

Годъ VI-й.

№ 2-й.

МІРЪ БОЖІЙ

ЕЖЕМѢСЯЧНЫЙ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

ДЛЯ

САМООБРАЗОВАНІЯ.

Ф Е В Р А Л Ъ

1897 г.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія И. Н. Скороходова (Надеждинская, 43).

1897.

ИСКУССТВО СЪ СОЦИОЛОГИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРѢНІЯ.

(Пер. съ французскаго подъ редакц. Л. Е. Оболенскаго).

ЛИЧНОСТЬ И ИДЕИ ГЮЙО.

(Введеніе Альфреда Фуляе, члена французской академіи).

«Любимая книга,—говоритъ Гюйо,—подобна открытому взору, котораго не можетъ сомкнуть сама смерть и гдѣ, въ свѣтовомъ лучѣ, постоянно заставляеть себя видѣть глубочайшая мысль человѣческаго существа». Хотѣлось бы, чтобы нижеслѣдующія страницы, выбранныя нами изъ самыхъ прекрасныхъ и безсмертныхъ страницъ, въ которыя Гюйо вложилъ особенно много своего сердца, были для всѣхъ этой любимой книгой, были этимъ открытымъ взоромъ, который сомкнуть не можетъ смерть. Кромѣ того, Гюйо принадлежитъ къ числу такихъ писателей, читая которыхъ невозможно не полюбить ихъ: вѣдь, самъ онъ любилъ все великое и ему посвятилъ всю жизнь свою.

Жанъ-Мари Гюйо родился въ Лавалѣ, 28 октября 1854 г. Первой руководительницей его образованія была мать, сочиненіе которой о воспитаніи, вышедшее подъ псевдонимомъ Г. Брюно, пользуется всеобщей извѣстностью. Впослѣдствіи онъ продолжалъ свои занятія подъ моимъ руководствомъ, и они связали меня съ нимъ, какъ отца съ сыномъ, а затѣмъ я сталъ его вторымъ отцомъ. Онъ обнаруживалъ страстную жажду труда и необыкновенную мощь преждевременнаго развитія. Съ раннихъ лѣтъ поэзія и философія были его страстью: Корнель, Гюго и Мюссе, Платонъ, Эпиктетъ и Кантъ первые возбудили его энтузіазмъ. Еще юношей онъ близко ознакомился съ греческой философіей, наполнившей его тѣмъ «божественнымъ жаромъ», о которомъ Платонъ говорить въ Парменидѣ: *θεία ὁρμή*. Получивъ семнадцать лѣтъ ученую степень кандидата словесности (*licencié ès lettres*), онъ перевелъ *Руководство* Эпиктета и страстно увлекся великой моралью стоиковъ. Онъ слѣдовалъ ей въ теченіе всей жизни, но умѣрялъ ее своей радостной любовностью, своей экспансивной добротой къ другимъ, которая не допускала, — какъ допускали стоики, — любить безъ привязанности. Деятнадцати лѣтъ онъ, по блестящему конкурсу, получилъ отъ академіи нравственныхъ и политическихъ наукъ премію за сочиненіе объ утилитарной морали отъ Эпикура

до современной англійской школы. Въ слѣдующемъ (1874) году ему былъ порученъ курсъ философіи въ лицѣ Кондорсе.

Къ несчастію, въ это время, какъ бы раненный избыткомъ труда, онъ почувствовалъ первые признаки того прогрессивнаго ослабленія, которое должно было мало-по-малу уничтожить его физическія силы, но никогда не могло понизить его силы моральныя или ослабить его умственную плодovitость. Онъ былъ принужденъ отправиться на югъ, сперва въ По и Біаррицъ, а затѣмъ въ Ниццу и Ментонъ, —искать для себя болѣе благоприятной атмосферы, чѣмъ парижская. Пребываніе у Средиземнаго моря дало ему на нѣсколько лѣтъ какъ бы отсрочку, возродило его силы и надежды и позволило ему предпринять рядъ большихъ сочиненій. Это былъ періодъ непрерывной дѣятельности и непрестаннаго прогресса. Въ этотъ моментъ, не смотря на ослабленное здоровье, для него наступила эпоха полной зрѣлости, той зрѣлости, которая опредѣляется не возрастомъ, а силой таланта. Была напечатана его «Мораль Эпикура» и «Современная англійская мораль», дающая такую сильную и краснорѣчивую критику утилитаріанизма. Вскорѣ появились «Стихотворенія философа» и «Задачи современной эстетики». Затѣмъ идутъ труды исключительно философскіе. Въ «Очеркѣ морали» онъ пытается установить понятіе морали высшей, чѣмъ кантовское, которое, по его мнѣнію, недостаточно объясняло идеи обязанности и самопожертвованія. Въ своемъ капитальномъ сочиненіи «*L'Irréligion de l'Avenir*», онъ изслѣдуетъ вопросъ о томъ, какія фундаментальныя и неразрушимыя идеи можно почерпнуть изъ религіи и что именно составляетъ, такъ сказать, ея душу. Эта книга полна возвышенныхъ вдохновеній, но ея заглавіе не всегда понималось правильно. Она вызвала въ печати живые споры; всѣ отдавали дань абсолютной искренности автора и глубоко моральному характеру его сочиненія. Вскорѣ послѣ этого написано имъ соч. «Искусство съ соціологической точки зрѣнія», поражающее массой новыхъ и оригинальныхъ идей; наконецъ, «Воспитаніе и наслѣдственность» —трудъ не менѣе замѣчательный по своей психологической провидательности и нравственной высотѣ. Два послѣднихъ сочиненія, какъ и «Генезисъ идеи времени», могли быть напечатаны только послѣ смерти Гюйо *).

Господствующая идея, развиваемая и проводимая Гюйо въ ея главныхъ слѣдствіяхъ, есть идея жизни, какъ общаго начала или принципа —искусства, морали и религіи. Оплодотворяющей теоріей всей его системы является слѣдующая мысль: жизнь, въ ея правильномъ пониманіи, заключаетъ уже въ самой интенсивности своей, начало естественнаго *расширенія, плодотворности, благодѣтельности*. Отсюда онъ дѣлаетъ выводъ, что нормальная жизнь естественно согласуетъ въ себѣ какъ индивидуальную, такъ и соціальную точки зрѣнія, противоположность которыхъ (лишь болѣе или менѣе кажущаяся) составляетъ подводный камень

*) Подробный анализъ всѣхъ сочиненій Гюйо сдѣланъ мною въ сочиненіи подъ заглавіемъ: «Мораль, искусство и религія по Гюйо». Добавлю къ этому, что у Colin долженъ появиться его полный «Курсъ чтенія для употребленія въ школахъ», который составляетъ часть «Перваго года текущаго чтенія».

утилитарныхъ теорій объ искусствѣ, морали и религіи. По его мнѣнію, величайшая задача XIX вѣка, задача, которой и самъ онъ желалъ служить, должна именно состоять въ томъ, чтобы «выставить ярко *соціальную* сторону *человѣческой личности* и вообще живого существа»,—сторону, которая не была узнана матеріализмомъ прошедшаго столѣтія подъ формою эгоизма. Если бы была указана эта соціальная сторона индивидуальной жизни, то вся совокупность жизни была бы обоснована на прочномъ базисѣ искусства и морали. XVIII столѣтіе завершилось эгоистическими теоріями Гельвеція, Вольтера, Бентама, соответствующими еще весьма наивному матеріализму Ла-Меттри и даже Лидро; XIX столѣтіе расширило науку. Съ одной стороны, понятіе о матеріи утончается все больше и больше во взглядахъ людей науки, а механизмъ, уподобляемый механизму часовъ, которымъ Ла-Меттри надѣялся объяснить жизнь, становится все богѣе и богѣе безсильнымъ для такой цѣли. «Съ другой стороны, индивидуумъ, котораго считали изолированнымъ, замкнутымъ въ своемъ изолированномъ механизмѣ, оказался существенно проницаемымъ для вліяній со стороны другихъ, солидарнымъ съ другими сознаниями и руководимымъ чувствованіями *не личными*. Теперь нервная система уже считается мѣстомъ явленій, основа которыхъ выходитъ далеко за предѣлы индивидуальнаго организма. *Надъ индивидуальностью* господствуетъ *солидарность*. Ограничить однимъ живымъ тѣломъ эстетическую, моральную или религіозную эмоцію такъ же трудно, какъ ограничить теплоту или электричество однимъ тѣломъ: явленія физическія и умственные одинаково способны къ распространенію и заразительности. Факты симпатіи, нервной или душевной, становятся извѣстными все больше и лучше; факты «внушенія» и гипнотическаго вліянія начинаютъ изучаться научно. Богѣзненные случаи, поддающіеся богѣ легкому наблюденію, перейдутъ мало-по-малу въ явленія нормальнаго вліянія различныхъ мозговъ другъ на друга, а потому и взаимнаго вліянія разныхъ сознаний. Ближайшему будущему предстоитъ сдѣлать открытія, еще недостаточно формулированные, но, вѣроятно, столь же важныя въ моральной области, какъ открытія Ньютона и Лапласа въ звѣздномъ мірѣ, а именно—тяготѣнія чувствованій и воли, солидарность умовъ, проницаемость сознаний» *). Будетъ основана научная психологія и соціологія, какъ XVII в. основала физику и астрономію. Соціальныя чувствованія окажутся сложными явленіями, производимыми по большей части притяженіемъ или отталкиваніемъ нервныхъ системъ, подобно астрономическимъ явленіямъ; соціальная наука, въ которую входитъ значительная часть морали, эстетики, религіи, сдѣлается «богѣ сложной астрономіей». Наконецъ, она броситъ новый свѣтъ «даже на самую метафизику». Такова великая надежда, господствующая въ произведеніяхъ Гюйо.

Въ разныхъ сочиненіяхъ его сверкаютъ высокія достоинства мыслителя и писателя, прославившія его имя. Они всецѣло про-

*) «Искусство съ соціалогической точки зрѣнія», Введение.

никнуты тѣмъ качествомъ, которое въ философіи является самымъ главнымъ, а именно—безусловной искренностью. Гюйо безстрашно изслѣдовалъ всѣ вопросы, устраняя какія бы то ни было предрѣшенія, кромѣ одного: обязанности ставить себя передъ лицомъ истины, какъ «вѣрующій ставить себя передъ лицомъ Бога». До конца онъ сохранялъ самоотречение.

Le vrai, je sais, fait souffrir;
Voir, c'est peut-être mourir;
N'importe! ô, mon oeil, regarde! *)

Если искренность является вдохновительницей истинной философіи, то она же вдохновляетъ и великое искусство. Соединенная съ силой мысли и привязанностью сердца, она ведетъ за собою неизбежно, съ точки зрѣнія стили, два господствующихъ впечатлѣнія, смотря по тому, представляютъ ли вопросы большую или меньшую важность и величіе: прежде всего, это—впечатлѣніе естественной прелести, напоминающее какъ бы прозрачность прекрасной души, открывающей себя для взоровъ такой, какова она есть; далѣе, если горизонтъ становится шире съ высотой самыхъ вопросовъ, то получается впечатлѣніе возвышеннаго, порождаемое тѣмъ, что мы, какъ бы поднявшись на высоту, чувствуемъ себя лицомъ къ лицу съ безконечной тайной. Два этихъ впечатлѣнія, по единодушному мнѣнію критиковъ, часто выносятся изъ произведеній Гюйо. Ему принадлежатъ рѣдкая честь считаться въ числѣ тѣхъ писателей, которые въ свои лучшія мгновенія какъ бы возвышаются надъ собою, возбуждая естественно и безъ усилий чувство «возвышеннаго».

Особое значеніе его произведеній, признанное не только во Франціи, но и за границей, зависитъ отъ того, что ни одинъ философъ не умѣлъ лучше его отражать сомнѣнія и надежды, мысли и вдохновенія своего времени. Даже тѣ, на чьи идеи онъ считалъ себя обязаннымъ нападать, не могли отдѣлаться отъ чувства привлекательности, возбуждаемаго этой душой, проникнутой широкими симпатіями и взявшей своимъ девизомъ: все любить, чтобы все понять.

Всякій другой, быть можетъ, тщеславился бы своими достоинствами, но Гюйо относился къ нимъ съ истинно философскою скромностью. Именно потому-то, говорилъ онъ, что философія знаетъ, какъ многое ей невѣдомо, она не можетъ утверждать наобумъ, и ей приходится относительно многихъ пунктовъ оставаться въ сомнѣніи и тоскливомъ ожиданіи, «уважая тѣ зародыши истины, которые должны разцвѣсти только въ далекомъ будущемъ».

Его труды, уже и безъ того многочисленные и плодотворные, казались ему незначительными сравнительно съ тѣмъ, что онъ надѣялся сдѣлать. Въ послѣдніе годы жизни все улыбалось ему,—радости раздѣленной любви, радости семейныя и родительскія,

*) Я знаю, что истина заставляетъ страдать;
Что увидѣть часто можетъ значить—умереть;
Пусть такъ! Но, око мое, смотри!

Изъ «Vers d'un philosophe»: La douce mort.

возрастающій успѣхъ его сочиненій; будущее было для него полно обѣтованій.

Единственной черной точкой на его горизонтѣ было расшатанное здоровье, уже давно грозившее ему. Какая горечь должна была подниматься въ его сердцѣ въ теченіе послѣдней болѣзни, длившейся пять мѣсяцевъ, когда онъ видѣлъ, что жизнь и силы уходятъ съ каждымъ днемъ. Но онъ не допускалъ, чтобы его горе видѣли другіе. Онъ только о томъ и заботился, чтобы скрывать свои страданія и печальныя предчувствія и не огорчить своихъ близкихъ. Трудно обладать большей силой души, болѣе радостной кротостью передъ страданіемъ, передъ лицомъ самой смерти, которую онъ, по его словамъ, ожидалъ, готовый къ ея призыву: «иди за мной». Гюйо умеръ въ Ментонѣ 31 марта 1888 г., 33 лѣтъ.

На мраморѣ его памятника вырѣзаны слѣдующія слова, взятая изъ его послѣдней книги и являющаяся какъ бы его собственнымъ голосомъ, исходящимъ изъ могилы, голосомъ, громко возвѣщающимъ отзывъ вѣчныхъ истинъ:

«Кто жилъ истинно — живетъ потомъ; кто кажется умершимъ — на самомъ дѣлѣ только готовится къ возрожденію. Понимать и желать лучшаго, стремиться къ осуществленію чуднаго идеала, это значитъ — звать за собою, вести за собою всѣ поколѣнія, которыя придутъ послѣ насъ. Высочайшія вдохновенія наши, казущіяся наиболѣе тщетными, оказываются какъ бы волнами, которыя, имѣя возможность дойти до насъ, пойдутъ дальше насъ и, быть можетъ, объединяясь и расширяясь, взволнуютъ міръ. Я вполне увѣренъ, что все, что во мнѣ есть лучшаго, переживетъ меня. Быть можетъ, ни одна изъ моихъ грезъ не осуществится; другіе возьмутъ ихъ и будутъ вновь грезить ими послѣ меня, пока эти грезы не осуществятся когда-нибудь. Вѣдь, только силой своихъ умирающихъ волнъ морю удается дать форму своимъ берегамъ и тому безмѣрному ложу, въ которомъ оно движется».

ПРЕДИСЛОВІЕ А. ФУЛЛЬЕ.

Гюйо изложилъ свои идеи объ искусствѣ въ двухъ серьезныхъ произведеніяхъ: «Задачи современной эстетики» и «Искусство съ соціологической точки зрѣнія».

Послѣднее вышло въ свѣтъ только послѣ его смерти, въ 1894 г.

Въ первомъ изъ названныхъ сочиненій Гюйо разсматриваетъ три вопроса, имѣющихъ въ наше время особенный интересъ: 1) Дѣйствительно ли основа искусства состоитъ въ пріятной забавѣ, доставляемой воображеніемъ и вымысломъ, — какъ думали Шиллеръ и Спенсеръ? 2) Что будетъ въ грядущемъ съ искусствомъ и поэзіей, которыми, на первый взглядъ, какъ будто угрожаетъ современная наука и промышленность? 3) Какова будущность стиха и въ чемъ состоятъ его истинные законы?

I. Когда Гюйо приступилъ къ рѣшенію этихъ вопросовъ, господствовала теорія, сводившая искусство и самую красоту къ пріятному упражненію тѣхъ способностей человѣка, которыя связаны съ возникновеніемъ въ насъ представленій.

Гюйо показалъ, что, при воззрѣніи на искусство, какъ на удовольствіе отъ созерцанія и забавы,—при стремленіи уничтожить въ немъ интересъ къ добру, истинѣ и пользѣ, создаются условія, благопріятствующія появленію у однихъ—дилеттантства, а у другихъ—поклоненія исключительно внѣшней формѣ; такимъ образомъ, не признается серьезная и, такъ сказать, *жизненная* сторона великаго искусства и литературы.

II. Въ соч. «Искусство съ соціологической точки зрѣнія» мы находимъ новую и оригинальную мысль.

Гюйо показываетъ въ немъ, что по самой природѣ своей искусство есть явленіе вполнѣ *общественное*. Онъ изслѣдуетъ по порядку основы эстетическаго чувства (эстетической эмоціи) и генія, роль симпатіи въ критикѣ, идеализмъ и реализмъ, введеніе философскихъ и общественныхъ идей въ современный романъ и поэзію, затѣмъ изучаетъ истинные законы стиля, какъ средства выраженія и орудія симпатіи, рассматриваетъ декадентскую литературу и, наконецъ, общественную и моральную роль искусства. По его мнѣнію, *красота* составляетъ та широко разлитая жизнь, которая проявляется въ предметахъ, находя сочувственный откликъ въ нашей собственной жизни. *Красота въ искусствѣ есть интенсивное и сочувственное выраженіе жизни*. Такимъ образомъ, искусство «общественно» не только по своей цѣли и результатамъ, но и по самой сущности своей, по тому закону, который лежитъ въ его основѣ: состоитъ этотъ законъ въ разлитіи или распространеніи лучей симпатіи, вдохновляющей художника, и которой онъ вдохновляетъ другихъ; чтобы создать великое художественное произведеніе, нужно жить единой жизнью со всѣми существами и выражать эту жизнь посредствомъ элементовъ, заимствованныхъ у дѣйствительности. Но жить въ *дружбѣ*—не значитъ ли *любить*? Такимъ образомъ, истинный художникъ не тотъ, кто созерцаетъ жизнь, а тотъ, кто любитъ и сообщаетъ другимъ свою любовь. Отсюда Гюйо дѣлаетъ выводъ, что основой эстетической эмоціи является чувство солидарности и всеобщей симпатіи. Когда эта возвышенная мысль дастъ свои плоды, тогда исчезнетъ богѣзенная, шаткая литература, противуполитическая и по принципу, и по проявленіямъ, тогда на ея мѣсто возникнетъ литература, полная жизни и силы, способная вести общество не къ разложенію, а къ дальнѣйшему развитію.

Баконъ сказалъ, что искусство, это — человѣкъ, дополняющій природу,—*homo additus naturae*, но тогда можно будетъ сказать, что искусство есть общественная жизнь, распространенная на всю природу и, такимъ образомъ, дѣлающаяся какъ бы новой религіей.

I.

П о э з і я .

Мечта, связанная неразрывно съ надеждой, даетъ высочайшее наслажденіе, служа звеномъ между отдаленными идеалами и окружающей дѣйствительностью, между небомъ и землей. И самая прекрасная мечта въ этомъ родѣ — поэзія. Она похожа на тотъ свѣтовой столбъ, который трепещетъ на морской глади при восходѣ Сириуса; эта молочно-серебристая дорожка, разстилающаяся по трепетнымъ волнамъ, соединяетъ однимъ лучомъ безпредѣльно-далекій Сириусъ съ нашимъ міромъ черезъ безконечное пространство небесъ и моря.

Особое свойство искусства состоитъ въ томъ, что оно безъ всякихъ объясненій, безъ всякихъ «доказательствъ» вѣдряетъ въ души нѣчто неопровержимое. И это потому, что чувство обладаетъ надъ всѣми другими нашими способностями. Вы считаете себя ученымъ, безстрастнымъ и чуждымъ заблужденій искателемъ истины, но вы полюбили и плачете, какъ ребенокъ; пусть протестуетъ вашъ разумъ, пусть онъ приводитъ неопровержимые доводы, и все-таки онъ не можетъ сдержать вашихъ слезъ. Пусть ученый смѣется надъ слезами поэта, и, тѣмъ не менѣе, даже въ самой холодной душѣ всегда готовы пробудиться и откликнуться тысячи отзвуковъ; случайно мелькнувшая мысль способна вызвать безконечный рядъ другихъ, выплывающихъ изъ нѣдръ сознанія. И всѣ эти мысли, безмолвныя до тѣхъ поръ, образуютъ безчисленный хоръ, могущественно звучащій въ вашей душѣ. Въ немъ вы слышите все, что когда-то думали, чувствовали, любили...

Истиннымъ поэтомъ можетъ назваться лишь тотъ, кто пробуждаетъ эти голоса.

Наука состоитъ изъ опредѣленнаго количества идей, которыми сполна овладѣло наше мышленіе. Она имѣетъ цѣлью побѣду и успокоеніе ума. Поэзія, наоборотъ, создается возникновеніемъ множества чувствъ и мыслей, осаждающихъ разумъ, который не можетъ сразу охватить ихъ. Она представляетъ вѣчное внушеніе и вѣчное возбужденіе. Поэзія есть стремленіе заглянуть въ туманную, подвижную и безконечную основу вещей. Человѣкъ напоминаетъ рудокopa въ глубинѣ шахты: для него освѣщено только то небольшое пространство, которое непосредственно окружаетъ его; все остальное — темно и неизвѣстно. Однако, игнорировать все, кромѣ

этого тѣснаго, освѣщеннаго круга, въ которомъ мы движемся, стремиться ограничить только имъ свой кругозоръ и не вспоминать объ ускользающей отъ насъ безпредѣльности, это значить самимъ задувать трепетное пламя лампочки рудопола.

Поэзія является расширеніемъ науки въ томъ, что этой послѣдней неизвѣстно. Нашъ умъ обновляетъ свои силы въ понятіи безконечнаго, черпаетъ въ немъ свою энергію, свои вдохновенія. Такъ корни деревьевъ все глубже и глубже проникаютъ въ почву, чтобы извлекать изъ нея соки, необходимые для роста вѣтвей, которыя все шире и шире раскидываются въ свободномъ воздухѣ подъ сводомъ безконечнаго неба. Какая-нибудь астрономическая теорема даетъ намъ умственное удовлетвореніе, но взгляды на безконечное небо возбуждаетъ нѣчто въ родѣ смутной тревоги, возбуждаетъ желаніе, неудовлетворяемое знаніемъ и создающее поэзію неба. Люди науки постоянно стремятся удовлетворить нашей любознательности, отвѣтить на наши вопросы, тогда какъ поэтъ чаруетъ насъ самымъ вопросомъ. Цѣлью науки служить исканіе отвѣта посредствомъ разсужденія или опыта, а высочайшей цѣлью поэзіи является чувство или предчувствіе, при помощи воображенія. Слѣдовательно, наука и въ особенности философія навсегда останутся поэтическими, во-1-хъ, благодаря чувству, порождаемому великими, уже познанными фактами и великими, уже открывшимися горизонтами, во-2-хъ, благодаря предвкушенію еще неизвѣстныхъ, но не менѣе великихъ фактовъ и безконечныхъ горизонтовъ, которые можно только предчувствовать по смутнымъ очертаніямъ, возникающимъ изъ таинственнаго полумрака.

Кромѣ того, вдохновенія отъ науки и философіи—вѣчно стары и вѣчно новы, такъ какъ видъ міра измѣняется для человѣка въ каждую новую эпоху. Эти эпохи, или циклы, напоминаютъ путешественника, ѣдущаго вокругъ земли: надъ его головой поднимаются новыя звѣзды, которыя затѣмъ для него исчезаютъ, такъ что познать все разнообразіе неба онъ можетъ только въ концѣ пути.

Современное научное представленіе о мірѣ такъ же эстетично, какъ и древнее ошибочное представленіе о немъ. Философская идея всемірнаго развитія (эволюціи) очень близка къ другой идеѣ, составляющей основу поэзіи,—къ идеѣ о міровой жизни.

Само небо теперь уже не представляется неподвижной твердью: оно движется и живетъ. Въ безконечномъ пространствѣ небесъ, кажущихся неподвижными, происходятъ драмы, подобныя земнымъ драмамъ. Въ безпредѣльномъ тѣсѣ звѣздъ, говоритъ астрономъ Джанссенъ, есть и молодые побѣги, и взрослые деревья, и черные пни старыхъ дубовъ. У звѣздъ есть свой возрастъ, бѣлые

и голубыя звѣзды,—напр., Сиріусъ,—молоды, полны блеска и вышшаго каленія; красноватыя звѣзды, — Арктуръ и Антаресъ,—уже старѣются, близятся къ угасанію, какъ желѣзо, переходящее отъ бѣлаго каленія къ красному. И въ «бесконечномъ» совершается эволюція. Показывая намъ ее повсюду, наука только замѣняетъ совершенно относительную красоту древнихъ понятій о мірѣ, новой красотой, ближе подходящей къ окончательной истинѣ,—къ тому, что астрономы называютъ «абсолютнымъ небомъ». Но вѣчныя сокровища поэзіи особенно свойственны философіи, такъ какъ наука постоянно не въ силахъ овладѣть ими: въ концѣ ея великихъ открытій всегда возникаетъ снова вѣчная и всемірная тайна, которая, какъ темная ночь, облегаетъ нашъ небольшой освѣщенный кругъ. Вотъ это-то сознаніе нашего невѣдѣнія, являющееся однимъ изъ результатовъ высшей философіи, будетъ оставаться вѣчно тѣмъ чувствомъ, которое, вмѣстѣ съ другими, вдохновляетъ поэзію.

Сегодня вечеромъ я услышалъ въ ночной тишинѣ голосокъ ребенка, раздавшійся изъ-за бѣлаго полога колыбели. Ребенокъ часто грезить вслухъ, произноситъ обрывки фразъ, а сегодня у него вырвалось маленькое словечко: «почему?» Бѣдный, дѣтскій вопросъ, на который никогда не получится отвѣта! Ребенка снова охватили его грезы, и вновь наступила великая тишина ночи... Также и мы,—тицетно мы спрашиваемъ: «почему?» Нашъ вопросъ никогда не получить окончательнаго отвѣта. Но если тайна не можетъ быть уяснена вполнѣ, мы, тѣмъ не менѣе, не въ силахъ отрѣшиться отъ создаванія представленій объ основѣ вещей; мы не въ состояніи не отвѣчать себѣ на вопросы, о которыхъ природа хранить мрачное молчаніе. Это представленіе о сущности или основѣ явленій, когда оно дается въ формѣ отвлеченной, называется метафизикой; и наоборотъ, въ формѣ образной, оно—поэзія. Вотъ почему всѣ великіе поэты нашего вѣка отячаются присутствіемъ въ нихъ особаго чувства, — чувства соціальной и религіозной миссіи искусства; если иногда это чувство внушаетъ имъ нѣчто въ родѣ наивной гордости, оно, тѣмъ не менѣе, само по себѣ справедливо.

Если поэты будутъ считать себя только чѣмъ-то въ родѣ ювелировъ, чеканящихъ изъ поддѣльнаго золота маленькіе кубки-брелоки, въ которыхъ мы не найдемъ ни одной капли свѣтлаго вина мысли, — сама поэзія станетъ лишь формой, призракомъ, тѣломъ безъ души. Она умретъ.

