, говорить онъ (мы передаемъ его слова въ нѣсколько измѣненномъ видѣ) приглашаетъ насъ забраться (hineinkriechen) въ него со всемъ наполео великою неизмѣримою душою (внутреннее подражаніе!) — и мы не можемъ противиться этому приглашенію, мы входимъ въ него, какъ верблюдъ въ игольное уѣздѣ.

Fischer: Diotima, стр. 293.

лѣпымъ и такимъ образомъ даемъ комическому объекту братскій поцѣлуй примиренія *).

Братскій поцѣлуй въ этомъ именно заключается все различіе между вѣдѣстическимъ наслажденіемъ комическимъ и наслажденіемъ эстетическимъ. Центръ тяжести вѣдѣстического смѣха лежитъ въ насыщливомъ, не-братьскомъ возвеличеніи себя надъ нелѣпымъ объектомъ. При эстетическомъ же смѣхѣ центръ тяжести перемѣщается на внутреннее подражаніе предмету, и это внутреннее подражаніе заставляетъ насъ, несмотря на наше превосходство, вступить въ общеніе съ комическимъ и принять братское участіе въ его нелѣпости. Поэтому внутреннее подражаніе облагораживаетъ наслажденіе комическимъ. Чѣмъ болѣе видное мѣсто занимаетъ оно въ нашемъ сознаніи, тѣмъ гуманнѣе и мягче будетъ проявленіе чувства нашего превосходства, тѣмъ болѣе теряется насыщливая рѣзкость, которая присуща ему по природѣ. Ибо теперь оно уже не составляетъ цѣли, къ которой сознаніе наше стремится себялюбиво и безпозадно,—оно является услужливымъ теченіемъ, которое весело несетъ его въ извращенный міръ, доставляющій ему при всей своей извращенности нѣкоторыя радости. Здѣсь въ заключеніе открывается еще одна перспектива. Чѣмъ болѣе внутреннее подражаніе дѣлаетъ насъ причастными къ извращенному, тѣмъ мягче будетъ наше настроеніе, тѣмъ большие мы будемъ на сторонѣ комического объекта. Когда чувство нашего превосходства такимъ образомъ совершенно оттеснено, то смѣкшійся фарисей превращается въ смѣющагося мытаря, и комическая точка зреянія смыняется юмористическою.

*) Zeising: Aesthetische Forschungen, стр. 288.

Дж. С. МИЛЛЬ.

Политическая экономія.

Переводъ съ англійскаго
подъ редакціей приватъ-доцента О. И. Остроурова.
сказао.

К. 1898 г. Ц. 2 р. 50 коп.

Выпуская въ свѣтъ сочиненіе знаменитаго англійскаго ученаго, изданіе на русскомъ языкѣ въ шестидесятыхъ годахъ и давно уже ставшее библіографической рѣдкостью, издатель имѣлъ въ виду новымъ переводомъ съ пособійнаго исправленію англійскаго изданія, предлагаемымъ по общедоступной цѣнѣ, внести извѣстную ленту въ экономическую литературу, сильно развившуюся за пособійное время. Въ своемъ классическомъ труде Милль стремился соединить практический методъ изслѣдованія съ развивающимъ въ знаніемъ въ области экономическихъ теорій, и ему вполнѣ удалось представить экономическія явленія общественной жизни въ связи съ лучшими соціальными идеями нашего времени. Съ замѣчательной ясностью проводить онъ свои взгляды, основанные на жизненныхъ призывахъ, и съ неумолимой логической связью развивать ложныя теоріи, господствовавшія долгое время въ политической экономіи.

Д-ръ Т. РИБО,

Авторъ «Психології вниманія» и «Психології чувствъ»,

Эволюція общихъ ідей.

Переводъ съ французскаго.

Киевъ 1898 года. Цѣна 60 коп.

Оглавление. Низшія формы абстракції.—Абстракція до начала рѣчи.—Рѣчь.—Среднія формы абстракція.—Высшія формы абстракціи.—Ихъ характеръ.—Эволюція главныхъ понятій.—Понятіе о числѣ.—Понятіе о пространствѣ.—Понятіе о времени.—Понятіе о причинной зависимости.—Понятіе о законности.—Понятіе о родахъ (видахъ). Заключеніе.

Д-ръ Т. РИБО,

Професоръ въ Collège de France и редакторъ журнала «Revue philosophique».

Психологія Вниманія.

Переводъ съ 3-го французскаго изданія.

К. 1897 г. Цѣна 30 к.

Оглавление: Механизмъ вниманія.—Вниманіе непроизвольное или естественное.—Вниманіе произвольное или искусственное.—Болѣзнины состоянія вниманія. Зависимость вниманія отъ аффективныхъ состояній. Физическая условия вниманія.

Съ конца 1896 года выходить задуманная

Ф. А. ІОГАНСОНЪМЪ

„Всеобщая Библіотека”,

заключающая въ себѣ беллетристический и научный произведения выдающихся писателей и состоящая изъ отдельныхъ книжекъ въ 5—8 листовъ каждая.

„Цѣна каждому номеру 15 коп.“

Вышли въ светъ и продаются:

№ 1. Ф. ШИЛЛЕРЪ. Разбойники. Трагедія въ 5-ти дѣйствіяхъ. Переводъ съ немецкаго. Ц. 15 коп.

№ 2. В. ШЕКСПИРЪ. Гамлетъ. Трагедія въ 5 дѣйствіяхъ. Перев. съ англійск. Ц. 15 к.

№ 3. ФАУЛЕРЪ. Прогрессивная нравственность. Опытъ этики. Перев. съ англійскаго. Ц. 15 к.

№№ 4, 5. Ж. ЛУРБЕ. Женщина предъ судомъ современной науки. Перев. съ французск. Ц. 30 к.

№№ 6, 7. Т. РИБО. Психология вниманія. Перев. съ французск. Ц. 30 к.

№ 8. ЭВЕРШТЕЙНЪ. Честь и ложные понятія о чести. Перев. съ немецк. Ц. 15 к.

№№ 9, 10. Э. РОДЪ. Нравственные идеи нашего времени. Перев. съ французскаго. Ц. 30 к.

№ 11. ЛАВЕЛЭ. Роскошь. Переводъ съ французскаго. Ц. 15 коп.

№ 12, 13. ЛОЖЕЛЬ. Что такое жизнь? Переводъ съ французск. Ц. 30 к.

№ 14. КРЕПЕЛИНЪ. Умственный трудъ. Перев. съ французск. Ц. 15 к.

№ 15. ГЕРБЕРТЬ СПЕНСЕРЪ. Цѣломудріе, бракъ, родительство. Ц. 15 к.

№ 16 17. ЗИММЕЛЬ. Соціальная дифференціація. Ц. 30 коп. Перев. съ немецк.

№ 18. ГЛИКИНЪ. Къ вопросу о происхожденіи права. Ц. 15 к.