II.

Художественная эмоція и ея соціальный характеръ.

I. Въ примитивномъ состояніи искусства, поэзія, живопись и скульптура начинали всегда съ изображенія одушевленныхъ предметовъ. Только гораздо позднѣе они посвящаютъ себя воспроизведенію неодушевленной среды, служащей ареной этимъ живымъ существамъ. Даже и теперь въ каждомъ литературномъ описаніи и художественномъ воспроизведеніи, насъ трогаетъ только человѣкъ или та сторона природы, которая напоминаетъ человѣка. Такимъ образомъ, художественная эмоція есть эмоція общественная, такъ какъ художникъ, сближая нашу жизнь съ чужой жизнью, похожей на нашу, заставляетъ насъ переживать эту послѣднюю. Пояснимъ нагляднымъ примѣромъ изъ другой области: физику нужно наэлектризовать проволоку, но онъ не можетъ непосредственно прикоснуться къ ней. Какъ же быть? Есть средство возбудить токъ и въ ней, въ желаемомъ направленіи: для этого къ первой проволоки приближаютъ другую, въ которой электрическій токъ уже циркулируетъ, и первая тотчасъ же электризуется посредствомъ *индукціи*. Проволока, которую нужно наэлектризовать безъ прикосновенія, т. е. сообщить ей издали вибраціи въ заранѣе опредѣленномъ направленіи, это—публика, т. е. каждый изъ насъ, составляющій ея массу. Цѣль поэта или художника заключается въ томъ, чтобы, приблизивъ къ нашей жизни другую жизнь, которой мы можемъ симпатизировать, *возбудить въ насъ эту иную жизнь*. Мы видимъ, стало быть, и здѣсь *косвенное* возбужденіе *посредствомъ индукціи*. Всѣ искусства, въ основѣ своей, — ничто иное, какъ различные способы конденсаціи (сгущенія) индивидуальной эмоціи для того, чтобы она могла непосредственно передаваться другимъ, т. е. сдѣлать въ нѣкоторомъ родѣ *обобщественной*. Такъ, напримѣръ, я растроганъ видомъ печали, изображенной, положимъ, на извѣстной картинѣ Ари Жеффера «Солдатская вдова»; это значитъ, что прекрасное воспроизведеніе показало мнѣ, какъ душа этой женщины была понята другой душой, проникшейся ея горемъ, и такимъ образомъ, не смотря на физическія препятствія, установилась связь моральнаго общенія между гениемъ и печалью, которой онъ симпатизируетъ. Значитъ, здѣсь воплощено и живетъ на моихъ глазахъ единеніе, общность душъ, призывающее и меня принять въ немъ участіе, и я вступаю въ этотъ союзъ всѣми силами моего ума и сердца. Тотъ интересъ, который возбуждаютъ въ насъ произведенія искусства, является

результатомъ связи или общенія, устанавливающагося между нами, художникомъ и изображенными лицами. Это—новое общество, въ которомъ сочетаются и любовь, и удовольствіе, и страданіе, и вся судьба...

Такимъ образомъ, мы видимъ въ искусствѣ расширеніе общества посредствомъ чувства на всю природу, на все, что существуетъ въ ней, и даже на то, что мы считаемъ превышающимъ природу или, наконецъ, признаемъ существами фиктивными, созданными нашимъ воображеніемъ. Значитъ, *художественная эмоція социальна по своей сущности*; результатомъ ея является расширеніе индивидуальной жизни, ея невольное слитіе съ жизнью болѣе широкой и универсальной. *Высочайшая цѣль искусства состоитъ въ произведеніи эстетической эмоціи, имѣющей социальный характеръ*. Искусство отвлекаетъ индивидуумъ отъ его собственной индивидуальности, поднимаетъ его выше ея. Удовольствія чисто личныя, въ которыхъ совершенно отсутствуетъ элементъ безличныя, — непродолжительны; наоборотъ, удовольствіе, которое обладало бы вполне универсальнымъ характеромъ, было бы вѣчно. Вотъ почему искусство, какъ и мораль, должны искать опоры въ томъ, что никогда не погибнетъ: въ отрицаніи эгоизма, — отрицаніи, совпадающемъ съ расширеніемъ самой жизни.

II. Истинный художникъ не долженъ смотрѣть на вещи, какъ *художникъ*, и чувствовать ихъ специально-художественнымъ образомъ; онъ долженъ смотрѣть на нихъ и чувствовать ихъ, какъ человѣкъ общественный, благожелательный; безъ этого условія, ремесло, убивая въ немъ чувство, приведетъ его къ тому, что отнять у его произведеній жизнь, а жизнь-то и образуетъ прочное основаніе всякой красоты.

Одинъ изъ недостатковъ, отличающихъ cadaго, кто усвоиваетъ себѣ исключительно художественную точку зрѣнія, состоитъ въ томъ, что такой человѣкъ становится неспособнымъ видѣть или чувствовать что-нибудь, кромѣ явленій, которыя кажутся ему легко воспроизводимыми въ искусствѣ и удобными для непосредственнаго перенесенія въ область вымысла (фикціи). Мало-по-малу искусство начинаетъ для него преобладать надъ реальной жизнью. Каждый разъ, какъ его душой овладѣваетъ какое-либо чувство, онъ относитъ его къ той практической пѣли, которая связана съ интересами его искусства; онъ уже чувствуетъ не для того, *чтобы чувствовать*, а для того, *чтобы утилизировать* свое чувство и перевести его на языкъ искусства. Онъ пріобрѣтаетъ сходство съ профессиональнымъ актеромъ, у котораго каждый жестъ и каждое слово теряютъ свой инстинктивный характеръ и стано-

*

вятся мимикой; такъ, напр., Тальма, когда умеръ его сынъ, старался воспользоваться даже крикомъ своей искренней печали и прислушивался къ своимъ рыданіямъ. Но разница между художникомъ и актеромъ та, что этотъ послѣдній, постояннымъ изученіемъ самого себя съ точки зрѣнія своего искусства, измѣняетъ, главнымъ образомъ, свои жесты и интонацію, тогда какъ художникъ можетъ измѣнить даже свои чувства и извратить свое сердце. Флорберъ,—художникъ до мозга костей, гордившійся этимъ,—выражаетъ подобное состояніе съ удивительной точностью: по его словамъ, только тотъ рожденъ для искусства, для кого явленія міра съ того момента, какъ они имъ восприняты, представляются преобразившимися какъ бы для роли иллюзіи, подлежащей описанію, и до такой степени, что все существующее, даже его собственная жизнь, должно казаться ему лишеннымъ всякой другой цѣли. А по моему мнѣнію, наоборотъ,—личность, съ подобной организацией, непригодна для искусства, такъ какъ для того, чтобы дать жизнь во всей ея силѣ, нужно *открыть* въ нее; нужно сперва почувствовать то, что чувствуютъ обыкновенно въ жизни, прежде, чѣмъ задавать себѣ вопросы о томъ, для чего это пригодится, стараясь утилизировать свое собственное существованіе. Такой приемъ удерживаетъ человѣка на внѣшней или поверхностной сторонѣ явленій, потому что въ нихъ онъ замѣчаетъ только одни *эффекты*, которые можно схватить и передать; при этомъ природа отождествляется съ музеемъ и даже, если нужно, музей предпочитается природѣ.

Великое искусство видѣть въ жизни и природѣ не иллюзію, а реальность; оно съ особенной глубиной чувствуетъ въ нихъ не то, что легче дается человѣческому искусству, а наоборотъ, то, что всего труднѣе перевести на языкъ искусства и перенести въ его область. Нужно сперва понять, насколько жизнь разливается шире искусства, чтобы сумѣть перенести въ искусство какъ можно болѣе жизни.

III.

Реализмъ и идеализмъ.

I. Въ литературѣ, какъ и въ философіи, идеализмъ и реализмъ, взятые отдѣльно, не вѣрны. И тотъ, и другой выражаютъ одну изъ сторонъ человѣческой жизни, эта сторона у многихъ можетъ становиться господствующей, почти исключительной и потому имѣетъ право также болѣе или менѣе исключительно вдохновлять

нѣкоторыя произведенія искусства. На Миланскомъ соборѣ, въ числѣ одиннадцати тысячъ статуй, покрывающихъ его, какъ цѣлое каменное населеніе, серафимы кажутся такими же живыми, почти движущимися, какъ и горгоны; и ангелы, и звѣри на зданіи занимаютъ совершенно опредѣленное мѣсто въ этомъ обществѣ созданій искусства, которое является лишь образомъ нашего человеческого общества; прохожій требуетъ отъ всѣхъ нихъ только одного: они должны казаться живыми подъ солнцемъ, сверкающимъ на ихъ полированномъ мраморѣ, какъ на настоящемъ тѣлѣ.

Moïse, pour l'autel, cherchait un statuaire;
Dieu dit: «il en faut deux»; et dans le sanctuaire
Conduisit Oliab avec Béliasél:
L'un sculptait l'idéal et l'autre le réel *).

Всѣ типы, прослѣженные писателемъ,—будетъ ли онъ идеалистъ, или реалистъ,—прекрасны не одинаково, а пропорціонально тому, насколько они полны жизнью. Мы видѣли, что жизнь есть единственный принципъ и истинное мѣрило прекраснаго; низшая, т. е. растительная или животная, жизнь менѣе прекрасна, чѣмъ жизнь высшая, моральная или интеллектуальная. Но повторяю еще разъ, важна здѣсь именно жизнь, и лучше изобразить *живого* уродца,—несмотря на неустойчивый и временной характеръ всякаго уродства,—чѣмъ представить намъ идеалъ въ безжизненной фигурѣ, составленной изъ абстрактныхъ линий, въ родѣ линий треугольника или шестиугольника. Черезчуръ исключительный матеріализмъ въ искусствѣ можетъ быть признакомъ безсилія, но смутный или черезъ-чуръ условный идеализмъ хуже всякаго безсилія: онъ—остановка на полдорогѣ, ошибка въ направленіи, бессмыслица и настоящая измѣна прекрасному!..

Всякое искусство есть усиліе воспроизвести что-нибудь въ улучшенномъ видѣ. Примитивное искусство пыталось украшать дѣйствительность; часто оно извращало ее; современное искусство стремится къ большей глубинѣ при ея воспроизведеніи. Въ то время, какъ теперешніе анатомы употребляютъ для своихъ рисунковъ простую фотографію или фотогравюру, имѣя въ виду мельчайшую точность въ воспроизведеніи природы, анатомы XVI, XVII и даже XVIII вѣковъ,—ученые, а не художники,—заботились въ

*) «La Légende des siècles».

«Моисей для алтаря искалъ скульптора;

Богъ сказалъ: «здѣсь надо двоихъ»,—и въ святилищѣ

Ввелъ Оліаба вмѣстѣ съ Белизеемъ:

Одинъ изваялъ идеалъ, другой—дѣйствительность».

своихъ рисункахъ только о нѣкоторомъ приближеніи, представляющемъ эстетическій эффектъ и внѣшнюю симметрію; они изображали артеріи, вены и ихъ устья такъ, чтобы ихъ общій видъ казался наиболее удобнымъ. Подобная фантазія особенно разыгрывалась у нихъ при изображеніяхъ мозга; они наивно полагали, что расположение извилинъ полосатаго тѣла и желудочковъ подчинено нѣкотораго рода случайности; они были увѣрены, что можно исправлять природу, такъ какъ, по невѣдѣнію, считали несомнѣннымъ глубокій детерминизмъ, связывающій всѣ предметы и явленія; отсюда имъ казалось, что какая нибудь мелочная частность имѣетъ значеніе для всего міра и что, измѣнивъ, напр., кривизну какой-нибудь мозговой извилины, можно измѣнить направленіе всей человѣческой жизни. Эстетика природы заключается не въ той или другой частной фигурѣ, но въ соотношеніи всѣхъ фигуръ и рисунковъ, изображающихъ предметы, и вотъ почему подобныя поправки могутъ быть чудовищнымъ извращеніемъ съ точки зрѣнія цѣлаго. Нельзя уподобляться тому рисовальщику, который желалъ бы улучшить и упростить развѣтвленія мозговыхъ извилинъ Кюве съ тою цѣлю, чтобы онѣ производили пріятное впечатлѣніе на глазъ.

Прекрасное никогда не было абсолютно *простымъ*, оно—всегда *упрощенное сложное*; всегда оно состояло изъ нѣсколькихъ руководящихъ формулъ, облекающихъ въ знакомые и глубокіе термины чрезвычайно различные образы и идеи. Значитъ, идеализмъ плохихъ классическихъ писателей, состоявшій въ насильственномъ ограниченіи прекраснаго небольшимъ числомъ бѣдныхъ идей и образовъ, строгостью линій, преувеличенной симметріей и исправленіемъ всякихъ отступленій природы отъ геометрическихъ формъ, былъ полнѣйшимъ заблужденіемъ.

«Идеаль,—справедливо говоритъ Аміель,—не долженъ стоять черезчуръ высоко надъ дѣйствительностью, если хотятъ, чтобы онъ имѣлъ несравненные преимущества въ борьбѣ за существованіе». Художники и романисты, какъ и моралисты, должны запомнить эти слова. Идеаль можетъ быть пригоднымъ даже для искусства лишь на столько, на сколько онъ уже есть въ дѣйствительности, т. е. наступаетъ или осуществляется въ ней; «возможное» есть ни больше, ни меньше, какъ «дѣйствительное», но еще работающее для своего воплощенія. Идеаль, какъ говоритъ дальше Аміель, это голосъ, изрекающій, какъ Мефистофель, предметамъ и существамъ свое «нѣтъ»: «Нѣтъ, ты еще не готовъ, ты еще не полонъ, ты еще не совершенъ, ты еще не составляешь послѣдняго выраженія твоей собственной эволюціи». Но, доба-

вимъ мы, необходимо, чтобы и дѣйствительность не отказала идеалу въ своемъ согласіи съ нимъ, чтобы она не сказала ему: «Нѣтъ, я тебя не знаю; нѣтъ, ты мнѣ чуждъ и потому безразличенъ; нѣтъ, ты фальшивъ». То есть, необходимо, чтобы идеалъ и дѣйствительность взаимно проникались другъ другомъ и въ своемъ основаніи разурѣшались въ двухъ соотносительныхъ положеніяхъ.

Всѣ знаютъ стихъ Мюссе:

Malgré nous, vers le ciel il faut lever les yeux *).

Этотъ стихъ могъ бы быть формулой идеалистической эстетики. Зола даетъ намъ совершенно противоположную формулу: одинъ изъ героевъ, въ которомъ онъ олицетворяетъ литературный споръ, полулежалъ однажды на травѣ; дѣло было лѣтомъ, въ деревнѣ.

«Онъ упалъ на спину и простиралъ руки въ траву, какъ будто хотѣлъ проникнуть въ землю». Онъ начинаетъ говорить смѣясь и шутя, но кончаетъ слѣдующимъ крикомъ пламеннаго убѣжденія: «О, добрая земля! возьми меня, ты общая мать, единственный источникъ всякой жизни! Ты вѣчная, бессмертная! Въ тебѣ обращается душа міра, эта живая сила, проникающая даже въ камни и дѣлающая деревья нашими огромными, неподвижными братьями! Да, я хочу потеряться въ тебѣ: вѣдь, это тебя я чувствую здѣсь, подъ моими членами, охватывающую и воспаляющую меня! Ты, ты одна, будешь первой силой въ моемъ произведеніи, будешь его средствомъ и цѣлью, безмѣрнымъ алтаремъ, въ которомъ всѣ предметы одушевляются дыханіемъ всего существующаго! И нужна ли особая душа для каждаго изъ нихъ, когда есть эта великая душа!...»

Погрузиться въ землю, тогда какъ другіе мечтаютъ подняться въ небеса, — вотъ поистинѣ два противоположныхъ взгляда въ искусствѣ и въ жизни; но эта противоположность такъ же условна, какъ противоположеніе надира и зенита, лежащихъ всегда на продолженіи одной и той же линіи.

Если рыть землю все глубже и глубже, снова увидишь небо. Современные натуралисты хотѣли бы, какъ и великій античный натуралистъ, Лукрецій, обожать одну только богиню земного плодородія, смѣшивая въ одномъ и томъ же культѣ символическіе образы Венеры и Цибелы; но Цибела, для своихъ древнихъ почитателей, была неразлучна съ Ураномъ (небомъ); и мы должны помнить, что древняя богиня объята и оплодотворена небомъ, что она теряется въ немъ и что земля, для своего движенія впередъ,

*) «Помимо воли, надо поднимать взоръ къ небесамъ».

должна отдаться волнамъ тончайшаго эфира, должна волноваться всѣми невидимыми движеніями этого божества, которое такъ близко и такъ далеко въ одно и то же время.

II. Первое, что необходимо для художника, это—способность *видѣть*. Но это—не все. Готье говоритъ: «Не многіе изъ людей *видятъ*. Напр., изъ двадцати пяти лицъ, входящихъ сюда, не болѣе трехъ различаютъ цвѣтъ бумаги. Возьмите, положимъ, г-на X; онъ не замѣтитъ, круглый ли это столъ, или квадратный... Вся моя сила въ томъ, что я принадлежу къ числу людей, для которыхъ *существуетъ видимый міръ*». Все это прекрасно; однако, видимый міръ существуетъ и для любого опѣшника, прекрасно различающаго и обои, и круглые или квадратные столы. Важна тутъ личная точка зрѣнія, съ которой *видятъ*, важенъ тотъ уголъ, подъ которымъ является видимый міръ, и, необходимо добавить, важенъ способъ, какимъ то *невидимое*, которое каждый носить въ себѣ, смѣшивается съ видимымъ.

Глаза—великіе распрошники; они спрашиваютъ у каждой вещи: что ты такое? «Что ты можешь рассказать мнѣ, старое дерево, нависшее надъ хижиной? Что ты говоришь мнѣ, маленькій букетикъ, забытый на окнѣ?» Я хочу знать исторію того, что вижу. Въ каждомъ существѣ мнѣ больше всего нравится то, что выходитъ за предѣлы даннаго мгновенья, въ которое я созерцаю его,— что лежитъ впереди и позади его, что вводитъ меня въ его особую жизнь. Великое искусство состоитъ въ томъ, чтобы уловить и представить *душу вещей*, то-есть, то, что связываетъ данный индивидуумъ со всѣми остальными, и каждую часть мгновенья съ цѣлымъ періодомъ.

У души вульгарной вульгаренъ и взглядъ, банально и самое искусство. Такимъ образомъ, каждый наблюдатель носить съ собою и въ себѣ нѣчто изъ того міра, который онъ наблюдаетъ. Такъ какая-нибудь звѣзда притягиваетъ къ себѣ всю космическую пыль, встрѣчающуюся въ пространствѣ на ея пути. Quot capita, tot astra (Сколько головъ, столько звѣздъ). Въ этомъ внутреннемъ тяготѣніи каждый предметъ занимаетъ свое особое мѣсто, опредѣляемое богатствомъ той *системы* идей, къ которой онъ присоединяется. То, что кажется самымъ великимъ, можетъ становиться самымъ ничтожнымъ, а самое ничтожное—самымъ великимъ; съ измѣненіемъ мѣста у перваго, мѣняется мѣсто у втораго.

Представить эстетически міръ или человѣчество, не значитъ воспроизвести ихъ пассивно по случайному настроенію или чувству; нѣтъ, это значитъ—соподчинить ихъ взаимно по отношенію

къ основной точкѣ опоры, т. е. къ оригинальному «я» автора, которое само, въ свою очередь, должно быть, по возможности, самымъ полнымъ, хотя и сжатымъ, выраженіемъ міра и человѣчества. Если авторское «я» состоитъ изъ скопленія исключительныхъ и рѣдко встрѣчающихся идей, недостаточно связанныхъ и систематическихъ, если въ немъ нѣтъ, наконецъ, подобія полного «микрокосма», его произведенія могутъ удивлять или восхищать (прекрасное, по мнѣнію Боделера, тождественно съ восхищающимъ), но они — скоропреходящи. Удивленіе или восхищеніе держится долго лишь въ томъ случаѣ, если оно заставляетъ долго размышлять, т. е. если имъ вызывается рядъ мыслей, слѣдующихъ длинной цѣпью другъ за другомъ, и приводящихъ къ болѣе или менѣе синтетическому *общему* построенію (понятію). Если вы хотите вызвать во мнѣ удивленіе, вы должны предварительно сами обладать способностью философскаго удивленія передъ вселенной, которое, по словамъ Платона, есть источникъ философіи. Умѣнье удивляться это—особенность мыслителя; умѣнье удивлять другихъ и поражать ихъ на минуту, это—искусство паяцовъ. То, что, удивляя, чаруетъ насъ и что истинно-прекрасно, не представляетъ совершенной новизны, а даетъ только новизну *правды*, и чтобы воспринять эту новизну, нужно имѣть болѣе или менѣе синтетическій, уравновѣшенный умъ, оригинальность котораго состоитъ не въ односторонности или ненормальности, а въ болѣе или менѣе полнотѣ, чѣмъ у другихъ, въ болѣе гармоніи съ глубочайшей реальностью, а отсюда и въ способности воспроизводить ее передъ нами со всевозможныхъ точекъ зрѣнія. Байронъ сказалъ:

Are not the mountains, waves, and skies a part
Of me and my soul, as I of them?
(Развѣ горы, волны и небеса не составляютъ части
Моей души, какъ и я—ихъ?)

По словамъ Бэкона: *Ars est homo additus naturae*, художникъ понимаетъ природу съ полуслова; или, говоря правильнѣе, въ немъ она понимаетъ сама себя. Искусство выражаетъ то, о чемъ природа лишь невнятно лепечетъ; оно кричитъ ей: «вотъ то, что ты желала сказать!»

Въ итальянскихъ музеяхъ нѣкоторыя античныя статуи помѣщены на невысокихъ тумбахъ (цоколяхъ); хранители, по своему вкусу, поворачиваютъ ихъ и показываютъ съ разныхъ сторонъ, подвергая освѣщенію ту или другую часть, и вводя въ тѣнь остальныя части. Подобнымъ же образомъ искусство поступаетъ съ дѣйствительностью. Если бы было возможно наложить другъ на друга произведеніе искусства и тотъ предметъ, который оно

изображаетъ, чтобы этимъ способомъ опредѣлить наглядно, вполнѣ ли они взаимно совпадаютъ, то мы замѣтили бы, что они различаются постоянно нѣсколькими сторонами; если бы предметъ и его изображеніе были тождественны, математически согласны, искусства не существовало бы. Но, съ другой стороны, если бы они были совершенно несходны, если бы нельзя было привести ихъ какимъ бы то ни было способомъ къ совпаденію, въ такомъ случаѣ искусство оказалось бы никуда негоднымъ. Необходимо, чтобы оба образа совпадали, по меньшей мѣрѣ, въ существенныхъ пунктахъ; но необходимо также, чтобы въ произведеніи художника заключалась иная оріентировка, чтобы оно было освѣщено новымъ свѣтомъ. Одинъ туристъ сказалъ мнѣ на вершинѣ горы, въ тотъ моментъ, когда разсвѣтъ сверкнулъ яркими точками на остріяхъ самыхъ выдающихся вершинъ: «Вы присутствуете при нѣкоторомъ подобіи творенія». Это-то твореніе свѣтомъ предметовъ, которые являются совершенно иными при различныхъ лучахъ, и есть созданіе искусства.

IV.

Отличіе истиннаго реализма отъ тривиализма.

Правильно понятый реализмъ представляетъ совершенную противоположность тому, что можно бы назвать *тривиализмомъ*; онъ состоитъ въ томъ, чтобы сообщить изображеніямъ обычной жизни всю ту силу, какая нужна для ясности ея контуровъ, но съ устраненіемъ вульгарныхъ, утомительныхъ и часто отталкивающихъ ассоціацій. Такимъ образомъ, истинный реализмъ отдѣляетъ (диссоциируетъ) реальное отъ вульгарнаго; поэтому-то онъ и составляетъ весьма трудную сторону искусства; вѣдь, дѣло идетъ о томъ, чтобы отыскать поэзію въ такихъ фактахъ или вещахъ, которыя иногда кажутся намъ совсѣмъ не поэтичными ужъ просто потому, что въ нихъ эстетическая эмоція сглажена привычкой. У той улицы, по которой я хожу ежедневно и на которой я, такъ сказать, сосчиталъ каждый камень, есть своя поэзія, но заставить меня почувствовать ее гораздо труднѣе, чѣмъ поэзію какой-нибудь маленькой итальянской или испанской улицы или какого-нибудь уголка чужихъ странъ. Вѣдь, въ первомъ случаѣ нужно придать свѣжесть ощущеніямъ поблекшимъ, нужно найти новое въ томъ, что старо, какъ ежедневная жизнь, нужно изъ привычнаго извлечь непредвидѣнное, а единственнымъ средствомъ для этого служить болѣе глубокой захватъ реальнаго,—захватъ, иду-

щій дальше той внѣшней стороны, на которой привыкъ останавливаться нашъ взоръ; для этого необходимо поднять или прорвать то покрывало, которое образуется изъ спутанныхъ и смутныхъ нитей нашихъ ежедневныхъ, будничныхъ ассоціацій и мѣшаетъ видѣть предметы такими, каковы они на самомъ дѣлѣ. Поэтому, реалистическое искусство не труднѣе ли того, которое старается возбудить нашъ интересъ фантастическими элементами? Этому послѣднему приходится *творить* меньше, такъ какъ фантастическіе образы могутъ увлекать насъ своими случайными сочетаніями, какъ въ сновидѣніяхъ, тогда какъ для того, кто исходитъ только изъ дѣйствительности, поэзія и прекрасное почти никогда не даются, какъ случайное сочетаніе: они являются здѣсь *открытіемъ*, произведеннымъ съ сознательнымъ намѣреніемъ, являются организованной группировкой изученныхъ данныхъ опыта, которыя прежде были смутными и спутанными; однимъ словомъ, это всегда нѣчто новое, подиѣченное тамъ, гдѣ раньше *смотрѣли* всѣ, *не видя* его. Реальная и общая жизнь, это—скала Аарона, спаленная солнцемъ и утомляющая взглядъ, но въ ней есть точка, ударивъ въ которую, можно заставить вырваться живой источникъ, ласкающій взоръ, освѣжающій тѣло и окрыляющій надежды цѣлаго народа. Но для этого нужно ударить именно въ эту точку, а не около нея; нужно умѣть чувствовать прохладу живой воды сквозь грубый и неблагодарный камень.

(Продолженіе слѣдуетъ).

Годъ VI-й.

№ 3-й.

МІРЪ БОЖІЙ

ЕЖЕМѢСЯЧНЫЙ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

ДЛЯ

САМООБРАЗОВАНІЯ.

М А Р Т Ъ

1897 г.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія И. Н. Скороходова (Надеждинская, 43).

1897.

ИСКУССТВО СЪ СОЦІОЛОГИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРѢНІЯ.

Ж. ГЮЙО.

(Пер. съ французскаго подъ редакц. Л. Е. Оболенскаго).

(Продолженіе *).

V.

Отдаленіе событій въ прошедшее и поэзія воспоминаній.

Существуютъ два способа избѣгнуть *тривиальнаго*, — усилить красоту жизни, не извращая ея, и эти средства въ рукахъ самого реализма составляютъ извѣстнаго рода идеализмъ. Совершаются они, главнымъ образомъ, отдаленіемъ предметовъ и происшествій или во времени, или въ пространствѣ, благодаря чему расширяется сфера нашихъ чувствованій симпатіи и общительности, расширяется какъ бы горизонтъ нашъ.

Относительно результата (или эффекта), производимаго отдаленіемъ во времени, возникаетъ предварительный вопросъ объ эстетическомъ дѣйствіи самаго воспоминанія: воспоминаніе въ концѣ концовъ есть одна изъ формъ симпатіи, а именно, симпатіи самому себѣ, симпатіи своего теперешняго «я» своему же «я» прошедшему. Искусство должно подражать воспоминанію; цѣлью искусства, какъ и воспоминанія, должна быть работа воображенія и дѣятельности чувства. Поэзія искусства, въ основѣ своей, сводится отчасти на то, что обыкновенно называютъ «поэзіей воспоминаній»; художественное воображеніе заставляетъ насъ только работать надъ запасомъ образовъ, дающихся каждому изъ насъ памятью. Такимъ образомъ, въ самомъ воспоминаніи должны быть какіе-то элементы искусства. И дѣйствительно, воспоминаніе представляетъ уже въ самомъ себѣ тѣ признаки, которые, по Спенсеру, отличаютъ эстетическую эмоцію. Что такое воспоминанія, какъ не игра

*) См. «Міръ Божій», № 2, февраль.

воображенія, и притомъ совершенно безразсчетная, такъ какъ она имѣетъ дѣло съ прошедшимъ, т.-е. съ тѣмъ, чего уже больше не можетъ быть? Кромѣ того, воспоминаніе—самая легкая изъ всѣхъ формъ «представленія»—больше всѣхъ другихъ экономизировать силу; великое искусство поэта или романиста состоитъ въ пробужденіи у насъ воспоминаній: мы чувствуемъ красоту только тогда, когда она что-нибудь напоминаетъ намъ; но самая красота произведеній искусства не состоитъ ли отчасти въ большей или меньшей живости такого же напомниманія? Чаше всего время дѣйствуетъ на предметы и событія такъ же, какъ и художникъ, который все дѣлаетъ болѣе красивымъ, оставаясь, повидимому, вѣренъ правдѣ, и достигаетъ этого какимъ-то особымъ волшебствомъ.

Эту работу воспоминанія можно объяснить научно слѣдующимъ образомъ. Между всѣми нашими впечатлѣніями происходитъ въ мысли нѣчто въ родѣ борьбы за существованіе; тѣ впечатлѣнія, которыя недостаточно сильно поразили насъ, сглаживаются, такъ что въ концѣ концовъ остаются только сильныя впечатлѣнія. Напр., вспоминая рощу, видѣнную на берегу рѣки, мы забудемъ все, что составляетъ мелкія подробности, все, что мы, хотя и видѣли, но не замѣтили; все, что не представляло отличительныхъ или характеристическихъ особенностей, въ чемъ не было элемента *указующаго* или *внушающаго* (*significatif ou suggestif*). Мы забудемъ и усталость, которую испытывали при этомъ, если она была не велика, забудемъ маленькія хлопоты всякаго рода и тысячи бездѣлокъ, которыя развлекали наше вниманіе: все это уйдетъ, изгладится. Останется только то, что было глубоко, что оставило въ насъ живые и живучіе слѣды: свѣжесть воздуха, мягкость травы, оттѣнки листьевъ, извилины рѣки и т. п. Вокругъ этихъ выдающихся чертъ образуется тѣнь, и однѣ онѣ явятся освѣщенными внутреннимъ свѣтомъ. Другими словами, вся сила, разсѣивающаяся обыкновенно на вторичныя и измѣнчивыя впечатлѣнія, окажется накопленной, сконцентрированной и въ результатѣ получится образъ болѣе чистый, къ которому мы въ состояніи будемъ обратиться, такъ сказать, всецѣло, отчего онъ и приобрѣтаетъ болѣе эстетическій характеръ. Въ общемъ, всякое безразличное воспріятіе, всякая бесполезная деталь вредятъ эстетической эмоціи; поэтому, воспоминаніе, подавляя безразличные элементы, позволяетъ эмоціи усиливаться. До извѣстной степени, это значитъ—украшать изолированіемъ. Кромѣ того, воспоминаніе стремится изгладить то, что было тяжело, и сохранить только то, что было или пріятно, или, наоборотъ, вполне печально.

*

Извѣстно каждому, что время смягчаетъ самыя сильныя страданія; но преимущественно оно заставляетъ исчезать мелкія, смутныя страданія, легкія непріятности, мѣшающія жить, хотя и не останавливающія жизни. Такія страданія напоминаютъ мелкіе кусты на пути. Вы забываете эти мелочи, но они примѣшиваются къ самымъ пріятнымъ вашимъ эмоціямъ; это похоже на ту горькую примѣсь къ вину, которая не остается на днѣ кубка, а наоборотъ, испаряется по мѣрѣ того, какъ вы пьете. Когда мы грустимъ, долго ожидая дорогое существо, и, наконецъ, видимъ его и его улыбку, мы забываемъ сразу долгіе часы, протекшіе въ монотонномъ ожиданіи; кажется, что эти часы образуютъ въ прошломъ одно темное пятно, которое само скоро исчезаетъ; тутъ простой примѣръ того, что безпрестанно проосходитъ въ жизни. Все, что было сѣро, тускло, безцвѣтно (т. е., въ общей сложности, большая часть жизни), разсѣивается, какъ туманъ, скрывавшій отъ насъ свѣтлую сторону предметовъ, и передъ нашими глазами возникаютъ одни лишь тѣ рѣдкія мгновенія, которыя дѣлаютъ жизнь стоящей труда, возлагаемаго ею на насъ. Эти радости, вмѣстѣ съ тѣми страданіями, которыя онѣ уравниваютъ, кажутся намъ наполняющими все прошлое, тогда какъ, въ дѣйствительности, нить нашей жизни была скорѣе безразлична, не очень пріятна, не очень печальна, и не имѣла крупной эстетической цѣнности.

У насъ февраль, и поля вездѣ кругомъ покрыты снѣгомъ. Сегодня, вечеромъ, при закатѣ солнца, я вышелъ въ паркъ; медленно бродилъ я по снѣгу. Вездѣ надо мною, сирава и слѣва, всѣ кусты, всѣ вѣтви деревьевъ сверкали снѣжными хлопьями, и эта дѣйственная бѣлизна, покрывавшая все, принимала при послѣднихъ лучахъ солнца розоватый оттѣнокъ: тутъ были искры безъ конца, блескъ свѣта—невыразимой чистоты; боярышники казались покрытыми цвѣтомъ, разцвѣли яблони, разцвѣли миндальныя деревья, казалось даже, что цвѣли персики и каждая травка: весна, но только болѣе блѣдная, чѣмъ всегда, и безъ зелени, разлилась на все. Но только какъ все это застыло! Ледянымъ дыханіемъ вѣяло отъ этого безграничнаго поля цвѣтовъ, а эти цвѣтовые вѣнчики замораживали приближавшіеся къ нимъ концы пальцевъ. Глядя на эти цвѣты, такіе свѣжіе и такіе мертвые, я думалъ о тѣхъ нѣжныхъ воспоминаніяхъ, которыя спятъ въ насъ и среди которыхъ мы блуждаемъ иногда, пытаясь воскресить въ нихъ весну и юность. Наше прошедшее, это—снѣгъ, медленно падающій и кристаллизующійся въ насъ, открывающій передъ нашими взорами безконечныя, чудныя перспективы, эффекты свѣта и ми-

ражей, очарованія, представляющія лишь новыя иллюзіи. Наши прошлыя страсти кажутся въ такія мгновенія чѣмъ-то въ родѣ посторонняго зрѣлища: наша жизнь производитъ въ насъ самихъ впечатлѣнія картины, полуживого произведенія. И подѣ этимъ снѣгомъ воспоминаній, единственныя эмоціи, которыя еще остаются живыми или способными жить, это тѣ, которыя были глубоки и велики. Такимъ образомъ, воспоминаніе оказывается какъ бы судилищемъ надъ нашими эмоціями: оно позволяетъ лучше опредѣлить ихъ сравнительную силу. Слабѣйшія, забываясь, носятъ приговоръ въ самихъ себѣ.

Изъ всего вышеизложеннаго можно сдѣлать заключеніе, что самая прочная почва, на которой работаетъ художникъ, это—воспоминаніе, а именно воспоминаніе о томъ, что онъ перечувствовалъ или видѣлъ прежде, чѣмъ стать художникомъ по профессіи. Ремесло можетъ современемъ измѣнить ощущенія и чувства, но оно не можетъ измѣнить воспоминаній объ эмоціяхъ юности; они сохраняютъ всю свою свѣжесть, и вотъ съ этимъ неразрушимымъ матеріаломъ художникъ строитъ свои лучшія произведенія, полныя жизни и способныя жить. Евгенія Гюэрень, просматривая бумаги, напоминавшія ей ея брата, пишетъ: «Эти мертвые предметы производятъ на меня, кажется, большее впечатлѣніе, чѣмъ соотвѣтствующіе имъ живые, и *перечувствовать* что-нибудь приходится сильнѣе, чѣмъ *чувствовать*». Дидро писалъ гдѣ-то: «Для того, чтобы артистъ заставилъ меня плакать, онъ не долженъ плакать самъ». На это ему справедливо отвѣчали: онъ не долженъ плакать, но *долженъ былъ плакать прежде*: необходимо, чтобы тонъ его голоса сохранилъ эхо пережитыхъ и исчезнувшихъ чувствъ. Тоже относится и къ писателю.

Классической школѣ хорошо извѣстно дѣйствіе отдаленія во времени; но ея пріемъ еще представляетъ только перенесеніе событій въ *абстрактное* прошлое. Греки Расина являются греками почти только по имени той эпохи, въ которую онъ помѣщаетъ ихъ и которая часто остается простымъ ярлычкомъ, простой цифрой, не показывая намъ тогдашнихъ грековъ. *Историческая* школа, наоборотъ, говоритъ намъ о событіяхъ *конкретнаго* прошлаго. Она реалистична, но идеализируетъ при помощи отдаленія и эффекта удаленности. Спенсеръ утверждаетъ, хотя и безъ объясненій, что каждый предметъ, когда-то полезный людямъ, а теперь переставшій быть такимъ, становится прекраснымъ; на это, по нашему мнѣнію, имѣются двѣ причины. Во-первыхъ, все, что служило человѣку, интересуетъ человѣка уже въ силу этого. Вотъ оружіе, утварь, посуда, служившая нашимъ отцамъ; понятно, что они насъ

интересуютъ, но уже не служатъ намъ, благодаря этому, они теряютъ характеръ тривіальности, необходимо связанный съ ежедневнымъ употребленіемъ; они уже возбуждаютъ въ насъ только безкорыстную симпатію. Отличительный признакъ исторіи состоитъ въ томъ, что она увеличиваетъ и поэтизируетъ всѣявленія. Исторіей совершается расчистка, послѣ которой остаются только эстетическія и грандіозныя черты; самые низкіе факты оказываются лишенными того, что тривіально, пошло, вульгарно, грубо и наслоено ежедневнымъ употребленіемъ: отъ предмета, перенесеннаго такимъ образомъ въ прошедшее, въ нашемъ умѣ остается лишь простой образъ, выраженіе того первоначальнаго чувства, которое его создало; но то, что просто и глубоко, уже не имѣетъ въ себѣ ничего низкаго. Копье галльскихъ временъ напоминаетъ намъ только великую идею, создавшую оружіе, т.-е. идею защиты и силы; копье, это—самъ галлъ, защищающій свое жилище и свою галльскую землю. Пищаль времени крестовыхъ походовъ пробуждаетъ въ насъ только фантастическіе образы отдаленныхъ эпохъ, древнихъ битвъ между расами сѣвера и юга. Все, что доходитъ до насъ черезъ область исторіи, является передъ нами въ своей простотѣ. Наоборотъ, полезные предметы теперешняго ежедневнаго обихода, со своимъ привѣскомъ тривіальности, остаются прозаичными, и вотъ почему «полезное», становясь историческимъ, становится прекраснымъ. Произведеніе древности есть извѣстнаго рода дѣйствительность (реальность), очищенная временемъ.

VI.

Геній, сила симпатіи и общительности.

По нашему мнѣнію, художественный и поэтический геній есть чрезвычайно интенсивная форма симпатіи и общительности (соціальности), которая можетъ удовлетворяться только въ созданіи новаго міра, и именно міра живыхъ существъ. Геній, это — сила любви, которая, какъ всякая истинная любовь, стремится энергически къ плодотворности и къ созданію жизни. Геній долженъ страстно любить все и всѣхъ, чтобы все понимать. Даже въ наукѣ, если находятъ истину, «думая о ней постоянно», то постоянно думаютъ о ней только потому, что любятъ ее. Дарвинъ говоритъ: «мой успѣхъ, какъ человѣка науки, зависѣлъ до нѣкоторой степени, насколько я могу судить, отъ сложныхъ и различныхъ душевныхъ качествъ и условій. Среди нихъ мнѣ кажутся особенно важными слѣдующія: любовь къ наукѣ, безграничное терпѣніе при

обдумываніи какого-нибудь предмета, находчивость при объединеніи фактовъ и при ихъ наблюденіи, способность изобрѣтательности и здраваго смысла». Къ этимъ качествамъ слѣдуетъ прибавить еще одно, о которомъ не говоритъ самъ Дарвинъ, но упоминаютъ его біографы: это способность къ энтузіазму, который заставлялъ его любить то, что онъ наблюдалъ, любить растеніе, любить насѣкомое, начиная съ формы его лапокъ и кончая крыльшками, и такимъ образомъ возвышать мельчайшую деталь или самое ничтожное созданіице своимъ удивленіемъ, всегда готовымъ найти себѣ пищу. «Любовь къ наукѣ», которую онъ указываетъ въ себѣ, сводится, такимъ образомъ, на страстное расположеніе къ самымъ объектамъ науки, къ живымъ существамъ,—сводится на любовь и симпатію ко всему міру.

Часто приходится слышать обычное выраженіе: «поставьте себя на мое мѣсто» или: «войдите въ его положеніе», и каждый, въ самомъ дѣлѣ, можетъ безъ особыхъ усилій перенестись воображеніемъ во внѣшнія условія другого лица. Но особенное свойство поэтическаго или художественнаго генія состоитъ въ томъ, что они могутъ отрѣшиться не только отъ внѣшнихъ условій, облекающихъ насъ, но и отъ внутреннихъ условій, облекающихъ насъ, рожденія и моральной среды, даже—пола и пріобрѣтенныхъ качествъ или недостатковъ. Это — способность воспитанія своей личности (*depersonaliser*), т. е. угадывать, подъ всѣми мѣнѣе существенными явленіями, первичную искру жизни и воли. Когда достигнуто такое самоупрощеніе, то жизнь эту, чувствуемую въ себѣ самомъ, художникъ переноситъ не только въ рамки чужого движенія или въ его члены, но, такъ сказать, въ самое сердце другого существа. Отсюда происходитъ извѣстное требованіе, чтобы художникъ или поэтъ *жили* въ выводимыхъ ими личностяхъ и жили не только внѣшнимъ образомъ, но такъ глубоко, какъ будто бы дѣйствительно вошли въ эти личности. Но въ концѣ концовъ нельзя дать *жизни*, не заимствуя ея изъ своей собственной сокровищницы; художникъ, обладающій могучимъ воображеніемъ, долженъ, значитъ, самъ обладать достаточно сильной жизнью, чтобы одушевлять поочередно всѣ созданныя имъ лица, такъ, чтобы ни одно изъ нихъ не было простымъ воспроизведеніемъ или копіей его самого. Задача, которую долженъ разрѣшить каждый творецъ, состоитъ въ томъ, чтобы при посредствѣ одной своей личной жизни, создавать иную и *оригинальную* жизнь.

Опытная наука, въ своемъ цѣломъ, есть анализъ дѣйствительности, замѣчающій послѣдовательность явленій или фактовъ для вывода изъ нея отвлеченныхъ законовъ. Такимъ образомъ, наука

медленно собираетъ мелкіе факты, суммируя ихъ трудомъ скромныхъ работниковъ; она допускаетъ медленное возростаніе своихъ сокровищъ, благодаря времени, количеству тружениковъ и ихъ терпѣнію. Она напоминаетъ мнѣ дѣвочку, которую въ дождливый день я увидѣлъ какъ-то занятой собираніемъ въ свой наперстокъ каждой капли, падавшей съ соломенной крыши: вѣтеръ далеко уносилъ эти капельки, а ребенокъ терпѣливо протягивалъ свой наперсточекъ, который никакъ не могъ наполниться. Искусство совершенно не обладаетъ такимъ терпѣніемъ: оно импровизируетъ, опережаетъ реальность и предупреждаетъ ее; это—*синтезъ*, посредствомъ котораго,—если даны или просто предположены законы realнаго,—стараются перестроить для ума какую-нибудь реальность, передѣлать часть міра. Задача искусства—произвести синтезъ, создать, и въ этомъ отношеніи создающій геній въ наукахъ самъ пріобщается къ искусству; изобрѣтенія прикладной механики, химической синтезъ, это—искусства. Если иногда ученый можетъ произвести что-нибудь *материально*-новое въ мірѣ внѣшнемъ, тогда какъ чисто-художественный геній создаетъ только для собственной или для нашей мысли, то разница при этомъ болѣе поверхностна, чѣмъ можно бы было думать: и ученый, и художникъ стремятся къ одной и той же цѣли и сходными пріемами, а именно они стараются одинаково, хотя и въ различныхъ областяхъ, создать реальность, произвести даже жизнь, сотворить. Напримѣръ, при построеніи характеровъ въ искусствѣ, оно комбинируетъ элементы, заимствованные у дѣйствительности, какъ и химикъ при синтезѣ какого-либо тѣла. Этими комбинаціями или сочетаніями оно, конечно, очень часто воспроизводитъ типы самой природы; иногда оно менѣе внимательно къ своему дѣлу и это приводитъ къ созданію уродливыхъ типовъ, не способныхъ къ жизни; но за то въ другихъ случаяхъ оно приходитъ къ созданію типовъ чрезвычайно живучихъ, способныхъ существовать, дѣйствовать, становиться родоначальникомъ новыхъ типовъ, хотя, однако, такіе типы никогда не существовали въ дѣйствительности и, быть можетъ, никогда не будутъ существовать. И вотъ, въ созданіи такихъ живучихъ типовъ заключаются высочайшія надежды и одинъ изъ признаковъ истиннаго генія. Эти типы являются созданіемъ человѣческаго воображенія съ тѣмъ же правомъ, какъ и то тѣло, не существовавшее въ природѣ, которое цѣликомъ сдѣлано современной химіей изъ существующихъ элементовъ, при чемъ наука измѣнила только ихъ соединеніе.

Для генія-создателя, въ тѣсномъ смыслѣ, дѣйствительная жизнь, среди которой онъ живетъ, есть только одинъ изъ частныхъ слу-

чаевъ или одна изъ формъ *возможной жизни*, которую онъ улавливаетъ какъ бы внутреннимъ зрѣніемъ. Подобнымъ же образомъ, для математика нашъ міръ бѣденъ сочетаніями линій и чиселъ. а наши измѣренія пространства представляются ему только частнымъ случаемъ безконечныхъ возможностей *). Точно также для химика эквиваленты, въ которыхъ простыя тѣла соединяются въ природѣ, кажутся только частными случаями безчисленныхъ сочетаній между элементами предметовъ. И для истиннаго поэта, тотъ характеръ, который онъ уловилъ въ жизни, или тотъ индивидуумъ, котораго онъ наблюдаетъ, составляютъ не цѣль, а средство,—средство предугадать неопредѣленныя комбинаціи, къ какимъ можетъ стремиться природа. Гений занимается *возможностями* даже больше, чѣмъ реальностями; въ ограниченныхъ рамкахъ нашего реального міра онъ напоминаетъ существо, которое послѣ жизни въ пространствѣ о четырехъ измѣреніяхъ было бы брошено въ наше пространство съ тремя измѣреніями. Такимъ образомъ, если гений стремится безпрестанно перейти предѣлы дѣйствительности, мы не жалѣемъ объ этомъ; въ этомъ случаѣ идеализмъ не только не зло, но скорѣе—условіе генія; нужно только, чтобы выраженный имъ идеалъ, если онъ и не принадлежитъ дѣйствительности, среди которой мы ежедневно толчемся, не выходилъ изъ ряда *возможностей*, которыя мы предвидимъ: все дѣло въ этомъ. Истинный гений познается по тому, что онъ достаточно широкъ для возможности жить за предѣлами дѣйствительности, и въ то же время, достаточно логиченъ для того, чтобы не заблуждаться относительно *возможностей*.

Да и что именно раздѣляетъ возможное отъ невозможнаго? Въ области искусства этого никто не въ состояніи опредѣлить точно. Никто не знаетъ границъ могущества дѣятельности, свойственнаго природѣ, и никому неизвѣстны предѣлы могущества представленія, свойственнаго художнику. Нельзя никогда предвидѣть, родится ли ребенокъ жизнеспособнымъ, и также точно никто не скажетъ, произведетъ ли мозгъ поэта или романиста живучій типъ, т.-е. *художественное существо*, способное жить само-собою. Можно опредѣлить поэзію такъ: это высочайшая фантазія, но въ границахъ

*) Здѣсь Гюйо имѣетъ въ виду, такъ называемую, новую геометрію, которая не довольствуется тремя измѣреніями (длина, ширина и глубина), доступными человѣческому опыту, а обобщаетъ эти измѣренія и ихъ теоремы на гипотетическія, возможные или воображаемыя измѣренія. Отсюда возникли теоремы или формулы для 4-го измѣренія, для измѣреній n степени, съ точки зрѣнія которыхъ наши дѣйствительныя измѣренія являются только частнымъ случаемъ.

не здраваго смысла,—въ пошломъ значеніи этого слова,—а въ границахъ смысла правды и универсальной аналогіи (всеобщаго подобія).

VII.

Симпатія въ критикѣ.

Первымъ качествомъ истинныхъ критиковъ является симпатія и общественность, которыя, при своемъ дальнѣйшемъ развитіи и при добавленіи къ нимъ творческой способности, образуютъ и самую геніальность. Для того, чтобы правильно понять художественное произведеніе, нужно такъ глубоко проникнуться господствующей въ немъ идеей, чтобы войти въ самую душу его или дать ему эту *единую* душу. Только такимъ способомъ оно приобретаетъ въ нашихъ глазахъ настоящую индивидуальность и образуетъ какъ бы другую душу, возникающую рядомъ съ нашей. Это-то и можно назвать *внутренней жизнью* художественнаго произведенія, къ которой не способны многіе поверхностные наблюдатели. Достигается это тѣмъ, что художественное произведеніе поглощаетъ критика, сосредоточиваетъ его на себѣ и устраняетъ временно все другое изъ его сознанія. Удивленіе, какъ и любовь, требуетъ нѣкотораго уединенія съ предметомъ любви, того, что называется *tête-à-tête*, и не можетъ охватить насъ, какъ и любовь, если мы не отвлекаемъ добровольно нашего вниманія отъ нѣкоторыхъ частныхъ недостатковъ и несовершенствъ; вѣдь, всякое самоотреченіе есть въ нѣкоторомъ родѣ частичное прощеніе. Иногда мы лучше видимъ прекрасную статую или картину или художественную сцену, если закрываемъ глаза и сосредоточиваемся на внутреннемъ образѣ; и по этой способности возбуждать въ насъ такой внутренний образъ, можно лучше всего судить о высочайшихъ произведеніяхъ искусства. Удивленіе или восхищеніе не пассивны, какъ простыя и чистыя ощущенія. Художественное произведеніе возбуждаетъ въ насъ восхищеніе или удивленіе тѣмъ сильнѣе, чѣмъ больше оно воскрешаетъ въ нашей душѣ личныхъ идей и эмацій, т. е. чѣмъ болѣе оно способно дѣйствовать *внушеніемъ* (*suggestive*). Великимъ произведеніемъ можно считать то, которому удастся сгруппировать вокругъ даннаго имъ намъ представленія наибольшее количество другихъ, дополнительныхъ представленій, или вокругъ основныхъ нотъ наибольшее количество нотъ гармоническихъ. Но не всѣ души одинаково способны вибрировать при соприкосновеніи съ художественнымъ произведеніемъ, не всѣ способны одинаково испытывать

во всей цѣлостности ту совокупность эмоцій, которую оно способно дать; отсюда-то и возникаетъ роль критика: критикъ долженъ усилить всѣ гармоническія ноты, сдѣлать рельефными всѣ дополнительные цвѣта, чтобы они могли быть восприняты всѣми. Идеальный критикъ, это—человѣкъ, въ которомъ художественное произведеніе возбуждаетъ наибольшую сумму идей и эмоцій, и который, благодаря этому, сообщаетъ эти эмоціи другимъ. Онъ-то менѣе всего пассивенъ передъ произведеніями искусства и открываетъ въ нихъ больше всѣхъ—богатое содержаніе. Иными словами, критикомъ преимущественно можетъ быть тотъ, кто лучше другихъ умѣетъ удивляться прекрасному въ художественномъ произведеніи и, въ то же время, умѣетъ лучше другихъ сообщать это удивленіе *).

Въ ознакомленіи съ какимъ-нибудь прекраснымъ сочиненіемъ или высокимъ музыкальнымъ произведеніемъ можно отмѣтить три періода: первый, когда книга еще неизвѣстна, т. е. когда еще ее читаютъ, переводятъ или вообще знакомятся съ нею: это — періодъ энтузіазма; второй, когда ее прочли и даже перечитали до пресыщенія: это—періодъ усталости; третій, когда съ нею ознакомились дѣйствительно всецѣло, и она уже нѣкоторое время переживалась нашимъ сердцемъ и отзывалась въ немъ: это — періодъ дружбы. Только послѣ этого о ней можно судить правильно. Викторъ Гюго говоритъ: всякая *привязанность* есть, въ то же время, и *уверенность* или *убѣжденіе*, но такое убѣжденіе, предметомъ котораго является живое существо, причемъ это убѣжденіе или увѣренность способны развиваться въ насъ легче, чѣмъ всякія другія. И наоборотъ, каждое убѣжденіе есть привязанность, такъ какъ *отречься* значить—любить.

Во всѣхъ эстетическихъ эмоціяхъ существуетъ какъ *симпатія*, такъ и *антипатія*. Эта послѣдняя заключается въ томъ впечатлѣніи диссонанса и дисгармоніи, которое выносятся нѣкоторыми читателями изъ извѣстныхъ произведеній искусства. Благодаря этому, тотъ или иной темпераментъ не способенъ понять того или иного произведенія, хотя бы и мастерскаго. Въ умахъ черезчуръ *критическихъ* часто встрѣчается почва для нѣкоторой необщительности, заставляющая насъ относиться отрицательно или недовѣрчиво къ ихъ сужденіямъ, какъ относятся сами они къ другимъ. Почему сужденіе толпы, иногда весьма грубое относительно художественныхъ произведеній, бываетъ, однако, очень часто бо-

*) Нельзя не замѣтить, что это лишь одна изъ сторонъ совершенной критики; есть много другихъ и, между прочимъ, способность указать и доказать недостатки произведенія искусства, т. е. разрушить ложное удивленіе массы, но у Гюго на это свой взглядъ, какъ увидимъ ниже. Ред.

лѣе справедливымъ, чѣмъ разъясненія профессиональныхъ критиковъ? А потому, что у толпы нѣтъ «личности», которая сопротивлялась бы художнику. Толпа, говорятъ, отдается своему впечатлѣнію наивно, но это не бѣда: именно это-то отсутствіе въ ней чувства отвѣтственности, эта ея безличность и даютъ извѣстную цѣну ея восторгамъ; у нея нѣтъ заднихъ мыслей, нѣтъ скрытой почвы дурного настроенія, умственного эгоизма (т. е. сильно выраженного умственного «я»), нѣтъ разсудочныхъ предубѣжденій, которыя, пожалуй, опаснѣе всякихъ другихъ. Для профессиональнаго критика одно изъ средствъ доказать свое право на существованіе, заключается въ томъ, чтобы противоположить автору себя самого, *свой* взглядъ, т. е. именно «критиковать», видѣть прежде всего ошибки. Это — штука весьма не безопасная, нѣчто въ родѣ наклонной плоскости. Одно историческое лицо говорило своему приближенному: «пожалуйста, противорѣчь мнѣ, хоть въ чемъ-нибудь, чтобы казалось, что насъ двое». Критикъ, не желая самъ быть приниженнымъ, желая сохранить свое мѣсто подъ солнцемъ, чувствуетъ нерѣдко необходимость бранить толпу авторовъ и художниковъ; такимъ образомъ, между двумя лагерями скоро устанавливается болѣе или менѣе бессознательная вражда. Унижая другого, возвышаютъ себя; грубый голосъ слышнѣе дальше; ударъ линейкой, заставляющій страдать ученика, заставляетъ самого учителя поднимать голову еще выше. Критика, въ такомъ ея пониманіи, является лишь увеличеніемъ эгоизма личности, желающей господствовать надъ другой личностью. «Не пріятно ли, — говоритъ Кандидъ, — все критиковать и чувствовать недостатки тамъ, гдѣ другіе воображаютъ, что видятъ красоты?» И Вольтеръ отвѣчаетъ на это: «Конечно, т. е., иными словами, большое удовольствіе — не имѣть никакого удовольствія». Всѣ мы, современные критики, знаемъ это мелкое удовольствіе — громко объявить, что такое-то произведеніе насъ «не тронуло», что наша личность осталась неприкосновенной. Иногда даже существованіе недостатка въ художественномъ произведеніи, о которомъ мы даемъ отчетъ, радуетъ насъ, какъ само прекрасное, но только другимъ образомъ: мы радуемся, что этотъ недостатокъ окажетъ намъ услугу, такъ какъ мы первые отмѣтимъ его. Паскаль, окончивъ чтеніе книги одного іезуита, воскликнулъ: «О, сколько тутъ для насъ хорошихъ вещей!» Бѣда въ томъ, что желающій отыскать дурное почти всегда найдетъ его, но зато потеряетъ, ради удовольствія такой критики, удовольствіе быть «тронуемымъ», которое, по Ла-Брюйеру, гораздо лучше перваго. Какъ счастливы

тѣ критики, которые у своихъ авторовъ не находятъ чересчуръ много «хорошихъ вещей» для себя.

Одинъ современный философъ утверждалъ, что высшая задача историка философiи состоитъ не въ томъ, чтобы опровергать различные системы, а въ томъ, чтобы примирять или соглашать ихъ: критика ошибокъ была самымъ неблагоприятнымъ, наименѣе полезнымъ дѣломъ, и ее слѣдуетъ доводить до минимума, требуемаго необходимостью. Относительно всякаго искренняго и послѣдовательнаго мыслителя философъ долженъ чувствовать универсальную симпатію, совершенно противоположную скептическому безразличію или равнодушію; при оцѣнкѣ различныхъ философскихъ системъ, философъ долженъ вносить «двѣ великія моральныя истины: справедливость и братство». Эти качества, необходимыя для философiи, еще нужнѣе для литературнаго критика, такъ какъ въ литературѣ преобладаетъ роль чувства. Если, критикуя философа, не всегда достаточно *одного желанія* имѣть противъ него доводы, съ цѣлью самому казаться основательнымъ, то въ искусствѣ весьма часто вполне достаточно желанія — *не быть тронутымъ*, чтобы не получить никакого впечатлѣнія; мы всегда болѣе или менѣе свободны оттолкнуть это впечатлѣніе, замкнуться въ свое враждебное «я», и даже потеряться въ немъ. Поэтому литераторамъ такъ же, какъ и философамъ, слѣдовало бы особенно примѣнять правило: любите другъ друга. Въ концѣ концовъ, если милосердіе составляетъ обязанность по отношенію къ человѣку, то почему бы не быть ему обязанностью и относительно его произведеній, въ которыхъ онъ вложилъ то, что, по его мнѣнію, чувствовалъ въ себѣ самаго лучшаго? Эти произведенія обозначаютъ высочайшія усилія его личности бороться за существованіе.

Написанная книга, какъ бы она ни была несовершенна, есть въ то же время и высшее выраженіе «вѣчнаго желанія жизни», и въ этомъ отношеніи всегда требуетъ къ себѣ почтенія. Она сохраняетъ для извѣстнаго времени ту неопредѣлимую, хрупкую и глубокую вещь, тотъ своеобразный *тонъ* (акцентъ) личности, который лучше найдетъ путь къ сердцу того, кто умѣетъ любить.

Взгляните въ глаза проходящаго мимо васъ и безразличнаго вамъ человѣка; хотя бы эти глаза были ясны и прозрачны, они немного вамъ скажутъ, а можетъ быть, даже и ничего. Наоборотъ, въ самомъ простомъ взглядѣ любимой личности вы увидите глубину его сердца со всѣмъ безконечнымъ разнообразіемъ волнующихся въ немъ чувствъ.

То же самое и въ критикѣ.

Тотъ, кто разсуждаетъ о книгѣ, какъ о прохожемъ, съ перваго взгляда относясь къ ней разсѣяннo, недоброжелательно и равнодушно, навѣрное никогда не пойметъ ее; не пойметъ потому, что для пониманія человѣческой мысли, этой самой индивидуальности живого существа, нужно ее полюбить.

Наоборотъ, раскройте любимую книгу, съ которой вы привыкли бесѣдовать, какъ съ живымъ человѣкомъ, и вы въ ней найдете гармоническія соотношенія между всѣми мыслями, вслѣдствіе чего одна мысль является дополненіемъ другой; смыслъ каждой строки получаетъ болѣе широкій объемъ, и все это происходитъ подъ вліяніемъ чувства любви.

Любимая книга, это—какъ бы вѣчно открыто око, котораго не въ состояніи закрыть сама смерть, и гдѣ постоянно видится глубочайшая мысль человѣческаго существа, озаренная лучомъ свѣта.

Отсюда выводъ—не слѣдуетъ слишкомъ презирать *hominem unius libri* (человѣка одной книги).

Онъ любитъ своего автора, а разъ любить, у него много шансовъ на то, что онъ пойметъ этого любимаго автора и усвоитъ себѣ все, что у того есть лучшаго.

Недостатокъ критика зачастую состоитъ въ томъ, что онъ «книжникъ»: вѣдь, какія громадныя сокровища симпатіи нужно ему накопить, чтобы всѣ тѣ мысли, съ которыми онъ приходитъ въ соприкосновеніе, вызывали искренне сочувственное волненіе его души!

Подобная симпатія рискуетъ стать черезчуръ *общей* и, стремясь распространиться на всѣхъ, не коснуться никого. Она похожа на чувство, испытываемое нами по отношенію къ какому-нибудь иноплеменному члену человѣческаго рода—персу или китаюцу.

Такого чувства для истинной критики недостаточно, и поэтому критикъ такъ часто бываетъ плохимъ судьей. Въ большинствѣ случаевъ, это одинъ изъ тѣхъ «филантроповъ», у которыхъ нѣтъ друзей, одинъ изъ тѣхъ «обожателей человѣчества», у которыхъ нѣтъ родины.

VIII.

Принципъ искусства не лежитъ ни въ вымышленномъ, ни въ забавѣ

I. Искусство не только страсть, но и дѣйствіе, не только игра и виртуозность, но и *реальная потребность*. Поэтому искусство и стремится вызывать въ жизни дѣйствія того же порядка, какъ тѣ, которыя оно изображаетъ.

Эстетическая эмоція наиболѣе живая съ наименьшей примѣсью грусти, встрѣчается въ тѣхъ случаяхъ, когда она непосредственно воплощается въ дѣйствіяхъ и этимъ сама собою удовлетворяется. Спартанцы сильнѣе чувствовали всѣ красоты стиховъ Тиртея, германцы—Кернера или Уланда, когда эти стихи увлекали ихъ въ битву; точно также, никогда, вѣроятно, волонтеры революціи не бывали такъ возбуждены марсельезой, какъ въ тотъ день, когда она однимъ духомъ подняла ихъ на холмы Жемаппа.

Довольно уже избитый примѣръ Жозефа Верне, велѣвшаго привязать себя къ мачтѣ, чтобъ имѣть возможность любоваться бурей.

Можно ли сказать, что онъ въ меньшей степени чувствовалъ величіе океана потому, что одновременно былъ и зрителемъ, и актеромъ?

Идемъ дальше; если бы онъ былъ въ состояніи самъ вступить въ борьбу съ океаномъ, еслибы онъ взялся за руль и одинъ управлялъ кораблемъ на громадномъ пространствѣ разъяреннаго моря, то его эстетическая эмоція не была бы этимъ ослаблена, онъ лучше понялъ бы антитезу человѣка и природы,—антитезу, на которой, по мнѣнію Канта, основано чувство возвышеннаго.

Что касается меня, я никогда такъ ясно не чувствовалъ величія неба, какъ тогда, когда мнѣ приходилось съ трудомъ карабкаться на высокую гору, причемъ я, такъ сказать, чувствовалъ, что вхожу въ самое небо, съ трудомъ при каждомъ шагѣ побуждаю его, и мнѣ казалось, что, по мѣрѣ возрастанія во мнѣ желанія безконечности, оно безпрестанно должно удовлетворяться.

Изъ важности *дѣйствія* въ чувствѣ прекраснаго вытекаетъ одно слѣдствіе, которое необходимо замѣтить, а именно, что вымыселъ не является вовсе необходимымъ условіемъ прекраснаго.

Шиллеръ и его послѣдователи сводили искусство къ вымыслу и, тѣмъ самымъ, одну изъ погрѣшностей человѣческаго искусства принимали за главное его достоинство; эта погрѣшность заключалась въ томъ, что искусство этого рода не въ силахъ было дать жизнь и настоящую дѣятельность.

Возьмемъ какіе-нибудь примѣры изъ отдаленныхъ временъ: вообразите, что великія сцены Эврипида и Корнея не представляются на сценѣ, а живутъ передъ вами въ дѣйствительности; представьте себѣ, что вы присутствуете при милосердіи Августа, при героическомъ возвращеніи Никомеда или величественномъ воспріиманіи Поликлены; потеряютъ ли всѣ эти дѣйствія и слова свою красоту только потому, что совершать и произносить ихъ будутъ живыя, трепещущія у васъ на глазахъ существа? Послѣ этого

можно сказать, что такая-то рѣчь Мирабо или Дантова, импровизированная въ трагическую минуту, производила меньшее эстетическое впечатлѣніе на слушателей, чѣмъ то, которое она производить на насъ теперь!

Окажется, пожалуй, что мы испытываемъ больше удовольствія, переводя Демосеена, чѣмъ испытывали афиняне слушая его! Окажется также, что и Венера Милосская хороша только потому, что неподвижна и сдѣлана изъ мрамора, а если бы ея пустые глаза наполнились внутреннимъ свѣтомъ и мы увидѣли бы, что она къ намъ приближается—мы перестали бы ею восхищаться!

Выходитъ, что если бы Mona Lisa Леонарда или святая Варвара Пальма ле-Вьё могли ожить, то отъ этого онѣ стали бы хуже! Какъ будто высшее стремленіе художника, его неосуществимый идеалъ заключается не въ томъ, чтобы вдохнуть жизнь въ свое произведеніе, создавать, творить, а въ томъ только, чтобы украшать и отдѣлывать.

Если художникъ прибѣгаетъ къ вымыслу, то дѣлается это поневолѣ, какъ механикъ поневолѣ создаетъ машины, а не живыхъ существъ.

Вымыселъ не только не составляетъ условія прекраснаго въ искусствѣ, онъ, наоборотъ, ограничиваетъ его. Истинная цѣль искусства—жизнь и дѣйствительность, и если до этого еще не достигли, то здѣсь мы имѣемъ нѣкоторое сходство съ недоношеннымъ выкидышемъ.

Тиціанъ и Микель Анджело—это неудавшіеся боги: вѣдь «Ночь» Микель Анджело создана для жизни. Какой-то поэтъ подписалъ внизу: «она спитъ», и самъ не подозревая, какой глубокий смыслъ въ этихъ словахъ. Искусство, это какъ бы сонъ человѣческаго идеала, закрѣпленный въ твердомъ камнѣ или на полотнѣ и лишенный возможности когда-нибудь встать и уйти оттуда. Въ подражаніи вообще есть стремленіе сдѣлаться творчествомъ, а вымыселъ стремится исчезнуть мало-по-малу изъ жизни.

И такъ, въ конечномъ выводѣ цѣль искусства—жизнь; художникъ даже къ вымыслу прибѣгаетъ только затѣмъ, чтобы заставить насъ повѣрить, что онъ ничего не выдумываетъ и не «сочиняетъ».

II. Прекрасное можетъ проявляться въ движеніяхъ, въ ощущеніяхъ и въ чувствахъ.

Первой характерной чертой прекраснаго въ движеніяхъ является сила: мы испытываемъ эстетическое удовольствіе отъ ощущенія своей собственной бодрости, отъ упражненія на чемъ-либо своей энергіи, или при видѣ того, какъ это дѣлаютъ другіе.

Вторая характерная черта *красоты движенія*, это—гармонія, ритмичность, порядокъ, т. е. приспособленіе движенія къ своей средѣ и цѣли.

Если эстетическія свойства движенія таковы, то, пожалуй, съ перваго взгляда можетъ показаться, что эстетическія свойства эти могутъ воплощаться только въ *движеніяхъ игры*, а никакъ не въ тѣхъ движеніяхъ, которыя связаны съ трудомъ или работой. По моему мнѣнію, это только кажется, и работа уживается такъ же прекрасно съ эстетическими движеніями, какъ и игра. Взгляните на группы рабочихъ стоящихъ вдоль лѣстницы и передающихъ другъ другу камень: этотъ тяжелый камень мало-по-малу поднимается выше и выше, то поддерживаемый, то оставляемый ихъ руками.

Развѣ нѣтъ въ этой картинѣ истинной красоты, нераздѣльной съ преслѣдуемой цѣлью, а, стало-быть, и съ выполняемымъ трудомъ? Точно также и люди, тянущіе канатъ, на которомъ поднимается тяжелая дубовая доска, гребцы, пильщики, кузнецы, не смотря на то напряженіе, съ которымъ они работаютъ, не смотря на покрывающій ихъ потъ, прекрасны во время исполненія работы. Искусный косарь можетъ быть въ своемъ родѣ такъ же элегантенъ, какъ и танцоръ, такъ что художникъ, пожалуй, съ большей охотой изобразить перваго, чѣмъ второго. Дровосѣкъ, которому нужно срубить дубъ, вонзающій въ него топоръ, размахомъ своихъ желѣзныхъ мышцъ, способенъ возбудить въ насъ положительно чувство величественнаго.

Во всѣхъ вышеупомянутыхъ случаяхъ нѣтъ и помину объ игрѣ,—всѣ эти люди въ работѣ своей преслѣдуютъ опредѣленную цѣль. Ритмъ, господствующій въ ихъ движеніяхъ и смягчающій ихъ, объясняется самъ собою тѣмъ, что они добиваются цѣли и напрягаютъ всѣ силы свои для достиженія именно этой одной цѣли. Эстетическій характеръ не только не умалняется отъ этого, но, наоборотъ, возвышается. И такъ, относительно движеній мы приходимъ къ выводу, значительно отличающемуся отъ взгляда на этотъ вопросъ Спенсера, а именно: если игра (упражненіе органа, не направленное къ достиженію полезной цѣли) сама по себѣ эстетична, то трудъ (упражненіе органа, направленное къ достиженію осмысленной цѣли) точно также эстетиченъ и даже больше, чѣмъ игра. Если въ трудѣ зачастую меньше граціи, зато въ немъ можетъ быть больше красоты и величественности. Въ концѣ концовъ, вѣдь трудъ создаетъ преимущество человѣка надъ животнымъ и культурнаго человѣка надъ дикаремъ.

Мараеонскій вѣстникъ, воспроизведенный греческими скульпъ

торами, былъ, конечно, покрытъ пылью и потомъ, а черты его выражали полное изнеможеніе и начинавшуюся агонію; но, чтобы онъ могъ преобразиться и стать величественнымъ, въ его рукахъ была лавровая вѣтвь, которой онъ махалъ надъ головой; этотъ измученный, но торжествующій человекъ есть какъ бы символъ человѣческаго труда, той высшей красоты, которая состоитъ не въ скупости, а въ щедрости, не въ легкости, а въ усилии; движеніе въ этой красотѣ является не простымъ только выраженіемъ и мѣрой потраченной силы, но проявленіемъ воли и способомъ оцѣнки его внутренней энергіи.

IX.

Элементарная красота въ ощущеніяхъ; воспоминаніе о Пиринеяхъ; пріятное и прекрасное.

I. Вопреки общепринятой доктринѣ, защитниками которой являются Кантъ, Мэть, Бріэнъ, Кузень и Жуффруа, мы полагаемъ, что всѣ наши органы чувствъ способны доставлять намъ эстетическія эмоціи. Рассмотримъ столь чуждыя, повидимому, красоты, ощущенія тепла и холода. Небольшая доза терпѣнія и, уже съ нихъ, мы сможемъ обнаружить эстетическій характеръ. Очень хорошо извѣстна та роль, которую играетъ «свѣжесть» или «теплота» воздуха въ описаніяхъ пейзажа. Прекрасенъ не только свѣтъ солнца, но и его животворная теплота, которая, въ сущности говоря, есть тотъ же свѣтъ, только ощущаемый всѣмъ организмомъ. Одинъ слѣпой, желая выразить наслажденіе, которое доставила ему теплота невидимаго для него солнца, говоритъ, что ему представляется, будто онъ «слышитъ солнце», какъ гармонію. Мнѣ постоянно приходитъ на память необыкновенно пріятное ощущеніе, испытанное мною однажды въ жару жестокой лихорадки отъ прикосновенія льда къ моему лбу. Чтобы дать хотя слабое представленіе объ этомъ впечатлѣніи, я могу сравнить его только съ удовольствіемъ, которое получаетъ ухо отъ стройнаго аккорда, идущаго вслѣдъ за длиннымъ рядомъ диссонансовъ.

Повторяю, сравненіе приведенное мною чрезвычайно слабо передаетъ сущность испытаннаго, такъ какъ простое ощущеніе свѣжести отъ льда было гораздо глубже, пріятнѣе и, въ результатѣ, болѣе эстетично, нежели то, которое доставляется мимолетнымъ, ласкающимъ ухо, аккордомъ изъ нѣсколькихъ нотъ.

Ощущеніе это заставило меня перечувствовать постепенное возрожденіе всей внутренней гармоніи; я чувствовалъ что-то вроде

безконечнаго пріятнаго успокоенія физическаго и моральнаго. Хотя очень можетъ быть, что чувствительность нервной системы при болѣзненномъ состояніи организма чрезвычайно обостряется, и самыя ничтожныя впечатлѣнія, затрогивая насъ глубоко, приобрѣтають тотъ эстетическій оттѣнокъ, котораго не имѣють въ обыкновенное время.

Чувство осязанія, — что бы о немъ ни говорили, — есть постоянный источникъ эстетическихъ эмоцій. Въ этомъ отношеніи оно, въ большинствѣ случаевъ, можетъ дополнять зрѣніе. Если до крайности развивать теорію нѣкоторыхъ эстетиковъ, то въ концѣ концовъ придешь къ заключенію, что ослѣпшій скульпторъ не получалъ впечатлѣнія прекраснаго, ощупывая руками статую. Если осязаніе не даетъ намъ ощущенія цвѣта, то оно вознаграждаетъ насъ за то такими понятіями, которыхъ не можетъ дать одно зрѣніе, а между тѣмъ, они имѣють весьма существенное эстетическое значеніе, я говорю о томъ, что мы знаемъ подъ именемъ «нѣжнаго», «шелковистаго», «гладкаго». Красоту бархата характеризуетъ не одинъ видимый блескъ его, но и мягкость, которую мы испытываемъ при прикосновеніи. Сами цвѣта заимствуютъ иногда свою привлекательность отъ ассоціацій идей, извлеченныхъ изъ осязательныхъ ощущеній. При видѣ зеленой травы въ насъ возникаетъ представленіе мягкости подъ ногами: то удовольствіе, которое мы испытывали, когда лежали, раскинувшись на травѣ, увеличиваетъ зрительное наслажденіе, получаемое при видѣ этой травы.

Даже синева неба, хотя это едва уловимо, иногда приобрѣтаетъ бархатистый оттѣнокъ, что увеличиваетъ ея очарованіе придавая ей неизъяснимую нѣжность.

При пѣкоторомъ напряженіи вниманія, каждый изъ насъ, вѣроятно, отыщетъ въ памяти нѣсколько примѣровъ тому, что вкусовые наслажденія бывали для него иногда безусловно эстетичны. Какъ-то лѣтомъ, послѣ длинной прогулки въ Пиренеяхъ, совершенно изнемогая отъ усталости, я набрелъ на пастуха и попросилъ у него молока. Пастухъ пошелъ за нимъ въ свою хижинку, подъ которой пробѣгалъ ручеекъ. Въ воду этого ручейка былъ погруженъ сосудъ съ молокомъ, благодаря чему температура его оставалась почти ледяной. Когда я пилъ это свѣжее молоко, въ которое вся гора вложила свои благоуханія, и чувствовалъ, что съ каждымъ глоткомъ возрождаются мои силы, я испытывалъ рядъ ощущеній, для выраженія которыхъ недостаточно одного слова «пріятно». Это было что-то вродѣ пасторальной симфоніи, воспринимаемой не слухомъ, а вкусомъ.

Въ томъ же родѣ, помнится, были и впечатлѣнія, произведен-

ныя на меня нѣсколькими глотками испанскаго вина, которымъ меня угостили, при такихъ же условіяхъ, контрабандисты, и нѣчто подобное почувствовалъ я даже отъ того, что нашелъ простой источникъ на склонѣ пустынной горы.

«Говорили ли когда-нибудь: *красивый запахъ*?» спрашиваетъ В. Кузень; если и не говорили, по крайней мѣрѣ по французски, то слѣдовало бы такъ говорить.

Запахъ розы и лиліи, вѣдь это цѣлая поэма, даже независимо отъ тѣхъ идей, которыя мы обыкновенно ассоціируемъ съ ними.

Я вспоминаю ту глубокую эмоцію, которую испыталъ еще въ дѣтствѣ, вдыхая въ себя впервые благоуханіе лиліи.

Прелесть весеннихъ дней и лѣтнихъ ночей въ значительной степени зависитъ отъ благоуханій; сидя весной подъ цвѣтущей сиренью, ощущаешь что-то вродѣ сладостнаго опьяненія.

Кромѣ того, наше обоняніе, несмотря на его относительныя несовершенства, играетъ очень значительную роль во всѣхъ картинахъ природы, какъ непосредственно нами воспринятыхъ, такъ и описанныхъ. Италію нельзя себѣ представить безъ благоуханія апельсиновыхъ деревьевъ, разносимаго легкимъ теплымъ вѣтеркомъ; береговъ Бретани и Гасконьи безъ «рѣзкаго (терпкаго) запаха моря», не разъ воспѣтаго Викторомъ Гюго; нѣкоторыя мѣстности нельзя вообразить безъ возбуждающаго аромата хвойнаго лѣса, напр., ланды... То же и зрительныя ощущенія,—они вовсе не такъ поверхностны, какъ это можетъ показаться съ перваго взгляда, въ чемъ многихъ увѣрили англійскіе эстетики. Глазомъ мы воспринимаемъ прежде всего свѣтъ, а свѣтъ для живыхъ существъ не менѣе необходимъ, чѣмъ теплота. Припомнимъ, напр., что свѣтъ содѣйствуетъ значительному усиленію роста растений. Удовольствія, доставляемыя намъ смѣной мрака и свѣта, блескомъ голубого неба и даже просто яркостью цвѣта, не указываютъ-ли на благосостояніе всего организма, одновременное съ наслажденіемъ глаза? Хотя растенія не обладаютъ зрительнымъ органомъ, но они могутъ, однако, испытывать нѣчто сходное съ вышеописаннымъ состояніемъ, при переходѣ изъ тѣни къ солнцу; въ тѣни они блекнутъ, и постоянно поворачиваются или тянутся къ солнцу, какъ будто видятъ его.

И такъ, не слѣдуетъ, безъ достаточной провѣрки, выводить эстетическое наслажденіе изъ *пріятнаго упражненія какого-нибудь отдѣльнаго органа*. Поэзія свѣтовыхъ ощущеній имѣетъ своимъ источникомъ самую необходимость свѣта для жизни и тотъ животворный подъемъ, который онъ производитъ во всемъ организмѣ.

Удовольствіе, испытываемое нами при созерцаніи восхода

солнца, не просто только зрительное; *всѣмъ нашимъ существомъ* мы привѣтствуемъ первые лучи восходящаго свѣтила.

Даже какой-нибудь одинъ цвѣтокъ обладаетъ выразительностью. Пояснимъ примѣрами. Не безъ основанія рапсоды, распѣвавшіе Илиаду, одѣвались въ красныя одежды, напоминавшія своимъ цвѣтомъ кровавыя битвы, описанныя поэтомъ. Наоборотъ, декламировавшіе Одиссею, облачались въ синія туники, — цвѣта богѣ мирнаго, представляющаго символъ моря, гдѣ такъ долго блуждалъ Улиссъ. Кто бы могъ себѣ представить, замѣчаетъ М. Фехнеръ, обитателя вѣчнаго огня, Мефистофеля, одѣтаго въ небесно-голубой цвѣтъ, а какого-нибудь идиллическаго пастуха, задрапированнаго въ пурпуровый плащъ? Между зрительными воспріятіями и мыслью существуетъ тайная гармонія, которую всегда уважали и поэты, и живописцы.

Слуховыя ощущенія, лежащія въ зародышѣ самыхъ возвышенныхъ искусствъ (поэзіи, музыки, краснорѣчія), обязаны своими наиболѣе высокими эстетическими свойствами тому, что звукъ, какъ наилучшее средство общенія живыхъ существъ, приобретаетъ, благодаря этому, нѣкотораго рода общественную цѣнность. Въ основѣ всѣхъ эстетическихъ слуховыхъ наслажденій лежатъ инстинкты симпатіи и общности. Въ звукѣ, главнымъ образомъ, очаровываетъ живыхъ существъ то, что онъ замѣчательно выразителенъ, — онъ заставляетъ людей раздѣлять радости и особенно страданія себѣ подобныхъ живыхъ существъ. Поэтому наибольшее эстетическое впечатлѣніе для слуха дается въ звукѣ его интонацій, этимъ непосредственнымъ и трепетнымъ выраженіемъ чувства. Все могущество оратора — въ тонѣ и его измѣненіяхъ; этотъ же элементъ существенно необходимъ и въ драматическомъ искусствѣ: печаль, выраженная звуками голоса, трогаетъ нашу душу гораздо сильнѣе, чѣмъ передача ея жестами или выраженіемъ лица.

Основа поэтической техники, собственно говоря, состоитъ въ томъ, чтобы совокупностью подобранныхъ словъ волновать слухъ, при чемъ эти слова должны, такъ сказать, въ самихъ себѣ заключать свою особенную интонацію. Что касается пѣнія, то, какъ прекрасно показалъ Спенсеръ, оно развилось изъ эмоціональной стороны человѣческой рѣчи, т. е. изъ ея интонацій. Пѣніе, это — человѣческій голосъ, модулирующій отъ прикосновенія страсти. Уже Цицеронъ сказалъ: *Accentus cantus obscurior* (выраженіе темнѣе пѣнія). Въ свою очередь, и инструментальная музыка есть развитіе человѣческаго голоса. Въ основѣ всякаго музыкальнаго звука, если онъ намъ нравится, находится несомнѣнно нѣчто,

напоминающее человѣка: звуки рѣзкіе, сильные, возбуждаютъ представленіе о звукахъ голоса сердящагося человѣка; звуки нѣжные пробуждаютъ идеи о симпатіи и любви.

II. Различныя жизненныя отправленія также способны получать эстетическій характеръ. Весьма немного эмоцій, которыя по глубинѣ и нѣжности равнялись бы тому состоянію, которое мы переживаемъ, переходя отъ испорченнаго воздуха къ безукоризненно чистому, на примѣръ, на высокихъ горахъ. Глубоко вдыхать его полной грудью, чувствовать, какъ очищается кровь отъ прикосновенія съ нимъ, какъ каждая жилка вновь приобретаетъ активность и силу, это такое упоительное наслажденіе, которому трудно отказать въ эстетической цѣнности.

Не даромъ поется въ одной шотландской балладѣ: «воздухъ, воздухъ, бьющій въ лицо и заставляющій кровь бѣжать по жиламъ». Функція питанія, тѣсно связанная съ предыдущей, точно также не исключаетъ эстетической эмоціи. Ощущеніе жизни возстановляющейся, обновленной, бьющей повсюду изъ самой глубины живого существа, ощущеніе въ членахъ болѣе горячей крови, пробужденіе жизни, непосредственно улавливаемой сознаніемъ—все это создаетъ настоящую глубокую гармонию, въ которой есть своя собственная особая красота. Чтобы яснѣе понять эти ощущенія, достаточно припомнить моменты выздоровленія отъ такой болѣзни, при которой упадокъ силы былъ настолько великъ, что теперь за незначительнымъ пріемомъ пищи слѣдуетъ нѣчто въ родѣ физическаго и душевнаго возрожденія,—возобновленіе власти надъ самимъ собой. Въ здоровомъ состояніи, когда вслушиваешься въ самого себя, слышишь изъ глубины организма что-то похожее на нѣжное, чуть слышное пѣніе. Не въ этомъ ли *самочувствіи жизни* коренится всякое искусство, всякое удовольствіе? Совершенно такъ же отрадно и эстетически пріятно обнаруживать *во внѣ* свою *внутреннюю* жизнь.

Задолго до появленія танцевъ и ритмическихъ движеній, простой процессъ движенія могъ доставлять человѣку наслажденіе возвышеннаго порядка.

Свободное пространство само по себѣ имѣетъ эстетическій характеръ, и заключенный въ тюрьмѣ отлично знаетъ это. По этому поводу, приходятъ на память стихи Виктора Гюго:

«О, дайте мнѣ убѣжать на берегъ моря,

Дайте вдохнуть въ себя ароматъ дикой волны!

Свободная страна, Джерси, улыбается на лонѣ сумрачныхъ водъ».

Эти строки, независимо отъ политической и моральной идеи, которую мы здѣсь опускаемъ, рисуютъ физическое раздвѣтаніе

жизни, упоеніе свободы—и въ самомъ возвышенномъ, и въ самомъ матеріальномъ ея смыслѣ,—упоеніе бѣгствомъ, движеніемъ на полномъ просторѣ, возвратомъ къ полудикой жизни среди полей и песчаныхъ побережій.

III. Если всякое ощущение способно обладать эстетическимъ характеромъ, то когда же и какъ приобретаетъ оно этотъ характеръ? Все дѣло тутъ исключительно *въ степени*, какъ мы имѣли уже случай замѣтить. Не слѣдуетъ требовать слишкомъ узкихъ опредѣленій прекраснаго, ибо они будутъ противорѣчить закону непрерывности, господствующему надъ всей природой. Почитателямъ красоты можно посоветовать то, что Дидро совѣтовалъ нетерпимымъ религіямъ: «Расширьте вашего Бога». Мы убѣждены, что нельзя отыскать ни одного очень *сложнаго* и очень *созна- тельнаго* ощущенія (т. е. объединяющаго въ себѣ разнообразныя элементы), которое не было бы болѣе или менѣе эстетично. Единичное ощущеніе или *простое* чувство почти никогда не могутъ дать эстетическаго наслажденія. А между тѣмъ мы найдемъ очень мало ощущеній и чувствъ, которыя, слившись гармонически съ другими въ нашемъ сознаніи, не получали бы эстетическаго смысла, какъ бы ни было мелко ихъ происхожденіе; и это вѣрно даже въ томъ случаѣ, когда тѣ же самыя чувства и ощущенія, взятые порознь, чужды области искусства.

Гуляя по улицѣ, вы замѣчаете на одномъ изъ оконъ пустой цвѣточный горшокъ. Въ немъ нѣтъ ничего прекраснаго. Но, проходя мимо, вы чувствуете запахъ резеды, получаете пріятное ощущеніе, и только. Пройдите еще разъ поближе къ окну и загляните въ него: вы увидите теперь, что въ цвѣточномъ горшкѣ растетъ резеда, то скромное растеньице, ароматъ котораго донесся до васъ. Резеда живетъ, и въ ея благоуханіи какъ бы выражается ея жизнь и кажется, что въ этой жизни участвуетъ даже самый горшокъ, похорошѣвшій отъ благоуханія.

Уже эстетично жить полной и сильной жизнью, а жить жизнью умственной и душевной,—это красота, доведенная до *maximum'a* и въ то же время самое высокое наслажденіе. Пріятное—это свѣтоносное ядро, вокругъ котораго красота образуетъ блестящій ореолъ лучей. Но всякій источникъ свѣта старается распространять свои лучи и всякое удовольствіе стремится стать эстетичнымъ. Удовольствіе, остающееся только пріятнымъ, это, если можно такъ выразиться, что-то вродѣ недоноска; тогда какъ красота, напротивъ того—одинъ изъ видовъ внутренней плодovitости.

Искусство стремится дать наибольшій размахъ всякому впечатлѣнію и всякому чувству, способному трогать насъ,—но и сама

жизнь, кажется, работаетъ въ томъ же направленіи и ставитъ себя подобною же цѣль.

Такъ какъ, по моему мнѣнію, пріятное отличается отъ прекраснаго только различіемъ въ степени и объемѣ, то въ человѣческой эволюціи есть и должно быть стремленіе ко все большему осуществленію слѣдующихъ результатовъ: наслажденіе даже чисто физическое, дѣлаясь все болѣе и болѣе утонченнымъ и сливаясь съ моральными идеями, должно становиться все болѣе и болѣе эстетическимъ. Можно представить себя, какъ идеальный предѣлъ прогресса, такой моментъ, когда всякое удовольствіе будетъ прекрасно, всякое пріятное дѣйствіе художественно. Мы сдѣлались бы тогда подобными инструментамъ, обладающимъ такою обширной звукоспособностью, что достаточно было бы незначительнаго прикосновенія къ нимъ, чтобы вызвать звукъ, имѣющій музыкальную прелесть. Малѣйшій толчекъ будетъ тогда вызывать сочувственный отзвукъ въ сокровенныхъ глубинахъ нашей моральной жизни.

При самомъ зарожденіи эстетической эволюціи у низшихъ существъ, пріятныя ощущенія грубы и вполне чувственны; они не встрѣчаютъ у нихъ той моральной и интеллектуальной среды, въ которой бы могли распространиться, расшириться, развиваться. У животныхъ прекрасное не отдѣлимо отъ пріятнаго.

Если затѣмъ человѣкъ вводитъ различіе между двумя этими понятіями, и притомъ различіе, болѣе или менѣе искусственное, то это просто потому, что въ человѣкѣ еще сохранились животныя эмоціи рядомъ съ человѣческими,—черезчуръ простыя, неспособныя къ тому безконечному разнообразію, которое мы обыкновенно приписываемъ красотѣ.

Съ другой стороны, интеллектуальныя удовольствія, взятые сами по себѣ, часто кажутся намъ не заслуживающими названія эстетическихъ по той простой причинѣ, что они не всегда проникаютъ до глубины души, не достигаютъ до сферы инстинктовъ симпатіи и общественности, т. е. производимое ими наслажденіе черезчуръ поверхностно и узко.

Однако, мы можемъ, руководясь доктриной эволюціи, предвидѣть третій періодъ прогресса, когда всякое удовольствіе будетъ заключать въ себѣ, помимо чувственныхъ элементовъ, элементы интеллектуальный и моральный.

Удовольствіе будетъ тогда не простымъ удовлетвореніемъ того или иного опредѣленнаго органа, а всего моральнаго существа въ его цѣломъ; даже больше, оно будетъ удовольствіемъ вида, воспроизведеннымъ въ данномъ индивидуумѣ. Тогда осуществится

вновь примитивное единство пріятнаго и прекраснаго, но это пріятное сольется съ прекраснымъ и исчезнетъ въ немъ. Искусство будетъ имѣть тогда дѣло только съ дѣйствительностью; мы, благодаря увеличенію сознанія, способны будемъ улавливать гармонию жизни, и каждое наше наслажденіе будетъ имѣть священный характеръ красоты.

Х.

Грація, моральная эмоція, высшій объектъ искусства.

І. Грація—совсѣмъ не то, что «простая экономія силъ», какъ опредѣляетъ ее Спенсеръ; она является существеннымъ выраженіемъ состоянія воли.

Въ самомъ дѣлѣ, обратите вниманіе на то, что почти у всѣхъ живыхъ существъ граціозныя движенія всегда болѣе или менѣе связаны съ двумя чувствованіями, родственными другъ другу, а именно съ радостью и доброжелательствомъ.

Радостное настроеніе является результатомъ сознанія полноты жизни и ея гармоніи со своей средой, но когда есть такая гармонія, есть, благодаря ей, и наклонность къ симпатіи.

Грація есть наглядное виѣшнее выраженіе двухъ субъективныхъ состояній: 1) удовлетворенной воли и 2) воли, принесшей удовлетвореніе другому. Въ самомъ дѣлѣ, грація предполагаетъ нѣкоторое смягченіе мышцъ, бывающее у животныхъ почти только въ состояніи покоя, взаимной привязанности и мира.

Стоитъ появиться на сцену страданію или борьбѣ, достаточно вспыхнуть враждебному чувству или гнѣву, и мускулы тотчасъ же приходятъ въ состояніе напряженія.

Попробуйте произвести легкій шумъ въ кустарникѣ, около котораго разыгралась собака, и вы увидите внезапное преобразованіе всей фигуры: шея вытянется, уши, хвостъ, все тѣло будутъ выражать то напряженное состояніе, которое обыкновенно называютъ «стойкой».

Наоборотъ, ласковость выражается обыкновенно волнообразными, легкими движеніями безъ малѣйшей рѣзкости, угловатости, насильственности.

Всѣ подобныя движенія, служа знакомъ симпатичнаго расположенія, стремятся всегда вызвать и въ насъ взаимную симпатію.

Слегка согбенное положеніе фигуры, и особенно шеи, безсильно упавшія руки и т. п. выражаютъ по большей части меланхолію,

печальное настроеніе, какъ бы призывая другихъ къ состраданію. Такая поза вызываетъ въ насъ, слѣдовательно, чувство, близкое къ жалости, и это сказывается даже въ нашемъ пристрастіи къ плакучей ивѣ. Наконецъ, въ граціи всегда есть оттънокъ непринужденности; но мы держимъ себя вполне непринужденно только тогда, когда любимъ.

Слѣдовательно, мы можемъ сказать вмѣстѣ съ Шеллингомъ, что грація есть прежде всего выраженіе любви, и поэтому-то она сама возбуждаетъ это чувство; грацію любятъ потому, что она кажется любящей. Въ этой экспансивности, заключающейся въ граціи, можно указать еще одно чувствованіе, очень часто сливающееся съ другими, которое, кажется, почти никогда достаточно не выдѣляли. Для его опредѣленія вообразимъ себѣ, какое чувство можетъ переживать птица, скользящая по воздуху съ распростертыми крыльями, или вспомнимъ свои собственные ощущенія, когда, напр., мы мчались въ даль верхомъ на лошади или разсѣкали ладьей гребни волнъ, или кружились въ вихрѣ вальса. Всѣ эти движенія вызываютъ въ насъ идею чего-то безконечнаго, какого-то безмѣрнаго желанія, избытка бессознательной радостной жизни, какое-то забвеніе личности, потребность движенія безъ удержа, стремленіе потеряться въ цѣломъ... Вотъ эти то смутныя идеи входятъ существеннымъ элементомъ въ ощущенія, возбуждаемыя въ насъ многими движеніями.

Микельанджеловскій Адамъ, пробуждающійся къ жизни, смотритъ передъ собою, необычайно вытянувъ впередъ руку, и уже одинъ этотъ жестъ передаетъ намъ въ наглядной формѣ чувство всей той безконечности, которая впервые предстала его глазамъ.

Въ «Успеніи» Тициана одного поворота головы и расширенныхъ глазъ вполне достаточно для выраженія чувства притягательной силы разверстыхъ небесъ. Въ этихъ случаяхъ грація сливается съ чувствомъ возвышеннаго. Вообще, мы видимъ не мало движеній, которыя, выражая жизнь уравновѣшенную и удобную физиологически, становятся, благодаря ассоціаціи чувствованій, выраженіемъ самой возвышенной и полной моральной жизни, а слѣдовательно, становятся высшей красотой.

II. Наиболѣе эстетическая изъ всѣхъ эмоцій, какія могутъ быть возбуждены въ насъ, это—моральное восхищеніе или удивленіе; такъ, по крайней мѣрѣ, думалъ Корнель.

Въ романахъ и драмѣ насъ обыкновенно болѣе всего интересуютъ тѣ дѣйствующія лица, которыми мы больше восхищаемся. И, наоборотъ, нравственное безобразіе немедленно вызываетъ въ насъ эстетическое отвращеніе, если при этомъ не будетъ

вызвано, какъ необходимая реакція, чувство негодованія, которое, по существу, есть чувство моральное. Искусство въ общемъ итогѣ живетъ тѣми же чувствованіями, какъ и общество, т.-е, чувствованіями симпатіи и самоотверженности.

Если же въ насъ существуютъ еще чувства эгоистическія и полуварварскія, дремлюція въ глубинѣ нашего существа и пробуждающіяся на мгновение безъ достаточной силы, которая была бы способна вызвать насъ къ дѣятельности, то они должны будутъ постепенно ослабляться и замирать.

Эстетическая эволюція постоянно нѣсколько запаздываетъ сравнительно съ эволюціей морали, но все же идетъ за нею слѣдомъ. Поэтому можно съ увѣренностью сказать, что произведенія искусства, возбуждающія черезчуръ исключительно чувства эгоизма и насилія, стоятъ сравнительно ниже и не имѣютъ будущности. Придетъ время, когда отъ самой Иліады не останется ничего, кромѣ молитвъ старика, да прощальной улыбки, посылаемой мужу женой,—иными словами, художественнаго изображенія двухъ высшихъ чувствованій.

Для завоеванія себѣ безсмертія очень невыгодно становиться на почву не моральную. Искусство, возбуждающее въ насъ слишкомъ грубыя и примитивныя чувствованія, можно сказать, понижаетъ насъ на ступеняхъ эволюціи живыхъ существъ, заставляя жить одной жизнью съ такими типами и симпатизировать такимъ типамъ, которымъ суждено исчезнуть и которые представляютъ остатокъ первобытныхъ вѣковъ. Наоборотъ, чувство моральнаго восхищенія возвышаетъ насъ, доставляетъ намъ эстетическое наслажденіе, которое тѣмъ полнѣе, чѣмъ оно искреннѣе и дальше отъ забавы или игры.

Въ самомъ дѣлѣ, не имѣя въ себѣ ничего вымышленнаго, удивленіе или восхищеніе не способны быть забавой.

Возбуждаются ли эти чувства легендой, или историческими повѣствованіями, дѣйствительными или воображаемыми образами, дѣло не въ этомъ—удивленіе или восхищеніе всегда соотвѣтствуютъ какому-нибудь моральному сужденію, чему-нибудь серьезному по преимуществу. Мало того, чувство удивленія производитъ въ насъ что-то въ родѣ нравственнаго улучшенія: мы дѣйствительно становимся лучше въ тѣ моменты, когда насъ охватываетъ моральное удивленіе, мы чувствуемъ себя выше своего обычнаго уровня и бываемъ способны на такія дѣйствія, передъ которыми отступили бы въ обыденное время. Душа возносится на высоту того, чѣмъ она восхищается. Въ этомъ пунктѣ искусство соприкасается съ дѣйствительностью и само является дѣйствительностью. Въ

чувствъ нравственнаго восхищенія совершенно совпадаютъ истинное и вымышленное, то, что есть, и то, что кажется; мнѣ хочется сдѣлаться тѣмъ, чѣмъ я люблюсь, и—до известной степени—я достигаю этого. Здѣсь осуществляется вѣра платониковъ въ то, что видѣть красоту—значить въ то же время и совершенствоваться, улучшаться внутренне.

И такъ, мы приходимъ къ результатамъ, совершенно противоположнымъ выводамъ англійской школы, а именно, вмѣсто того, чтобы отдѣлять, какъ она, въ области чувствъ и во всѣхъ прочихъ случаяхъ, красоту и благо, прекрасное и серьезное, мы увѣрены, что они сливаются. Нравственная красота даже противорѣчить поверхностному и безцѣльному дѣйствию. Съ научной точки зрѣнія, прекрасное чувство, прекрасное побужденіе или рѣшеніе прекрасны настолько, насколько они полезны для развитія жизни индивидуума и вида.

XI.

Чувство природы.

Изъ всѣхъ эстетическихъ чувствъ, чувство природы имѣетъ то преимущество, что, доведенное даже до крайности, оно не разстраиваетъ равновѣсія душевныхъ способностей и физическаго здоровья. Только одно оно совершенно согласно съ гигиеной. Прививъ кому-нибудь преувеличенную любовь къ театру, музыкѣ и т. п., можно этимъ убить его, но любовью къ природѣ можно только укрѣпить и уравновѣсить организмъ. Воздуха, свѣта! Не знаю, не были ли правы греки, философствуя на открытомъ воздухѣ, въ садахъ и подъ деревьями. Иногда одианъ лучъ солнца заставляетъ лучше понять міръ, чѣмъ безконечныя размышленія въ пыльномъ кабинетѣ передъ открытыми книгами.

Сравните эстетическія эмоціи, вызываемыя природой, съ эмоціями отъ человѣческаго искусства, и вы тотчасъ почувствуете превосходство первыхъ. Искусство, само великое искусство, даже то, которое кажется наиболѣе близкимъ къ правдѣ, можетъ быть лишь очень невѣрнымъ воспроизведеніемъ реальнаго міра, потому что оно вынуждено дѣлать выборку среди его явленій, скользить по всему, что составляетъ однообразную основу жизни, выдвигая рельефно только крайности, только то, что можетъ возбудить или слезы, или смѣхъ. Жизнь сама-по-себѣ, въ своемъ среднемъ выраженіи, не представляется ни смѣшной, ни трагической, тогда, какъ жизнь, въ томъ видѣ, въ какомъ она является въ художе-

ственномъ произведеніи, по большей части,—или то, или другое. Это зависитъ отъ того, что произведеніе искусства обладаетъ цѣлью, которой оно подчиняетъ даже самую «правду»: эта цѣль—интересъ. Между тѣмъ жизнь имѣетъ цѣль въ самой себѣ. Отсюда—пессимистическій характеръ искусства, особенно современнаго, какъ уже замѣчалось не однажды: чѣмъ способнѣе художникъ, чѣмъ лучше онъ знакомъ съ приемами своего искусства, тѣмъ больше онъ склоненъ искать печальныхъ или смѣшныхъ сторонъ жизни. А такъ какъ онъ желаетъ возбудить или страданіе, или взрывъ смѣха, то жизнь представляется ему или драмой, или комедіей. Значитъ, если бы кто-нибудь жилъ исключительно въ мірѣ искусства, онъ жилъ бы въ неестественной средѣ, подобно человѣку, который проводилъ бы свою жизнь въ театрѣ. Самая лучшая поэма, самое прекрасное произведеніе искусства имѣютъ всегда и *закулискую* сторону, съ которой нужно считаться. Игра воображенія чаще всего соединяется съ употребленіемъ нѣкотораго обмана зрителя. Такимъ образомъ, въ человѣческомъ искусствѣ есть что-то нездоровое, расшатывающее тѣхъ, кто питается имъ исключительно. Величайшей эстетикой можно признать эстетику природы, всегда искренней, показывающей себя такою, какова она на самомъ дѣлѣ, безъ той лжи, которая называется «прикрасами». Вотъ почему мы думаемъ, что высочайшая эстетическая культура приведетъ къ вѣчно живому чувству природы, и въ особенности къ содержанію *космоса*, въ которомъ могутъ совпасть совершенно и чувство эстетическое, и очищенное религіозное чувство. Эмоціи, вызываемыя пейзажемъ, закатомъ солнца, видомъ голубого моря, совершенно отвѣсной бѣлой вершиной горы или даже просто клочкомъ неба, сіяющаго надъ каждымъ уголкомъ земли,—вотъ что абсолютно-чисто, здорово, ничего не бередитъ, не даетъ ни сильной печали, ни черезчуръ неумѣренной веселости. Передъ природой эстетическая эмоція освѣжается, возбуждаетъ интересъ, вмѣсто утомленія; улыбка природы никогда не похожа на гримасу; она проникаетъ до глубины души, какъ свѣтъ проникаетъ въ глубину глаза, и если у природы есть свои печали, они всегда смѣшаны съ чѣмъ-нибудь безконечнымъ, что дѣлаетъ шире наше сердце. Для того, кто чувствуетъ съ достаточной глубиной ту неизмѣримость, которую всегда представляетъ природа и которая облекаетъ все, какъ небо, для того невозможно не почерпнуть изъ этого чувства нѣкотораго рода стоическаго спокойствія.

XII.

Пейзажъ. Сочувственное одухотвореніе природы.

I. Предметы, называемые нами неодушевленными, включаютъ въ себѣ больше жизни, чѣмъ отвлеченія (абстракціи), сдѣланныя изъ нихъ наукой, и вотъ почему они насъ интересуютъ, волнуютъ, заставляютъ насъ сочувствовать себѣ, а тѣмъ самымъ возбуждаютъ въ насъ и эстетическія эмоціи. Простой лучъ солнца или луны трогаетъ насъ, если въ нашей мысли возникаетъ образъ этихъ свѣтилъ, друзей человѣка.

Возьмемъ для примѣра пейзажъ: онъ представляется намъ союзомъ человѣка съ другими существами природы.

Во-1-хъ, чтобы наслаждаться пейзажемъ, нужно настроиться гармонически съ нимъ. Чтобы понять лучъ солнца, нужно вибрировать съ нимъ; нельзя наслаждаться луннымъ свѣтомъ, не трепеща вмѣстѣ съ нимъ въ вечерней мглѣ; нужно мерцать съ голубыми или золотыми звѣздами, чтобы чувствовать ихъ прелесть; нужно *понять* ночь, *почувствовать*, какъ проходитъ надъ нами трепеть темныхъ пространствъ неопредѣлимой и невѣдомой безконечности. Чтобы чувствовать весну, необходимо, чтобы въ сердцѣ было хотя немного той легкости, какая есть въ крыльяхъ бабочекъ, тончайшую пыльцу которыхъ, разсѣянную въ весеннемъ воздухѣ, мы вдыхаемъ въ себя.

2. Чтобы понять пейзажъ, мы должны и его привести въ *гармонію съ нами*, т. е. очеловѣчить. Нужно *любить* природу, а безъ этого она ничего не скажетъ намъ. Нашъ взоръ имѣетъ свой собственный свѣтъ и видитъ только то, что самъ освѣщаетъ своею собственною яркостью.

3. Уже поэтому мы должны внести въ пейзажъ нѣкоторую *объективную гармонію*, прослѣдить въ немъ болѣе значительныя линіи, связавъ ихъ съ центральными пунктами и систематизировавъ все это. Картины природы (пейзажъ) находятся настолько же внутри насъ, какъ и внѣ насъ: мы вырабатываемъ ихъ; мы такъ сказать, рисуемъ ихъ во второй разъ, продумываемъ яснѣе смутную мысль природы. Поэтическое чувство зарождается не изъ природы; сама природа выходитъ изъ него преобразенной до извѣстной степени. Живое и чувствующее существо даетъ природѣ свое чувство и свою жизнь. Чтобы любить природу, необходимо уже быть *потомъ въ себѣ самимъ*: слезы природы, ласгуае гегиш, это наши собственные слезы. Говорятъ, что «пейзажъ есть и состояніе

души»; этого мало: слѣдуетъ сказать во множественномъ числѣ, чтобы выразить это сочувственное общеніе, это подобіе ассоціаціи между нами и душой вещей: «пейзажъ есть *состояніе души*».

II. Для того, чтобы представленіе природы насъ интересовало и возбуждало наше сочувствіе, оно должно одушевлять природу, — слѣдовательно, должно распространять общество живыхъ существъ на цѣлую природу. Необходимо, чтобы наша жизнь сливалась съ жизнью вещей, а жизнь вещей съ нашей жизнью. Это мы и видимъ на самомъ дѣлѣ. Напримѣръ, лично я почти не вспоминаю такого пейзажа, съ которымъ не связаны тѣсно мои мысли и эмоціи, который не вызвалъ во мнѣ чувства, не внушилъ мнѣ какого-нибудь углубленія въ самого себя или въ міръ. Сегодня я видѣлъ съ высоты море: огромное сѣрое пространство; затѣмъ, около берега, линія бѣлой пѣны, которая приближалась, выросла, расплывалась и умирала; съ того холма, на которомъ я стоялъ, поверхность моря казалась почти гладкой, такъ что я не могъ опредѣлить подъема волны; но я чувствовалъ ея движеніе, и для меня этого было довольно, чтобы взоръ мой, прикованный къ ней, слѣдилъ съ любовью за ея судьбой: эта маленькая волна дѣлала все море живымъ для моего глаза; мнѣ казалось, что въ немъ я нахожу самого себя. «Смыслъ въ томъ, — думалъ я, — чтобы дѣйствовать, двигаться, быть вздымающейся и чистой каплей воды, а не огромнымъ угрюмымъ пространствомъ, безчувственнымъ въ своей вѣчной неподвижности». Пронеслась чайка: она такая маленькая, легкая, быстрая, какъ взглядъ! Вотъ она скользнула по водамъ и исчезла. Гдѣ же она? Она нырнула, ея глазъ привыкъ къ ослабленному свѣту морской глубины. О, погрузиться, какъ она, подъ волны внѣшнихъ явленій, видѣть тѣнь, которую бросаютъ существующіе предметы на вѣчное дно реальности, видѣть, какъ запутанно скользятъ волны жизни!

«Ничто въ природѣ не безразлично для меня, — говорилъ Мишле. — Я и ненавижу, и обожаю ее, какъ ненавидѣлъ бы или обожалъ женщину!» Таковъ долженъ быть поэтъ. Для него пейзажъ — не просто группа ощущеній; онъ даетъ ему моральный тонъ, такъ что изъ него какъ бы исходитъ общее чувство. И часто это чувство не только морально, но и философично. Справедливо замѣчено, что каждый пейзажъ Лоти вызываетъ, хотя и не ясно, образъ цѣлой земли. Точно также во всѣхъ выдающихся произведеніяхъ Шатобріана, Виктора Гюго, Флобера, Золя, представляется всецѣло судьба человѣческая.

Одухотворить природу — значитъ быть вѣрнымъ истинѣ, потому что жизнь — во всемъ, — жизнь и усиліе. Воля жить, встрѣ-

чающая то благопріятныя, то противныя условія, вносить съ собою повсюду зародыши удовольствія и страданія, и вотъ почему даже цвѣтокъ можетъ возбуждать наше состраданіе. Изъ моего окна я замѣчаю большой розовый кустъ: одинъ маленькій бутонъ бѣлой розы оторванъ на половину отъ стебля и держится еще только тремя волокнами коры. Но вотъ упало нѣсколько капель дождя, и бѣдный бутонъ развернулся! Цвѣтокъ, лишенный надежды! У тебя не можетъ быть плода, а ты все же благоухаешь и радуешься! Печальное дитя, улыбающееся передъ смертью!

Ошибка—въ нашемъ абстрактномъ понятіи о мірѣ, въ томъ образѣ неподвижныхъ поверхностей, въ той вѣрѣ въ инерцію вещей, которыхъ держится вульгарная мысль. Поэтъ, одушевляя даже такія существа, которыя кажутся намъ наиболѣе чуждыми жизни, только заставляетъ насъ обратиться къ болѣе философскимъ идеямъ о вселенной.

(Окончаніе слѣдуетъ).

Годъ VI-й.

У

1 АПРЕЛЯ 1897 г.
№ 4-й.

МІРЪ БОЖІЙ

ЕЖЕМѢСЯЧНЫЙ

4214

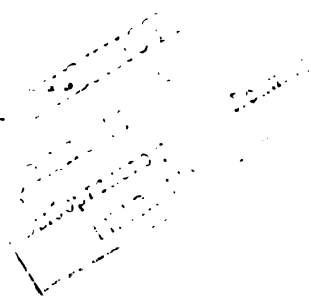
ЛИТЕРАТУРНЫЙ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

ДЛЯ

САМООБРАЗОВАНІЯ.

А П Р Ъ Л Ъ

1897 г.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія И. Н. Скороходова (Надеждинская, 43).

1897.

ИСКУССТВО СЪ СОЦІОЛОГИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРѢНІЯ.

Ж. ГЮЙО.

(Пер. съ французскаго подъ редакц. Л. Е. Оболенскаго).

(Продолженіе *).

XIII.

Живописное въ искусствѣ.

Искусство писателя состоитъ въ томъ, что онъ почти всецѣло овладѣваетъ душой читателя и, такимъ образомъ, принуждаетъ его войти въ кругъ своихъ идей, закрывъ его органы чувствъ отъ вторженія внѣшнихъ впечатлѣній. Если же писатель хочетъ перенести его въ невѣдомую страну, говорить ему только о томъ, чего онъ не знаетъ, его задача упрощается: читатель просто не узнаетъ, не увидитъ, не услышитъ ничего, кромѣ того, что ему будетъ сказано или показано; онъ ассоціируетъ только идеи, желаемыя писателю: ничто не будетъ противорѣчить подготовленному эффекту; читатель будетъ какъ бы во власти писателя. Въ этомъ, быть можетъ, заключается и магическое дѣйствіе живописнаго. Живопись даетъ возможность изолировать предметы отъ ихъ обычной среды, отстраивать наши черезчуръ грубыя ассоціаціи. Главная ея роль состоитъ въ *разобіиженіи* (диссоціаціи) нашихъ идей, въ разрывѣ нашихъ привычныхъ ожиданій. Представьте себѣ мысленно одинъ изъ тѣхъ провансальскихъ тростниковъ, изъ которыхъ дѣлаютъ удилица для рыбной ловли или дудочки для дѣтей, и передъ вами возникаетъ образъ, который можетъ казаться довольно тривіальнымъ. Но покиньте Провансъ и перенеситесь въ Грецію, гдѣ вы увидите, какъ въ пустотахъ ядовитаго же тростника крестьяне Олимпіи переносятъ раскаленные угольки изъ одной хижины въ другую. Уже однимъ тѣмъ, что образъ отдалается въ пространствѣ, становится чужеземнымъ,

*) См. «Міръ Божій», № 3, мартъ.

онъ поэтизируется. Теперь удалите его еще и во времени, подумайте, напр., о такомъ же тростникѣ (partex), упоминаемомъ Гезіодомъ, и въ которомъ Прометей принесъ огонь съ неба, и вотъ вы уже среди полной классической поэзіи. Если послѣ всего этого вы взглянете на ничтожный тростникъ Прованса въ вашемъ саду, онъ окажется преобразеннымъ въ вашихъ глазахъ этимъ путешествіемъ въ пространство и время, которое разбило въ немъ, пусть даже на мгновенье, тривіальныя ассоціаціи идей.

Слѣдуетъ вспомнить истину, что во всѣ времена и во всѣхъ странахъ, жизнь и ея общіе законы почти одинаковы въ мелочахъ: вездѣ млекопитающее есть млекопитающее, растеніе—растеніе; реальность одна и та же на востокѣ и на западѣ, въ прошедшемъ и настоящемъ. Но, вѣдь, именно эту-то реальность, болѣе или менѣе обнаженную отъ того, что скрываетъ ея въ банальномъ механизмѣ нашихъ представленій, и требуется выдвинуть впередъ; это-то и составляетъ постоянный объектъ искусства. Значитъ, если существуютъ, говоря словами Готье, живописныя слова, «звучащія какъ рожокъ», то нужно еще, чтобы этотъ рожокъ возвѣщалъ намъ нѣчто, чтобы онъ предшествовалъ живой, выступающей въ походѣ арміи, чтобы за нимъ чувствовалась сила—идей, чувствованій, дѣйствій. И вотъ гдѣ огромная ошибка романтиковъ и Виктора Гюго въ ихъ худшихъ моментахъ: они думали, что вся суть въ поражающихъ словахъ, что живописность есть самая основа искусства. Они останавливались ослѣпленные передъ словами, какъ возставшіе рабы въ «Бурѣ» передъ позолоченными отребьями, повѣшенными у входа въ пещеру. Но живописное безъ яснаго видѣнія реальности лишено смысла. Само по себѣ оно только приемъ и довольно грубый приемъ, приемъ контраста, какъ въ живописи яркія краски безъ всякаго рисунка, какъ женскій нарядъ безъ красоты, какъ румяны безъ лица. Все мимолетное, исключительное можетъ становиться предметомъ искусства только при томъ условіи, что оно схвачено съ болѣе широкой точки зрѣнія, и какъ бы взглядомъ философа сведено къ законамъ человѣческой природы; это и дѣлаетъ его въ нѣкоторомъ родѣ одной изъ формъ «вѣчнаго». Ничто такъ не утомляетъ, какъ поверхностная живописность. Если хотятъ перенести насъ въ отдаленную и чуждую среду, намъ необходимо показать проявленія жизни, подобной нашей жизни, хотя и различной; такъ поступали Бернарденъ де-Сенъ-Пьерръ, Флоберъ, Пьерръ Лоти. Насъ у нихъ трогаетъ способность сдѣлать экстраординарное симпатичнымъ, отдаленное—близкимъ, объяснить странное въ чуждой жизни, и не такъ, какъ объясняютъ машину, а чувствомъ,

сердцемъ, такъ, чтобы явленіе стало намъ доступнымъ, чтобы оно явилось передъ нами, чтобы его образъ пробудился въ насъ. При такомъ условіи, наша общежителность расширяется и утончается въ этомъ соприкосновеніи. Мы чувствуемъ, что сердце наше становится богаче, когда въ него проникаютъ невѣдомыя намъ раньше страданія или наивныя, хотя и серьезныя радости чело-вѣчества, которыя мы признаемъ имѣющими право, равное съ нашими чувствованіями, занять мѣсто въ безличномъ сознаніи народовъ, называемомъ литературой.

XIV.

Стиль. Простое въ искусствѣ.

Функция рѣчи состоитъ первоначально въ простомъ умствен-номъ сообщеніи между людьми; слѣдовательно, языкъ искусствъ, литературы, поэзіи есть что-то другое, а не простая машина для передачи идей, въ родѣ телеграфа съ ясными и быстрыми сигналами. Передъ нами здѣсь три послыжки: 1) идеаль, понятый и любимый художникомъ; 2) языкъ, которымъ онъ располагаетъ и, наконецъ, 3) все общество людей, съ которымъ художникъ хочетъ раздѣлить свою любовь къ прекрасному. Стиль, это—слово, органъ общественности, становящійся все болѣе и болѣе выразительнымъ, приобретающій одновременно изобразительную и *внушающую* силу, дѣлающую его орудіемъ *всеобщей симпатіи*. Стиль обладаетъ изобразительной силой, такъ какъ онъ заставляетъ видѣть непосредственно; внушающая же сила его доказываются тѣмъ, что онъ заставляетъ мыслить и чувствовать, благодаря ассоціаціи идей. Каждое чувство переводится интонаціями голоса (*des accents*) и соотвѣтственными жестами. Интонаціи почти одинаковы у всѣхъ видовъ, какъ напр., интонація неожиданности, ужаса, радости и т. п. Тоже и *жесты*; и это-то позволяетъ истолковывать (непосредственно) видимые знаки; искусство должно воспроизводить эти интонаціи и жесты, чтобы заставить чувство, выражаемое имъ, проникнуть въ душу посредствомъ «внушенія». Значить, не важно, что стиль, какъ думалъ Бюффонъ, состоитъ только «въ порядкѣ и движеніи мыслей»; необходимо добавить порядокъ и движеніе чувствованій, единственное средство пробужденія симпатіи. Мы сочувствуемъ, въ сущности, только чело-вѣку: если насъ трогаютъ и доходятъ до насъ и другія вещи, то только какъ образы и эмоціи, какъ объясненіе души и сердца людей; вотъ почему «стиль, это—чело-вѣкъ». Значить, истинный стиль родится

изъ самыхъ мыслей и чувствъ; онъ—ихъ совершенное и послѣднее выраженіе, одновременно и личное, и общественное, подобно тому, какъ интонаціи голоса даютъ особый смыслъ словамъ, общимъ для всѣхъ. Произведенія литературы, обладающія недостаткомъ этого истиннаго стиля, напоминаютъ тѣ «механическія піано», которыя кажутся намъ холодными даже тогда, когда повторяютъ лучшія аріи, такъ какъ мы не чувствуемъ, чтобы эмоціи и человѣческая жизнь переходили къ намъ отъ руки человека, трепещущей надъ струнами и заставляющей ихъ трепетать.

Необходимый для стиля вкусъ, это просто непосредственные, болѣе или менѣе глубокіе законы, изъ которыхъ одни принадлежатъ къ созидающимъ жизнь, другіе къ управляющимъ ею. Вдохновеніе генія не только управляется, но и устанавливается по большей части самимъ вкусомъ, который среди безчисленныхъ ассоціацій, возбуждаемыхъ даннымъ случаемъ, *судитъ и избираетъ*. Писать, рисовать, ваять, это значитъ умѣть выбирать. Писатель, какъ и музыкантъ, узнаетъ сразу въ смутной толпѣ своихъ идей то, что мелодично, что звучитъ правильно и хорошо: поэтъ схватываетъ сразу въ какомъ-нибудь предложеніи отрывокъ стиха или гармоническій размѣръ.

Кромѣ того, переводъ или примѣненіе этихъ общихъ законовъ стиля видоизмѣняется у разныхъ художниковъ и соотвѣтственно различнымъ произведеніямъ. Такъ, въ музыкѣ тѣ диссонансы, которые въ изолированномъ видѣ были бы какофоніей, находятъ свое оправданіе въ послѣдовательности тѣхъ аккордовъ, которые разрѣшаютъ ихъ. Хотя нѣкоторыя правила неподвижны, но изъ нихъ никогда нельзя извлечь всѣхъ возможныхъ результатовъ. То, что кажется иногда уничтоженіемъ правила, есть часто только его расширеніе, распространеніе, оплодотвореніе новыми примѣненіями. Можетъ казаться, что тотъ, кто лучше другихъ знаетъ въ самыхъ основахъ утонченныя правила своего искусства, меньше всего соблюдаетъ ихъ. Такъ, Викторъ Гюго, котораго обвиняли въ разрушеніи французской стихотворной метрики, на самомъ дѣлѣ, значительно усовершенствовалъ ее, соподчинивъ и систематизировавъ ея правила.

Старые трактаты риторики отличали стиль простой и возвышенный; они противопоставляли простой стиль фигуральному. Однако, возвышенный стиль часто представляетъ лишь форму простого: что можетъ быть проще иныхъ въ высшей степени трагическихъ фразъ *), или даже большей части наиболѣе возвышенныхъ мѣстъ

*) Напр., «Крови, Яго, крови!» и т. п.

Библии и Евангелія! Съ другой стороны, простой стиль часто является фигуральнымъ потому, что онъ не абстрактенъ: чѣмъ больше языкъ приближается къ народному, тѣмъ онъ конкретнѣе и богаче образами; только это—не изысканные образы, а взятые изъ дѣйствительности. Метафора и даже мнѡгъ существенны въ образованіи языка; они—самые примитивные шаги воображенія. Тотъ, кто прибѣгаетъ къ естественнымъ метафорамъ, заимствованнымъ у среды, въ которой онъ живетъ обыкновенно (а эта среда для человѣка современныхъ обществъ расширяется съ каждымъ днемъ), тотъ вовсе еще не выходитъ изъ простаго стиля. Обыкновенный языкъ, въ своей эволюціи, преобразуетъ слова ради наиболѣе удобнаго употребленія; поэзія преобразуетъ ихъ въ смыслѣ *наиболѣе живою и сочувственнаго представленія*; у перваго, цѣлью являются *полезныя метафоры*, которыя бы «экономизировали вниманіе» и дѣлали болѣе легкой работу ума; въ поэзіи же мы видимъ метафоры собственно эстетическія; усиливающія способность чувствовать и силу общительности. Прибавимъ, что простой языкъ есть признакъ непроизвольнаго и сильнаго чувства; самыя живыя эмоціи выражаются жестами, близкими къ рефлексамъ, и словами, приближающимися къ крикамъ, которыя встрѣчаются почти во всѣхъ человѣческихъ языкахъ. Вотъ почему самый глубокій смыслъ выражается въ поэзіи самыми простыми словами; но эта простота взволнованной рѣчи нисколько не мѣшаетъ богатству и безконечной сложности мысли, сжатой или конденсированной въ ней. Мысль можетъ пріобрѣсти характеръ нѣкоторой *жизненности*, а простой стиль можетъ указывать только на высшую степень обработки сложнаго содержанія. Такъ, маленькая капля чистой воды, падающая изъ облака, нуждалась для этого въ глубинахъ моря и неба.

Что можетъ быть проще одежды луврской Полимніи? Никакихъ украшеній, только пеплунъ брошенъ на тѣло богини; но эта одежда образуетъ безконечныя складки, изъ которыхъ каждая обладаетъ своей особой граціей, при чемъ, однако, эта грація сливается съ самою граціей божественныхъ членовъ. Это безконечное разнообразіе въ простотѣ, есть идеалъ стиля. Къ несчастію, оно такъ же трудно на долгое время въ простомъ и естественномъ, какъ и въ возвышенномъ. Великій художникъ, простой въ своей глубинѣ, это—тотъ, кто сохраняетъ передъ міромъ нѣкоторую новизну сердца и какъ бы вѣчную свѣжесть чувства. Своей способностью разбивать банальныя и избитыя ассоціаціи, которыя для другихъ людей замыкаютъ явленія въ нѣсколько совершенно готовыхъ формъ, онъ напоминаетъ ребенка, начинающаго жить

и испытывающаго неопредѣленное потрясеніе отъ только-что открывшагося существованія. Идеалъ художника состоитъ въ томъ, что бы постоянно начинать жить снова: силой рефлектирующей мысли онъ долженъ вновь приходить къ бессознательной наивности ребенка *).

XV.

Будущность поэзіи и искусства передъ современной наукой.

I. Дѣтъ сорокъ тому назадъ, въ концѣ пирушки у англійскаго живописца Гейтона, поэтъ Китсъ предложилъ слѣдующій тостъ: «Да покроется позоромъ память Ньютона!» Присутствующіе были очень изумлены, и Вордсвортъ, прежде чѣмъ пить, потребовалъ объясненія. Китсъ отвѣчалъ: «За то, что онъ разрушилъ поэзію радуги, сведя ее на призму». И за «посрамленіе Ньютона» пили! Но дѣйствительно ли разрушается поэзія явленій природы ихъ научнымъ объясненіемъ? Дѣйствительно ли поэзія похожа на этотъ многоцвѣтный и легкій призракъ, возносящійся между землею и небомъ, на этотъ поясъ, сотканный изъ свѣта, обоготворявшійся древними, и у котораго Ньютонъ обнажилъ вполнѣ геометрическую и земную основу? Въ XVII вѣкѣ, Паскаль говорилъ, что между ремесломъ поэта и «золотошвея» нѣтъ разницы. Это опредѣленіе—ужь и у Паскаля достаточно презрительное—еще усилилъ Монтескьё: «Поэты,—говоритъ онъ,—предаются ремеслу, состоящему въ обремененіи разума и природы разными прикрасами, какъ прежде скрывали женщинъ подъ ихъ уборами». Эти слова, возмущившія Вольтера, какъ «преступленіе противъ величества» поэзіи (хотя въ то время имъ придавали значенія не больше, чѣмъ всякой причудѣ), являются теперь для многихъ ученыхъ и мысли-

*) Необходимо добавить къ прекраснымъ мыслямъ Гюйо о стилѣ еще одно соображеніе, являющееся логическимъ выводомъ изъ этихъ мыслей и вполнѣ подтверждаемое исторіей всѣхъ литературъ: каждое жизненное содержаніе какой-либо литературы, т. е. чувства, идеи и волнующіе образы дѣйствительности,—богаты, ярки, сильны, когда нѣтъ заботы о стилѣ, но за то въ это-то время онъ и образуется, представляя поразительныя богатства и мощь. То-есть, является онъ непосредственно изъ интенсивности и мощи самаго творчества и творческаго матеріала. Наоборотъ, когда жизнь, а съ нею и литература, становятся бѣдны новыми волнующими образами, идеями, чувствами, тогда является забота о стилѣ, имѣющая бессознательной цѣлью пополнить искусственной красотой языка бѣдность внутренняго содержанія. Сообразно этому же, въ одинъ и тотъ же періодъ литературы, бездарность кропотливо высиживаетъ стиль, а мощный художникъ не думаетъ о немъ, но бессознательно создаетъ его новую форму. Ред.

телей точнымъ выраженіемъ истины. Поэзія, увѣряютъ они, имѣвшая за себя въ XVII и XVIII вв. большинство «почтенныхъ людей», скоро будетъ имѣть лишь меньшинство. Наука—вотъ великое «чародѣйство» нашей эпохи; мы всѣ воздаемъ ей, иногда даже безъ яснаго сознанія, нѣчто въ родѣ богопочитанія или культа въ глубинѣ души, и не можемъ воздержаться отъ нѣкотораго презрѣнія къ поэзіи. Спенсеръ сравниваетъ науку съ нѣжной Сандрильоной, долго остававшейся въ закоулкѣ своей кухни, въ то время, какъ ея сестры гордо выставляли на глаза всѣмъ свои «мишурныя» достоинства. Теперь Сандрильона празднуетъ побѣду: «придетъ день, и наука, признанная лучшей и самой красивой, будетъ обладать верховнымъ господствомъ». «Придетъ время,—говоритъ, въ свою очередь, Ренанъ,—и великій художникъ станетъ чѣмъ-то ветхимъ, почти бесполезнымъ; наоборотъ, ученый будетъ господствовать больше и больше». Ренанъ нѣсколько разъ выражалъ сожалѣніе, что самъ онъ—не ученый, а только нѣчто въ родѣ дилеттанта эрудиціи. Какъ знать, говорятъ намъ, быть можетъ, если бы Гёте воскресъ въ наше время, онъ предпочелъ бы посвятить себя всецѣло естественнымъ наукамъ. Быть можетъ, Вольтеръ отдался бы больше, чѣмъ прежде, математикѣ, въ которой онъ и ранѣе обнаружилъ свою силу. Кто знаетъ, быть можетъ, и Шекспиръ, этотъ великій психологъ, этотъ умъ, обладавшій, подъ могучей силой воображенія, чрезвычайно научнымъ темпераментомъ, предпочелъ бы скуднымъ драмамъ челоуѣчества, великую драму вселенной? Дѣдъ Дарвина посвятилъ часть жизни на писаніе плохихъ поэмъ; внукъ его, если бы родился столѣтіемъ раньше, дѣлалъ бы то же самое; къ счастью, Дарвинъ принадлежалъ своему вѣку: вмѣсто поэмы о садахъ, онъ далъ намъ научную эпопею естественнаго подбора. Поэмы умиряютъ съ языками, а поэты, какъ сказалъ одинъ изъ нихъ, могутъ надѣяться на жизнь своихъ созданій «въ теченіе одного вечера въ сердцахъ влюбленныхъ»; полотна живописцевъ стираются и черезъ нѣсколько столѣтій отъ Рафаэля останется только имя; статуи и монументы разсыплются въ прахъ. Повидимому, сохраняется только идея, и тотъ, кто къ сокровищамъ челоуѣчества прибавляетъ какую-нибудь новую идею, можетъ жить, благодаря ей, столь же долго, какъ и само челоуѣчество.

II. По мнѣнію нѣкоторыхъ ученыхъ и философовъ, развитіе научнаго духа остановить развитіе поэтическаго воображенія. Лукрецій, говорятъ они, прославивъ торжество науки надъ суевѣріями, прославилъ въ то же время и свою побѣду надъ поэзіей. Німцы устами Шиллера, Штраусса, Шеллинга и Вагнера лю-

бать повторять, что нѣтъ истинной поэзіи безъ тайны; Гёте прибавляетъ, что безъ *суеты* не можетъ быть истинной поэзіи. И, въ самомъ дѣлѣ, повидимому, поэтическое воображеніе нуждается сразу и въ нѣкоторомъ суетѣ (въ античномъ смыслѣ этого слова), которое позволяетъ ему не всегда объяснять событія холоднымъ разсудкомъ, и въ нѣкоторомъ невѣжествѣ, полутемнотѣ, которыя позволили бы ему болѣе свободно забавляться явленіями, какъ игрушками. Могутъ сказать, что нѣтъ ничего менѣе поэтического, какъ большая бѣлая дорога безъ поворотовъ и загибовъ, на которую отвѣсно падаютъ солнечные лучи. И, наоборотъ, кустарники, рощицы, тѣнистые уголки,—все, что не видно съ перваго взгляда, все, что кажется намъ убѣгающимъ, — создаетъ поэзію деревни. Огромный недостатокъ голыхъ равнинъ въ томъ, что онѣ ничего не скрываютъ отъ насъ, и мы не любимъ прямыхъ линій потому, что достаточно открыть глаза, чтобы видѣть, чѣмъ онѣ кончаются. Неуловимое очарованіе вечера состоитъ въ томъ, что онъ показываетъ намъ предметы лишь въ половину. При блескѣ луны, которую воспѣлъ Бетховенъ и вся Германія, предметы преобразуются; самыя вульгарныя дороги наполняются поэзіей, предметы, у которыхъ уже не различается ясныхъ контуровъ, приобретаютъ красоту прозрачности и нѣги: тѣнь, это—нарядъ предметовъ. Лунныя лучи, кажется, заставляютъ всѣ предметы плыть въ прозрачномъ и нѣжномъ облакѣ: это облако, это — сама поэзія; это тончайшее облако—во взглядѣ поэта и черезъ него-то онъ видитъ всю природу. Разсѣйте его, и вы, быть можетъ, заставите упорхнуть ваши грезы, а съ ними и божественныя сны, и красоту; быть можетъ, поэзія только тамъ, гдѣ нужно догадываться, но нельзя видѣть. Альфредъ Мюссе умолялъ своего бога раздробить сводъ небесъ, поднять съ міра завѣсу и показать себя. Но если бы Богъ исполнилъ эту просьбу, увѣренъ ли Мюссе, что продолжалъ бы обожать Его? Быть можетъ, исчезла бы вся поэзія вселенной. Если бы небо уже ничего не скрывало отъ насъ, чѣмъ бы оно отличалось отъ земли, которую мы попираемъ ногами? Эта «печаль о безконечномъ», сокрушающая нѣкоторыя души, даетъ имъ и самыя утонченныя радости, и, быть можетъ, онѣ не согласились бы промѣнять ее на универсальную науку. Ограничиваясь однимъ какимъ-нибудь призракомъ, вспомнимъ, насколько современная наука, анализирующая на звѣздахъ расплавленные металлы, заставила увянуть эти «небесныя свѣты», въ которыхъ древніе видѣли божественныя и бессмертныя существа! Вотъ какимъ образомъ наука мертвитъ все, къ чему прикасается, говорятъ эстетики — мистики. При-

рода прекрасна только подъ покрываломъ, и поэтому искусство, какъ и самую любовь, нужно изображать съ повязкой на глазахъ. Когда красота объявитъ намъ свое имя, расскажетъ свою исторію и свои тайны, кто знаетъ, не уйдетъ ли она отъ насъ навсегда, какъ Лознгринъ, увлеченный своими лебедями? Даже заблужденія обладаютъ поэзіей. «Дерзай ошибаться и грезить», говорилъ Шиллеръ, и это—девизъ искусства.

III. По нашему мнѣнію, противоположность, которую стараются установить между поэтическимъ воображеніемъ и наукой, болѣе поверхностна, чѣмъ глубока, и поэзія будетъ всегда имѣть право на существованіе рядомъ съ наукой. Маттью Арнольдъ говоритъ въ своемъ «Этюдъ о Морисъ Гюзренъ»: «Поэзія, какъ и наука, даетъ истолкованіе міра, но истолкованія науки никогда не дадутъ намъ того внутренняго, интимнаго смысла вещей, какой даютъ истолкованія поэзіи. Происходитъ это потому, что наука обращается со своими разъясненіями къ ограниченнымъ способностямъ человѣка, а не къ цѣлому человѣку; вотъ почему поэзія не можетъ погибнуть. Всѣ усилія ученыхъ направлены къ тому, чтобы устранить изъ предметовъ, наблюдаемыхъ ими, собственную личность; но, вѣдь, сердце человѣка, въ концѣ концовъ, все же остается главенствующей частью міра; между нимъ и вещами должна необходимо существовать гармонія: поэтъ, воспринимаемая сознаниемъ эту гармонію, оказывается, такимъ образомъ, не менѣе правымъ, чѣмъ ученый; чувство играетъ для него ту же роль, какъ для ученаго ощущеніе или воспріятіе. Вѣдь, «объективную цѣнность» имѣютъ не только видимые предметы, но и глазъ, видящій ихъ. Мы не можемъ устранить изъ міра наше сердце, какъ не можемъ изъ нашего сердца вырвать міръ. Существуютъ ли такія открытія, которыя не граничили бы съ новыми тайнами и этимъ не благопріятствовали бы все расширяющимся потребностямъ воображенія? Кольриджъ сказалъ: наука, начинающая удивленіемъ, и кончаетъ удивленіемъ, а изъ удивленія-то и рождаются какъ поэзія, такъ и философія. Значитъ въ наукѣ у насъ вѣчно будетъ *внушеніе*, а потому и вѣчная поэзія».

И это далеко не все: «потребность тайны и неизвѣстнаго», испытываемая человѣческимъ воображеніемъ, если ее анализировать до конца, сама является преобразованной формой жажды знанія. Мы говорили сейчасъ объ очарованіи, свойственномъ маленькимъ дорогамъ, съ ихъ рощами и извилинами; но основная причина этого очарованія состоитъ въ томъ, что онѣ позволяютъ намъ дѣлать на каждомъ шагѣ открытія, и держать въ напряженіи вѣчную любознательность ума; ихъ поэзія происходитъ не

отъ того только, что онъ закрываетъ намъ горизонтъ, но скорѣе отъ того, что они безпрестанно общаются намъ что-то новое. Никто не станетъ отрицать, что наука измѣняетъ точки зрѣнія, съ которыхъ люди привыкли смотрѣть на вещи, и что, такимъ образомъ, она производитъ эффекты новаго освѣщенія, которые поражаютъ насъ, а иногда и огорчаютъ; но о чемъ же тутъ тревожиться поэтамъ? Иногда,—каюсь,—я завидую муравью, горизонтъ котораго такъ узокъ, что онъ долженъ взбираться на листъ или голышъ, чтобы видѣть за полшага впереди себя; но, вѣдь, зато онъ долженъ различать множество такихъ прекрасныхъ вещей, которыя совершенно ускользаютъ отъ насъ; для муравья, усыпанная пескомъ дорожка, маленькій лужокъ или кора дерева—полны поэзіи, невѣдомой намъ. Если бы расширить ихъ кругозоръ, они сначала потерялись бы; ихъ охватила бы тоска передъ нашими лѣсами и горами съ подвижными тѣнями на ихъ зелени. Случилось бы то же самое, что чувствуемъ мы, поднимаясь на значительную высоту: мы съ грустью видимъ, какъ исчезаетъ поэзія деталей, какъ сливаются другъ съ другомъ всѣ небольшіе предметы, какъ сглаживаются всѣ любимые нами уголки, въ которыхъ терялась бы наша мысль, какъ выпрямляются всѣ изгибы, возбуждавшіе наше желаніе. Съ перваго взгляда кажется, что не осталось ничего, кромѣ обнаженнаго общаго вида безъ всякихъ тѣней; освѣщеніе сильно, однообразно, но зато какая ширина! И нашъ взглядъ паритъ надъ нею! Передъ нами обширная «среда», къ которой еще нужно привыкнуть, расширивъ свое собственное сердце. А дальше, за этимъ освѣщеннымъ міромъ, какія безконечныя перспективы, опять теряющіяся въ тѣни; какая потребность, усиливающаяся непрерывно все больше и больше,—смотрѣть, знать, дѣйствовать.

Сама поэзія есть родъ произвольной науки. Великое искусство вовсе не состоитъ изъ безсодержательныхъ и навѣски безплодныхъ мечтаній; высокія мысли поэтовъ всегда представляютъ раскрытіе настоящаго или грядущаго; если бы они были только утопіями, совершенно чуждыми дѣйствительности, они бы насъ совершенно не трогали. Напр., та справедливость, которую воспѣваетъ Софоклъ въ своихъ чудныхъ стихахъ, говоря о ней, что «она такъ же обширна, какъ сводъ неба», эта справедливость—совѣмъ не химера. Мы добиваемся ея и до сихъ поръ, мы стремимся, чтобы она охватила всю землю. Ученый пишетъ точную и детальную исторію міра, а поэтъ дѣлаетъ изъ нея, такъ сказать, легенду. Но самая легенда является документомъ для исторіи, и часто, какъ сказалъ еще Аристотель, она вѣрнѣе и «фи-

лософіячѣ» исторіи. Исторія даетъ намъ лишь грубые факты, часто спорные, тогда какъ поэзія знакомитъ насъ съ глубокими и прочными чувствами, которыя господствовали надъ этими фактами и содѣйствовали ихъ возникновенію. Развѣ въ легендахъ древнихъ народовъ, мы не отчеркиваемъ всего ихъ личнаго характера, всѣхъ смутныхъ вдохновеній ихъ, а въ то же время, и всего человѣчества? Въ періоды работы и молчаливой выработки, какъ нѣкогда въ Индіи, Греціи или въ эпоху Возрожденія, нужно искать именно у поэтовъ вѣщихъ словъ о грядущемъ, первыхъ смутныхъ, но глубокихъ формулъ мысли, которыя позднѣе явятся въ полномъ освѣщеніи. Поэтъ можетъ сказать о себѣ самомъ то, что говорилъ Гераклитъ, этотъ философъ, обладавшій поэтическимъ гениемъ: «Я похожъ на сивиллѣ, говорящихъ по вдохновенію, и голоса которыхъ въ теченіе вѣковъ благовѣствуютъ божественныя истины». Въ самомъ дѣлѣ, нѣкоторыя слова Гераклита или Парменида, нѣкоторыя статуи Микель Анджело, извѣстныя симфоніи Бетховена представляютъ конденсацію идей, которыя время должно развить, и въ этихъ-то идеяхъ, которыя они впередъ предчувствовали, они и почерпаютъ свою силу. Въ этихъ случаяхъ, самая темнота художественнаго произведенія достигаетъ широты окружающаго насъ горизонта: такъ, небо надъ высокими горами кажется чернымъ потому именно, что оно проливаетъ прямо на насъ весь свѣтъ своихъ безконечныхъ пространствъ.

IV. Съ другой стороны, наука тоже не можетъ обойтись безъ гения. Есть что-то инстинктивное и безсознательное въ ходѣ разума каждый разъ, когда его предметъ не былъ опредѣленъ заранее: кромѣ того, наука, въ самой высшей части своей, живетъ, какъ и искусство, только непрерывными открытіями. Одна и та же способность позволила Ньютону предсказать законы звѣздъ, а Шекспиру—психологическіе законы, управляющіе характерами Гамлета или Отелло. Ученый, какъ и поэтъ, долженъ безпрестанно ставить себя мысленно на мѣсто природы, чтобы узнать, какимъ образомъ она дѣйствуетъ, или, чтобы представить себѣ, какъ бы она могла дѣйствовать, если бы условія ея дѣйствія были измѣнены; искусство и ученаго, и художника состоитъ въ умѣнны помѣщать явленія и предметы природы въ новыя условія, на подобіе дѣйствующихъ лицъ, насколько это возможно, и, такимъ образомъ, обновлять природу, создавать ее во второй разъ. Гипотезы, это—родъ величественнаго романа, это—поэма ученаго. Кеплеръ, Паскаль, Ньютонъ обладали темпераментами поэтовъ, почти ясно-видящихъ. Фарадей сравнивалъ свои интуиціи научныхъ истинъ съ «внутреннимъ освѣщеніемъ», съ чѣмъ-то въ родѣ экстаза, кото-

рый поднималъ его надъ самимъ собою. Однажды, послѣ долгихъ размышленій о силѣ и матеріи, онъ вдругъ замѣтилъ въ поэтическомъ видѣніи цѣлый міръ, «прорѣзанный линіями силъ», трепетаніе которыхъ производило теплоту и свѣтъ черезъ безконечныя пространства. Это инстинктивное видѣніе было первымъ зародышемъ его теоріи тождества силы и матеріи. Значить, передъ лицомъ неизвѣстнаго, наука поступаетъ во многихъ отношеніяхъ такъ же, какъ и поэзія, и проявляетъ тотъ же творческій инстинктъ. Чтобы двигать науку впередъ, необходима интуитивная способность ума, накопленная многими поколѣніями; необходимо то «внутреннее видѣніе» (insight), о которомъ говоритъ Карлейль, которое предчувствуетъ истину или прекрасное раньше совершеннаго знакомства съ ними. Инстинктъ генія, если его понимать въ этомъ смыслѣ, есть тотъ же разумъ, но въ самой глубокой его основѣ, оказывающейся и въ источникѣ самой науки.

V. По мнѣнію нѣкоторыхъ эстетиковъ, промышленность становится все больше и больше несовмѣстимою съ искусствомъ. Рёскинъ чувствовалъ настоящую ненависть къ желѣзнымъ дорогамъ; Теннисонъ отвѣчалъ ему, что искусство, какъ и природа, можетъ покрыть своими цвѣтами пути и откосы желѣзныхъ дорогъ.

Истинный же отвѣтъ долженъ состоять въ томъ, что желѣзные дороги—необходимое зло, зависящее скорѣе отъ природы пространства, чѣмъ отъ недостатковъ промышленности: самая прекрасная статуя требуетъ еще и пьедестала, и можно любить картину Рафаэля въ самой прозаической рамѣ. Желѣзные дороги на Монъ-Сени и Сенъ-Готарѣ искупаются тѣмъ, что Швейцарія и Італія стали почти сосѣдями и Парижа, и Лондона. Самъ Рёскинъ не могъ бы такъ хорошо знать Венецію, Римъ или Альпы, если бы не было желѣзныхъ дорогъ, которыя онъ клянетъ, пользуясь ими, и которыя являются однимъ изъ условій эстетическаго прогресса у людей. А въ концѣ-концовъ, что бы ни говорили, а локомотивъ, мчащійся по желѣзнымъ рельсамъ, которые онъ заставляетъ трепетать, этотъ локомотивъ, могучій, какъ человѣческая воля, смѣлый и легкій, какъ надежда, — чѣмъ онъ хуже нагруженной тележки, которую, задыхаясь, тащитъ лошадь? Быть можетъ, наступитъ время, когда самыя средства передвиженія станутъ поэтическими, если задача управленія воздушными шарами будетъ разрѣшена, и человѣкъ получитъ возможность мѣнять мѣсто, какъ птица, носясь по воздуху.

То, что мы сказали о красотѣ локомотивовъ и воздушныхъ шаровъ, примѣнимо ко множеству другихъ произведеній промышленности. Сюли Прюдомъ замѣтилъ, что «наши огнестрѣльные ору-

дѣя, хотя они гораздо дѣйствительнѣе орудій древнихъ, на видѣ не ужаснѣе ихъ». Онъ забываетъ, что жерло пушекъ увеличивается соотвѣтственно массѣ снаряда. Когда изъ-за укрѣпленій и кораблей вытягивается это зіяющее жерло, эта огромная шея чудовища, а сталь сверкаетъ какъ блескъ глазъ, подстерегающихъ добычу, тогда все это образуетъ извѣстную красоту современныхъ пушекъ, въ которую входитъ смутное чувство ужаса.

Такого же рода красота оказывается и въ другихъ современныхъ машинахъ, имѣющихъ болѣе мирный характеръ. Старинныя пожарныя машины, которыя накачивали руками, невозможно и сравнивать съ современными паровыми, бросающими въ пламя громадную струю воды. Простой молотъ кузнеца не имѣлъ величія парового молота, похожаго на движущуюся гору, которая поднимается сама собою, чтобы затѣмъ обрушиться на цѣлый пожаръ искръ и пламени. Короткія лапы старинныхъ механическихъ крановъ (журавлей) не могутъ идти въ сравненіе съ безмѣрными щупальцами современныхъ паровыхъ крановъ, поворачивающихся вокругъ себя и наклоняющихся для схватыванія въ самыхъ нѣдрахъ кораблей цѣлыхъ грудъ зерна или тяжелыхъ бочекъ съ желѣзными обручами. Нашъ телеграфъ (который, вѣроятно, спрячется современемъ подъ землей) портитъ иногда пейзажъ своими вытянувшимися столбами. Однако, въ гѣсахъ Энгандина телеграфныя проволоки, прикрѣпленные даже къ пнямъ, между двумя горами, ничего не отнимаютъ отъ величія долины, надъ которой изгибаются въ дугу.

Наконецъ, пароходы наши, къ которымъ Сюлли-Прюдомъ относится такъ презрительно, не лишены своеобразной красоты и граціи. Когда мы замѣчаемъ одинъ изъ нихъ вдаль, то сперва онъ является точкой на морѣ; но вотъ яснѣе различается полоска его дыма, наклоненіе которой указываетъ на его скорость и на его борьбу съ вѣтромъ; это маленькое облачко, поднимающееся надъ нимъ, болѣе воздушно, болѣе крылато, чѣмъ самый граціозный парусъ. Когда пароходъ приближается, его громадная величина становится очевидной; но онъ движется такъ легко, что почти не пугаетъ разбѣрами. Вся вода кругомъ него кипитъ, взволнованная невидимымъ винтомъ; вотъ слышатся свистки, крики, завыванія и рычанія (напр., когда сигналы дѣлаются «сиреной»); они кажутся взрывомъ радости этого ужасающаго, но, тѣмъ не менѣе, кроткаго чудовища; мы видѣли, какъ онъ вздрагиваетъ, вздыхаетъ, пытитъ въ бѣлой пѣнѣ, охватывающей его черную массу. Чтобы найти символическое представленіе, лучше всего рисующее силу современныхъ народовъ, нужно взглянуть на ихъ военные

флоты, стоящіе линіей въ океанѣ,—на эту толпу гигантовъ, изъ которыхъ каждый скрываетъ въ себѣ тысячи различныхъ волъ, подчиненныхъ одному правилу, сплавляющихся въ одно чудовищное тѣло, и проявляющихся только въ общемъ движеніи: каждый изъ этихъ кораблей напоминаетъ *Левиагана* Гоббса; это—олицетворившееся человѣческое общество, идущее по морю къ отдаленному господству. Очень понятно то нравственное вліяніе, какое оказываетъ появленіе военнаго флота на полу-примитивныхъ народовъ. Иногда два современныхъ флота встрѣчаются въ открытомъ морѣ и мирно привѣтствуютъ другъ друга: огромные корабли, несущіеся полнымъ ходомъ другъ къ другу, замедляютъ свои движенія, поворачиваются закругленной дугой и вдругъ заволакиваются дымомъ и огнемъ, весело обмѣниваясь своими ужасающими салютами. Здѣсь мы видимъ олицетвореніе, подъ странной формой, уже не только силъ природы, но объединенныхъ социальныхъ силъ, дисциплинированныхъ, направленныхъ невидимой властью и готовыхъ раздѣлить между собою міръ или поспорить изъ-за него. Но вотъ наступаетъ ночь, и пароходъ, чтобы освѣтить себѣ путь, или очаровать взоры, смотрящіе на него, облекается по временамъ въ электрическій свѣтъ: тогда онъ весь превращается въ ослѣпительный блескъ, о которомъ могутъ дать понятіе лишь весьма немногіе предметы въ мірѣ, это—фантастическое видѣніе, что-то въ родѣ звѣзды, упавшей съ неба и плывущей на усыпанной искрами синевѣ моря, какъ на второмъ небосклонѣ, устѣянномъ звѣздами.

VI. Древняя скульптура сама жила наукой: античные художники были въ teknikъ своего искусства болѣе учеными, чѣмъ наши современные художники. Въ эпоху Возрожденія, Леонардо да-Винчи и Микель-Анджело были могучими гениями науки. Современная наука не только не собирается убить скульптуру, но, наоборотъ, она будетъ способна современемъ вернуть ей юность: что можетъ быть драгоцѣннѣе для искусства тѣхъ изслѣдованій, которыя начаты такими учеными, какъ Дарвинъ, о выраженіи эмоцій. Нервная система и ея отношенія съ мышечной системой еще и теперь открываютъ намъ неизвѣстныя области. «Скульптору непозволительно,—говоритъ Рёскингъ, имѣть пробѣлы какъ въ знаніи, такъ и въ изображеніи анатомическихъ деталей. Но только то, что для анатома составляетъ *цѣль*, для скульптора является *средствомъ*... *Деталь* для него не представляетъ предмета простой любознательности или объекта изслѣдованія, она для него—послѣдній элементъ *выраженія* и *граціи*». Пластика и наука не исключаютъ другъ друга. Венера Милосская или Праксителиев-

скій Гермесъ не утратить своей славы; но кто знаетъ, не сдѣлается ли скульпторъ способнымъ облечь въ камень такіа идеи и поэтическіа чувства, которыхъ греки, не смотря на все достигнутое ими пластическое совершенство, не могли бы дать и даже понять? Вѣдь, Пракситель не воображалъ «Ночи» или «Авроры» Микель-Анджело, а Микель-Анджело, этотъ поэтъ камня и мыслитель, не могъ бы исполнить того или другого произведенія Праксителя.

Живопись имѣетъ еще болѣе шансовъ на продолженіе и даже прогрессъ. Цвѣта—явленіе вѣчное. Никакой Ньютонъ, объясняя воздушную кривую линію радуги, не можетъ разбить ее или заставить исчезнуть. Наоборотъ, ощущенія цвѣтовъ усиливаются съ древнихъ временъ. Извѣстно, что у грековъ не было точныхъ словъ для обозначенія многихъ оттѣнковъ. Человѣчество становится болѣе и болѣе воспримчивымъ къ языку нюансовъ и ко всевозможной игрѣ свѣта; вотъ путь, открытый для искусства.

Точно также неистощимъ и языкъ звуковъ. Полагать вмѣстѣ съ Ренаутомъ, что музыка, которая существуетъ всего два-три столѣтія, скоро окажется дѣломъ законченнымъ, это почти то же, что утверждать, будто бы живопись кончилась и «завершена» произведеніями Апеллеса и Протогена. Въ 20-хъ годахъ полагали также, что и поэзія изсякла. Мелодическая идея всегда соответствуетъ извѣстному моральному и умственному состоянію человѣка, которое мѣняется съ вѣками; значить, оно и будетъ измѣняться и можетъ совершить новый прогрессъ вмѣстѣ съ самимъ человѣкомъ. Нѣкоторые музыканты, напр., Шопенъ, Шуманъ, Берліозъ, выразили чувства, свойственныя нашей эпохѣ и соответствующія тому состоянію нервной системы, о которомъ Гендель, Бахъ и Гайднъ едва ли могли бы даже составить себѣ ясное представленіе. Музыка, какъ показалъ Спенсеръ, есть развитіе тѣхъ оттѣнковъ, которые принимаетъ голосъ подъ вліяніемъ страсти; однако, эти измѣненія тона, эти модуляціи человѣческаго голоса могутъ становиться все утонченнѣе, по мѣрѣ того, какъ усиливается утонченность нервной системы. Сравните разговоръ женщины изъ народа съ разговоромъ свѣтской особы, и вы замѣтите, насколько тоньше и сложнѣе модуляціи голоса второй. Музыкальная мелодія, слѣдуя измѣненіямъ человѣческаго акцента, можетъ нюансировать все больше и больше, какъ и сами чувствованія сердца. Что же касается опасенія, будто бы сочетанія нотъ въ музыкѣ могутъ истощиться, то оно почти не имѣетъ серьезныхъ основаній, если мы вспомнимъ о математическихъ законахъ сочетаній; благодаря ритму и движенію, мелодія можетъ измѣняться непрерывно; съ

другой стороны, и гармонія еще имѣетъ безчисленные источники. Англійскій критикъ, лордъ Маунтъ Эдгамъ упрекалъ когда-то Россини за его «motseaux d'ensemble» въ нѣкоторыхъ частяхъ, за хоры, дуэты, замѣвившія длинныя соло добраго стараго времени; онъ упрекалъ его и за введеніе въ оперу ролей съ басовыми партіями, за многочисленность его мелодическихъ темъ, тогда какъ прежде довольствовались одной темой, сопровождаемой вариациями. Наконецъ, въ глазахъ этого художественнаго критика, пользовавшагося въ свое время полнѣйшимъ авторитетомъ, музыка Россини была чрезвычайно сложна и «не вразумительна» (inintelligible). Однако, мы знаемъ, какой легкой для пониманія кажется намъ она теперь, какъ она для насъ несложна сравнительно и въ своей гармоніи, и въ своемъ ритмѣ! Съ тѣхъ поръ мы уже не въ состояніи удовлетворяться простой мелодіей, сопровождаемой простымъ аккомпаниментомъ; быть можетъ, черезъ нѣсколько столѣтій намъ будетъ необходима цѣлая сѣть мелодій, какъ случается и теперь въ симфоніяхъ Бетховена и въ прекрасныхъ страницахъ Рихарда Вагнера. Какъ бы тамъ ни было, музыка находится скорѣе на пути эволюціи, чѣмъ диссолюціи.

(Окончаніе слѣдуетъ).

годъ VI-й.

№ 5-й.

МІРЪ БОЖІЙ

ЕЖЕМѢСЯЧНЫЙ

ЛІТЕРАТУРНЫЙ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

ДЛЯ

САМООБРАЗОВАНІЯ.

М А Й

1897 г.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія И. Н. Скороходова (Надеждинская, 48).

1897.

ИСКУССТВО СЪ СОЦИОЛОГИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРѢНІЯ.

Ж. ГЮЙО.

(Пер. съ французскаго подъ редакц. Л. Е. Оболенскаго).

(Окончаніе *).

XVI.

Обновленіе наукой искусства и литературы.

I. Живое основаніе искусства, которое должно всегда представляться подъ его формами, состоитъ прежде всего изъ *идей*, затѣмъ изъ *чувствованій* и *жотъній*.

Безъ идеи слово безсильно, какъ брилліантъ, который, какъ бы хорошо ни былъ отшлифованъ, не можетъ блестѣть въ совершенной темнотѣ безъ луча свѣта, отражаемаго его гранями; *идея, это—суть слова*. Идея необходима даже въ эмоціяхъ и ощущеніяхъ, безъ чего они окажутся банальными и избитыми. «*Эмоции* всегда новы,—говоритъ В. Гюго,—а *слово* всегда подержано; вотъ почему невозможно выразить эмоцію». Такъ ли это? Конечно, нѣтъ, и не въ этомъ бѣда для поэта, а въ томъ, что эмоція, даже самая личная, недостаточно нова; по меньшей мѣрѣ, въ основѣ своей, она уже существовала вѣка; да и само сердце наше уже служило природѣ, какъ и солнце, и деревья, и воды, и благоуханія; любовь нашихъ дѣвушекъ существуетъ уже тысячи лѣтъ, а самая бѣлая юность, на какую мы можемъ надѣяться для себя или для нашихъ дѣтей, похожа на свѣжесть утра, на юность радостнаго разсвѣта, улыбка которыхъ вправлена въ темный кругъ ночи: ночь и смерть—вотъ два источника природы для вѣчнаго возвращенія юности.

Масса человѣческихъ ощущеній и простыхъ чувствованій остается замѣтно одинаковой во времени и пространствѣ. Если

*) См. «Міръ Божій», № 4, апрѣль.

прожить тридцать лѣтъ въ неособенно замкнутомъ уголкѣ, и пользоваться достаточно острымъ сознаниемъ, то можно признать, что уже не испытаешь радикально новыхъ ощущеній, а только незамѣтные нюансы прежнихъ, т. е. новизны въ деталяхъ. Отсюда та скука или усталость, въ которую такъ быстро впадаютъ люди, смотрящіе на жизнь чисто дилеттантски, ищущіе въ ней только впечатлѣній, мотивовъ для эстетическихъ воспроизведеній и набросковъ. Черезъ нѣкоторое время ихъ станетъ утомлять даже живописность, которая въ концѣ концовъ повторяется, какъ и дѣлается избитой. *Eadem sunt omnia semper* *). Но за то, по мѣрѣ движенія впередъ нашей жизни, для насъ, какъ и для человѣчества вообще, постепенно возрастаетъ не столько масса непосредственныхъ *ощущеній*, сколько масса идей и знаній, которыя сами воздѣйствуютъ на чувства. Наука, по крайней мѣрѣ до сихъ поръ, была способна къ безграничному расширенію; только благодаря ей, у насъ можетъ сохраниться надежда прибавить что-либо къ человѣческому творчеству; только благодаря ей, мы можемъ надѣяться, что не заснетъ и будетъ всегда удовлетворяться наша любознательность; наконецъ, именно съ ея помощью мы приходимъ къ убѣжденію, что живемъ не напрасно. Искусство для искусства, созерцаніе чистой формы вещей кончается всегда переходомъ къ чувству однообразной Майа **), къ зрѣлищу, не имѣющему ни конца, ни цѣли, изъ котораго не извлекается ничего. Только умъ можетъ выразить во внѣшнемъ произведеніи *суть* жизни, можетъ заставить наше пребываніе на землѣ служить чему-нибудь, можетъ дать намъ извѣстную функцію, роль, работу, хотя и очень небольшія, но результаты которыхъ имѣютъ, однако, павсы пережить текущее мгновеніе. Наука для ума то же, что любовь или милосердіе для сердца; она не позволяетъ уставать, она вѣчно будитъ и освѣжаетъ; она даетъ чувствовать, что индивидуальное существованіе и даже существованіе социальное представляютъ не топтаніе на мѣстѣ, а постоянное восхожденіе. Скажемъ больше, любовь къ наукѣ и философское чувство, введенныя въ искусство, могутъ преобразовывать его безпрестанно, такъ какъ, чѣмъ больше раскрывается нашъ умъ, чѣмъ шире разрастается наша наука, чѣмъ больше мы стараемся видѣть цѣлый міръ въ малѣйшемъ индивидуальномъ существѣ, тѣмъ менѣе возможно, чтобы мы смотрѣли на міръ однимъ и тѣмъ же

*) Вѣчно одно и то же.

**) Одно изъ проявленій индійскаго божества, символизирующее призрачность явленій природы.

взглядомъ и чтобы наше сердце оставалось при этомъ однимъ и тѣмъ же.

II. Есть очень короткій и очень простой докладъ, сдѣланный австрійскому адмиралтейству капитаномъ Вольгемутомъ, прожившемъ годъ въ полярныхъ странахъ для научныхъ изслѣдованій. Читая этотъ докладъ, я не могъ удержаться, чтобы не думать о Пьерѣ Лоти: между строками доклада, по большей части сухими, мнѣ рисовались тѣ же образы, которые проходятъ въ «*Pêcheurs d'Islande*»; чувствуется неизлѣчимая тоска по родинѣ моряка, заставляющая его привязываться къ каждому уголку земли, въ которомъ онъ живетъ, чтобы сдѣлать изъ него родину, а потому не чувствующаго себя дома нигдѣ, даже въ родной странѣ, которую онъ разбросалъ изъ своего сердца по всей поверхности земного шара. «Отплытіе «*Pola*», оставившаго насъ здѣсь,—пишетъ Вольгемуть,—порвало единственную нить, еще связывавшую насъ съ родиной. И вотъ, мы одни на цѣлый годъ, отрѣзанные отъ всего міра Гренландскимъ моремъ. Ни одна газета, ни единое письмо уже не могутъ достигнуть до насъ. У насъ не должно быть никакой другой мысли, а слѣдовательно, и никакого другого развлечения, кромѣ работы. Съ этихъ поръ насъ будетъ поддерживать только мысль, что правильное выполненіе нашей задачи прибавитъ новое звено къ великой цѣпи человѣческаго знанія...» (1-е января, 1883 г.). Прошла зима: «Прощай, Санъ Майенъ (названіе острова, на которомъ зимовала экспедиція)... Послѣ насъ сюда придутъ другіе люди, снабженные лучшими инструментами, какъ и мы пришли сюда занять мѣсто семи голландцевъ, заплатившихъ, двѣсти пятьдесятъ лѣтъ тому назадъ, своею жизнью за попытку перезимовать здѣсь. Для насъ протекъ годъ счастливаго труда. А теперь ураганъ покроетъ лавой это мѣсто тяжкаго труда, какъ онъ покрывалъ его въ теченіе вѣковъ и какъ онъ покрылъ хижины голландцевъ. Медленно идутъ мрачные туманы, суровые, вѣчные».

Кажется, что читаешь Пьера Лоти: постоянно тоже чувство правильныхъ циклическихъ перемѣнъ и однообразныхъ превращеній всего существованія, внушаемое океаномъ и небомъ, — жизнь передъ лицомъ полной безконечности, не нарушаемой человѣческими существами и мелкими развлеченіями, гдѣ ничто не останавливаетъ взора, и онъ теряется въ бездонной прозрачности волнъ и зенита. Но здѣсь къ этому чувству примѣшивается нѣчто новое: беззавѣтная любовь къ наукѣ, любознательность абстрактнаго ума, а не однихъ только глазъ, отыскивающихъ пейзажи. Поэтому, здѣсь мы вовсе не приходимъ, какъ у Пьера Лоти, къ смутной и

гнѣвной меланхоліи мечтателя, дающаго грезамъ свободу носиться передъ его глазами: въ этомъ—глубокое различіе между чистымъ художникомъ и человѣкомъ науки. Первый только *машина* для ощущеній, отмѣтчикъ; второй же чувствуетъ, что ему слѣдуетъ сдѣлать съ тѣми воспріятіями, которыя онъ отмѣчаетъ: онъ знаетъ, что ихъ нужно систематизировать, свести въ единую доктрину—и обработать въ человѣческую науку съ ея жизнью.

Побуждаемые жаждой знанія, восемь неутомимыхъ наблюдателей собрались въ 2 часа ночи и долго спорили о томъ, слѣдуетъ ли считать температуру моря въ —17°4 или —17°35 Цельсія. Люди, умѣющие такъ обсуждать вопросъ о какой-то цифрѣ, при 17 градусахъ мороза, никогда не испытываютъ той потери чувствительности, какая встрѣчается у многихъ художниковъ, той растраты чувства жизни, всецѣло ушедшаго на безрезультатное воспроизведеніе предметовъ, а не на созданіе чего-либо новаго. Только дѣйствуя самъ, творя,—человѣкъ дѣйствительно чувствуетъ свои силы; и создать что-нибудь онъ можетъ преимущественно въ области мысли. Даже поэтъ, чтобы творить, долженъ быть мыслителемъ, строителемъ живыхъ системъ, смѣшивающимъ со своими представленіями жизни возвышенныя и философскія концепціи.

Любознательность, влеченіе къ неизвѣстному играютъ большую роль и въ томъ влеченіи, которое въ насъ возбуждаетъ къ себѣ произведеніе искусства. Когда наука находилась еще въ зародышѣ, она видѣла чудесное только въ такихъ предметахъ, которые стоятъ высоко за предѣлами нашего разумѣнія; современная наука, наоборотъ, открываетъ чудесное во всемъ и на каждомъ шагѣ. Человѣкъ необразованный интересуется только тѣмъ, что выходитъ изъ его среды и не напоминаетъ ему того, что онъ привыкъ видѣть; онъ требуетъ, чтобы ему рассказывали исторіи только о принцахъ и короляхъ, чтобы ему описывали только далекія страны. Въ наши дни, когда мы замѣтили, что сама наша среда обладаетъ двумя неизвѣстными намъ основами, мы безразлично интересуемся всѣмъ и далекимъ, и близкимъ, если наше разумное воображеніе можетъ что-либо извлечь изъ этого.

III. Кромѣ идей, главнымъ предметомъ искусства служить выраженіе чувствованій, такъ какъ чувствованія, одушевляющія всякую жизнь и господствующія надъ нею, одни только и имѣютъ въ ней значеніе. Моя любовь заключаетъ въ себѣ больше жизни и правды, чѣмъ я самъ *). Люди исчезаютъ, а съ ними и ихъ

*) Въ этой мысли, кажущейся на первый взглядъ парадоксальной, заключается большая доля истины: вѣдь наше «я» потому и является для насъ живымъ, что обладаетъ содержаніемъ, а это содержаніе прежде всего состоитъ

жизнь; чувства же остаются. Точнѣе говоря, остается «воля», потому что всякое чувствованіе есть воля въ зародышевомъ состояніи. Чувствованіе, это — самая сложная равнодѣйствующая индивидуальнаго организма, и въ то же время оно есть именно то, что менѣе всего другого погибаетъ изъ этого организма; она — самая глубокая формула живой реальности. Когда порою кто-нибудь изъ насъ легко отдаетъ свою жизнь за высокое чувство, то лишь потому, что это чувство само-по-себѣ кажется ему болѣе реальнымъ, чѣмъ всѣ другіе второстепенные факты его личнаго существованія; не даромъ же передъ нимъ все исчезаетъ и уничтожается. Такое чувствованіе, конечно, для насъ больше того, что мы привыкли называть нашей личностью; оно — сердце, дающее жизнь нашимъ членамъ, его прежде всего нужно оберегать въ жизни, потому что оно есть сердце самой жизни.

Чувствованія и стремленія или желанія, въ свою очередь, выражаются въ дѣйствіяхъ и во всевозможныхъ фактахъ жизни. Искусство ученаго, историка, а также и художника, состоитъ въ открытіи фактовъ, способныхъ *изобразить* или *выразить* законъ, т. е. фактовъ *изобразительныхъ* или *выразительныхъ*, которые въ запутанной массѣ явленій, составляютъ, такъ сказать, вѣхи и могутъ быть соединены одной линіей, образующей рисунокъ, фигуру, систему. Наука и исторія, дающія намъ скелетъ дѣйствительности, строятся въ общемъ въ своихъ существенныхъ чертахъ, на *небольшомъ числѣ тщательно подобранныхъ фактовъ*, названныхъ нами сейчасъ *выразительными*. Въ наукѣ эти факты выражаютъ чисто объективные законы, а въ исторіи — законы психологическіе и человѣческіе. Искусство строится на еще меньшемъ количествѣ фактовъ, и его цѣль — собрать и сжать въ самомъ *небольшомъ отрывкѣ пространства или времени* наибольшее число фактовъ, изображающихъ скрытый законъ. Иногда, въ какой-нибудь жизненной драмѣ, продолжающейся лишь двадцать четыре часа и происходящей въ комнатѣ величиной въ десять квадратныхъ метровъ, больше дѣйствій и важныхъ мыслей, чѣмъ во всей остальной

изъ желаній, чувствованій, эмоцій, стремленій, однимъ словомъ, изъ того, что мы обозначаемъ общимъ терминомъ «воли». Отнимите у «я» это волевое содержаніе, и оно перестанетъ быть *живымъ* «я», а сдѣлается мертвымъ *зеркаломъ*, чистымъ сознаніемъ, отражающимъ природу *безразлично* и холодно, какъ всякое зеркало. Кромѣ того, въ теченіе тысячелѣтій, чувства людей, въ своихъ основныхъ чертахъ, повторяютъ другъ друга; поэтому, въ нихъ мы имѣемъ какъ бы *общій субъективный фонъ* или основу всей жизни человѣчества въ его цѣломъ. И для людей эта сторона всего важнѣе: для нея и ради нея оно живетъ, борется, страдаетъ, достигаетъ.

Ред.

жизни человѣка. Искусство есть сконцентрированная жизнь, и въ этомъ концентрированіи она претерпѣваетъ измѣненія, зависящіе отъ различій характера геніевъ. Поэтому же, міръ искусства всегда окрашенъ ярче дѣйствительной жизни; въ немъ преобладаютъ золото и пурпуръ, съ кровавыми образами, или, наоборотъ, съ образами нѣжными, безконечно кроткими. Вообразите себѣ вселенную, созданную бабочкой: тамъ окажутся только предметы, обладающіе яркими цвѣтами; міръ этотъ будетъ освѣщаться только оравжевыми и красными лучами; также поступаютъ и поэты.

Тѣмъ не менѣе, искусство не есть лишь совокупность *изобразительныхъ* фактовъ; прежде всего, оно есть совокупность *внушающихъ* средствъ (*de moyens suggestifs*). Вотъ почему часто его главное значеніе не въ томъ, что оно говоритъ, а въ томъ, что оно «внушаетъ», т. е. заставляетъ думать и чувствовать. Великое искусство, это—вызыватель духовъ, дѣйствующій внушеніемъ. Дѣйствительно, объектомъ искусства является произведеніе сочувственныхъ эмоцій, а потому—вовсе не представленіе намъ чистыхъ объектов ощущеній или мыслей при помощи изобразительныхъ фактовъ, а вызываніе въ насъ объектов привязанности или чувства *живыхъ* существъ, съ которыми бы мы могли вступить въ общественное единеніе. Всѣ правила относительно этого новаго объекта сводятся къ опредѣленію того, при какихъ условіяхъ возбуждаются эмоціи симпатіи или антипатіи. Конечная цѣль искусства состоитъ всегда въ возбужденіи симпатіи; антипатія всегда является преходящей, неполной и назначается для усиленія интереса посредствомъ контраста, для возбужденія чувствованій состраданія къ лицамъ, охваченнымъ чувствами страха или даже ужаса. Въ концѣ концовъ, мы не можемъ чувствовать абсолютной и совершенной антипатіи ни къ одному живому существу. Въ сущности, дѣло не въ томъ, чтобы какое-нибудь существо было само прекрасно, а въ томъ, чтобы вы сдѣлали мнѣ его симпатичнымъ. Вибраціи сердца похожи на vibraціи свѣта: они также сообщаются всему окружающему; произведите эмоцію во мнѣ, и эта эмоція, пройдя черезъ мой взоръ и бросивъ свои лучи на вѣншній предметъ, преобразитъ его въ красоту для моихъ взоровъ.

XVII.

Прогрессъ чувствованій подѣ влияніемъ науки.

Было бы очевиднымъ заблужденіемъ представлять человѣческія чувствованія, даже самыя примитивныя, неизмѣняющимися въ теченіе вѣковъ. Они преобразуются медленно, но непрерывно.

Чувство природы, которое, казалось бы, должно оставаться неизмѣннымъ, однако, не то теперь, какимъ было въ древности. Сравните Гомера, даже Лукреція или Виргилія съ Шекспиромъ, Милтономъ, Байрономъ, Шелли, Гете, Шиллеромъ, Ламартиномъ или Гюго. Какимъ образомъ, напримѣръ, видъ неба, усѣяннаго звѣздами, можетъ производить одинаковое моральное впечатлѣніе на современнаго человѣка и на древняго, если современный представляетъ себѣ безграничность тамъ, гдѣ древній воображалъ одну или нѣсколько кристалльных сферъ, ограниченныхъ стѣнами изъ пламени: *flammaria tectum mundi*? *) Растенія, насѣкомыя, птицы, всѣ существа, организація и жизнь которыхъ были почти неизвѣстны древнимъ, возникли передъ нами со всѣми чудесными деталями, и приняли въ глазахъ поэта такую же важность, какъ и въ глазахъ ученаго: вселенная наполнилась, такъ сказать, не богами и сущностями, а реальными существами, размножающимися въ ея нѣдрахъ. Каждая капля воды, каждое дуновение воздуха полны невидимой жизнью; Орфей думалъ, что природа волнуется тамъ, гдѣ онъ проходитъ, а теперь мы всѣ чувствуемъ ея трогательное трепетанье подъ нашими ногами, и античная легенда становится научной истиной: живетъ гора, живетъ лѣсъ, отъ нихъ исходятъ голоса. «Я слышу то, что казалось слышимымъ Орфею!» восклицаетъ Гюго. Для современной поэзіи, какъ и для науки, самыя крохотныя вещи приобретаютъ важность. Гюго останавливается передъ полевой маргариткой, замѣтивъ въ расположеніи лепестковъ ея цвѣтка, идущихъ радіусомъ отъ центра, символъ міра; онъ доводитъ даже до крайности культъ низшей жизни: воспѣвалъ жабу, краба, сову, летучую мышь; стихи его, каковы бы ни были ихъ внутреннее достоинство, указываютъ постоянно на важную эволюцію въ современныхъ чувстваваніяхъ. Мишле и Э. Кине дали въ прозѣ настоящую эпопею природы. Мы знаемъ и будемъ узнавать больше и больше нравы, любовь и исторію всѣхъ окружающихъ насъ существъ, сливающуюся съ нашей исторіей, и теперь человѣкъ уже не можетъ считать себя отдаленнымъ отъ этого «подобія низшей человѣчности», окружающей его. Безполезно доказывать, что даже самое религиозное чувство испытало весьма значительныя перемѣны; это очевидно: какая эволюція этого чувства отъ Гомера до христіанства! Не меньшая эволюція того же чувства замѣтна съ XVII в. и до нашихъ дней, отъ стиховъ Расина (сына и отца) о «скрытомъ Богѣ», славу котораго «повѣдаютъ небеса», до молитвы, которою оканчивается

*) Пламенѣющія стѣны міра.

«*Espoire en Dieu*», или, если взять современниковъ, до сомнѣній Сюлли-Прюдома, до «анаэемъ», хотя часто и декламаторскихъ, Леконтъ де-Лилля или г-жи Аккерманъ. Что касается великихъ чувствованій, относящихся къ человѣку, то возростающее вліяніе ума на чувство замѣтно не менѣе сильно. Чувствованія, предметъ которыхъ является родной городъ, отечество, вообще группы социальныя, стали, по признанію всѣхъ, менѣе прямолинейны, узки и исключительны: въ глазахъ современнаго мыслителя, родина, это—все человѣчество, исключительная и даже свирѣпая любовь къ родинѣ, такъ сильно выраженная Корнелемъ въ «*Ногасе*» («*Гораціи*»), представляется почти порокомъ въ драмахъ и романахъ Виктора Гюго, или же сливается съ любовью къ большинству человѣчества. Совершилось и еще преобразование въ тѣхъ чувствахъ, которыя прежде были направлены только на отдѣльныя личности, а не на коллективныя существа, какъ родина; такова, напр., жалость. Въ наше время жалость легче возбудить, она интенсивнѣе и представляетъ больше общности. Но отъ этого не уменьшилась ея способность вдохновлять поэзію. У греческихъ поэтовъ, предметомъ ея почти всегда были опредѣленные личности: Гекторъ или Пріамъ, Антигона, Поликсена, Альцестъ. Современный поэтъ поступаетъ иначе: нашу жалость онъ возбуждаетъ къ цѣлому классу, къ народу, толпѣ. Уже въ XVII в. замѣчается стремленіе къ этому обобщенію чувствованій, столь же поэтическому, какъ и философскому: чѣмъ сталъ дровосѣкъ Езопа у Лафонтена въ бѣдномъ крестьянинѣ, «совершенно покрытомъ хворостомъ»: мы чувствуемъ за нимъ цѣлый классъ людей, согбенный подъ такимъ же бременемъ; и это—не все: когда лафонтеновскій крестьянинъ своимъ могучимъ и тривіальнымъ языкомъ говоритъ намъ о «круговой машинѣ», мы, кажется, видимъ все человѣчество, вращающееся въ этомъ вѣчномъ круговоротѣ страданія. Въ такомъ же родѣ, но съ такой же поэзіей, хотя и съ меньшей простотой, Викторъ Гюго можетъ въ одномъ несчастномъ заставить насъ перечувствовать безчисленныя страданія человѣческой жизни и даже всякой жизни. Рисуешь ли онъ лошадь, которую бьетъ хозяинъ («*Меланхолия*»), и это прежде всего образъ—ясный, выдѣляющийся, съ строгими контурами; наше состраданіе сосредоточено исключительно на этой лошади съ окровавленной грудью: она «тянетъ, тащитъ, стонетъ, тащитъ еще и останавливается, а въ это время бичъ крутится надъ ея лбомъ». Затѣмъ поэтъ продолжаетъ «меланхолическую исторію», задаваясь вопросомъ, какой законъ такъ всецѣло отдаетъ «испуганное животное въ руки пьянаго человѣка», и постепенно горизонтъ картины расширяется;

въ бѣдномъ, безсловесномъ созданіи, «обнаженное брюхо котораго звенить подъ ударами окованнаго сапога», мы перестаемъ видѣть индивидуумъ, опредѣленную лошадь, поднимающуюся по скользкой мостовой; печальный образъ наполняетъ все поле нашего зрѣнія, а наше состраданіе обращается на множество существъ. Точно также, когда Викторъ Гюго говоритъ намъ о трудѣ фабричныхъ дѣтей, онъ начинаетъ съ того, что показываетъ огромную фабрику, гдѣ «все—изъ мѣди и желѣза, и гдѣ никогда не знаютъ игры»; дальше, въ то время, какъ машины вертятся въ темнотѣ безъ конца надъ невинными головками дѣтей, онъ вдругъ заставляеть изъ нѣдръ самой дѣйствительности выплыть передъ нашимъ умомъ ужасную антиномію между усовершенствованіемъ машинъ и умственнымъ пониженіемъ рабочихъ.

Progrès dont on demande: Où va-t-il? que veut-il?
 Qui brise la jeunesse en fleur, qui donne, en somme,
 Une ame à la machine et la retire à l'homme *)!

Всѣ движенія сердца, каковы бы они ни были, въ наше время ставаются осмысленными и болѣе философскими; такимъ образомъ, и поэзія, выражающая ихъ, претерпѣваетъ соотвѣтственное видоизмѣненіе. Это внутреннее проникновеніе чувства мыслью является одной изъ главныхъ причинъ моральнаго и эстетическаго прогресса. Этотъ прогрессъ на самомъ дѣлѣ влечетъ за собою то, что постоянно усиливается трудность получать удовольствіе отъ такихъ чувствованій, которыя не удовлетворяютъ ума: чтобы наслаждаться вполнѣ, намъ необходимо мыслить. Какъ въ началѣ умственная жизнь возникла, повидимому, изъ способности чувствовать, такъ путемъ эволюціи въ обратномъ направленіи, болѣе совершенная способность чувствованія возникаетъ изъ самой способности мыслить, т. е. изъ интеллекта. Въ каждомъ изъ нашихъ чувствованій оказывается всецѣло все наше существо, крайне сложное теперь, и стремящееся сдѣлать свою мысль равной міру. Въ каждомъ нашемъ движеніи мы чувствуемъ нѣкоторое движеніе или присутствіе того общаго движенія и возбужденія, которыя охватываютъ весь міръ, и въ каждомъ изъ нашихъ чувствованій, если мы чутко прислушиваемся къ нему, мы слышимъ отзвукъ всей природы, подобно тому, какъ въ раковинѣ, найденной на берегу моря, намъ кажется шепчущимъ цѣлый далекій океанъ.

*) Прогрессъ—гдѣ онъ? Къ чему онъ ведетъ?—Прогрессъ, калѣчащій цвѣтущую юность, дающій душу машинѣ и отнимающій ее у человѣка.

XVIII.

Поэзія будущаго.

I. Стихотвореніе не можетъ быть «живымъ», не можетъ *жить*, если состоитъ изъ безсодержательныхъ словъ и звуковъ. Даже въ музыкѣ, что бы ни говорили Гансликъ и Боккери, недостаточно одного слухового удовольствія: мы хотимъ глубины чувства и идеи; однако, музыка, измѣняя безпрестанно высоту тоновъ, еще можетъ очаровывать насъ простыми руладами и фіоритурами. Но этого уже нѣтъ въ стихахъ, получающихъ свою гармоничность отъ ритма и интонацій (удареній); мы слушаемъ ихъ уже не какъ простые дилеттанты и, такъ сказать, не однимъ лишь нашимъ слухомъ. Развѣ легче выдержать чтеніе глупыхъ стиховъ, чѣмъ глупой прозы? Стихи, въ которыхъ мысль недостаточна и банальна, представляютъ нѣчто противорѣчивое и шокирующее, такъ какъ назначены они для возбужденія эмоціи своей ритмической формой, а стремятся разрушить эту эмоцію своимъ смысломъ: это—въ своемъ родѣ—уродство. Прекрасно развѣренный, звучный стихъ, повидимому, полный трепетнаго чувства, почти покоющій и въ то же время не поющій ничего нашему сердцу, напоминаетъ соловья въ клеткѣ, голосъ котораго палъ вмѣстѣ съ его свободой и крыльями; мы невольно думаемъ о томъ, что могъ бы онъ спѣть намъ, если бы взмахъ этихъ крыльевъ вдругъ поднялъ его высоко, если бы свободный воздухъ вновь навѣялъ на него живое чувство! И ничего, кромѣ печали и жалости, мы не можемъ чувствовать при видѣ его.

II. По мнѣнію нѣмецкихъ эстетиковъ, поэзія во многомъ подобна музыкѣ, этой поэзіи звуковъ; но музыка, становясь все ученѣе и сложнѣе, стремится представить цѣлый міръ въ своихъ симфоніяхъ: теперь человѣческій голосъ не удовлетворилъ бы насъ, если бы мы слушали его изолированно, безъ того трепета окружающей жизни, которую стремится выразить оркестръ. Не придетъ ли время и для серьезной поэзіи, когда уже нельзя будетъ довольствоваться мелодическими узорами, напоминающими «аріи съ руладами» старой итальянской музыки; станутъ требовать болѣе широкой гармоніи, и поэтъ, вдохновляемый наукой, сущность которой состоитъ въ исканіи всемірной гармоніи, будетъ вынужденъ служить и переводить на свой языкъ, въ формѣ аккордовъ, всѣ явленія міра. Тогда ничто не останется простымъ и бѣднымъ, оторваннымъ и отвлеченнымъ искусственно отъ остальнаго міра. По мнѣнію одного изъ нашихъ современныхъ ученыхъ, если бы мы имѣли бесконечно утонченный слухъ, то могли бы въ кажу-

щейся типинѣ дѣла улавливать шаги безчисленныхъ настѣконыхъ колебаній лепестковъ травы, трепеть листьевъ, вибраціи свѣтового луча, непрерывное журчаніе сока, поднимающагося и опускающагося въ большихъ деревняхъ: этотъ *шорохъ жизни*. Это поднятіе соковъ всего міра, философія и наука могутъ заставить предъугадать напѣ еще грубый слухъ: вслѣдъ, благодаря имъ, мы схватываемъ гармоническія сокровища, разсѣянные въ мірѣ и конденсируемыя поэтомъ въ его пѣснѣ: безъ нихъ мы не могли бы предъугадать истинной вселенной, догадаться о смыслѣ великой симфоніи, со всѣми ея неразрѣшными диссонансами, той симфоніи, въ которой поэтъ находитъ еще разрѣженныя до безконечности интонаціи человѣческаго говора.

Повидимому, въ развитіи поэзіи существуетъ три разныхъ періода. Мы видѣли, что въ началѣ поэзія не была отдѣлена отъ науки и философіи природы и составляла съ ними единое цѣлое. Что такое Ригъ-Веда, Багавадъ-Гита, Библия, какъ не великія метафизическія поэмы, въ которыхъ цвѣтныя образы внѣшнихъ явленій сочетаются съ глубокими и меланхолическими взглядами за предѣлы видимаго? Парменидъ, Эмпедоклъ—поэты; Гераклитъ, Платонъ по своимъ пріемамъ являются также поэтами. Но въ то же время это были ученые. То же нужно сказать и о Лукреціѣ. Въ слѣдующій періодъ произошло нѣчто въ родѣ раздѣленія труда въ области человѣческаго духа. Мы видѣли поэтовъ, которые стали, такъ сказать, только *существомъ чувствующимъ*; мы видѣли ученыхъ, представлявшихъ *совершенно абстрактную мысль или умъ*. Въ болѣе или менѣе отдаленномъ будущемъ можетъ возвратиться возможное объединеніе поэтической оригинальности съ вдохновеніями науки и философіи. У поэта всегда было творческое чувство; онъ былъ всегда и остается до сихъ поръ создателемъ образовъ, но онъ можетъ больше и больше дѣлаться и творцомъ или возбуждателемъ *идей*, а посредствомъ идей, также и чувствованій. Не формулировалъ ли самъ Virgilій отрицательной критики для чисто чувственного и построеннаго на одномъ воображеніи, искусства, отвѣтивъ слѣдующее, на вопросъ, предложенный ему однажды о томъ, существуетъ ли удовольствіе, не способное никогда внушить ни пресыщенія, ни отвращенія: «Все надоѣдаетъ,—отвѣтилъ поэтъ,—кромя *пониманія*: *praeter intelligere*». Это дѣятельность мысли, которую въ концѣ концовъ Virgilій поставилъ выше [всего, есть наслажденіе само-по-себѣ, и столь сильное, что Аристотель называлъ его божественнымъ блаженствомъ; и это наслажденіе, даваемое намъ наукой, должно чать и великое искусство: «понять» и проникнуть взоромъ или,

по меньшей мѣрѣ, опредѣлить имъ глубину «непроницаемаго» и «непознаваемаго», — таково высочайшее удовольствіе, какое мы можемъ найти въ поэзіи; и это же удовольствіе является то научнымъ, то философскимъ. Съ одной стороны, какъ мы узнали, взглядъ на цѣлое науки даетъ такую широту, которая можетъ возбуждать воображеніе; съ другой стороны, въ самой цѣпи великихъ загадокъ о человѣкѣ и мірѣ, которыя насъ заставляютъ передумать философія, существуетъ неопредѣлимая и вѣчная привлекательность, какъ въ длинныхъ аллеяхъ сфинксовъ египетскихъ храмовъ, теряющихся въ далекомъ пространствѣ окружающей пустыни. Даже для тѣхъ, кто оставляетъ нерѣшенными эти загадки, они еще сохраняютъ тоскливое очарованіе, такъ какъ умъ, дѣлющійся съ каждымъ днемъ все болѣе живой и необходимой частью человѣка, требуетъ не столько полного удовлетворенія, сколько постоянного возбужденія; наслажденіе «пониманіемъ» состоитъ въ наслажденіи «мысленіемъ», а это наслажденіе остается и тамъ, гдѣ кончаются границы знанія и гдѣ мысль сознаетъ безконечность и неопредѣлимость.

XX.

Моральная и социальная роль искусства.

Часто спрашиваютъ: нравственны или безнравственны литература и искусство? Вопросъ этотъ могъ бы быть изслѣдованъ съ новой точки зрѣнія: слѣдовало бы узнать, насколько и въ какой постепенности хорошо расширять то качество, которое составляетъ основу литературы и искусства, а именно общительность. Есть, въ самомъ дѣлѣ, извѣстная антимомія между чрезчуръ быстрымъ расширеніемъ общительности и сохраненіемъ въ чистотѣ всѣхъ социальныхъ инстинктовъ. Прежде всего, чѣмъ многочисленнѣе общество, тѣмъ меньше оно можетъ быть *избраннымъ*. Но это не все: параллельно съ возрастаніемъ общительности, возрастаетъ дѣятельность; но чѣмъ больше человѣкъ дѣйствуетъ и видитъ дѣйствій, тѣмъ для него больше открывается различныхъ путей дѣйствія, которые далеко не всегда оказываются «прямыми» путями. Вотъ почему, расширяя мало-по-малу и безпрестанно свои отношенія, искусство дошло до того, что представило намъ общество съ такими героями, какъ у Золя. Кромѣ того, искусство все больше и больше выводитъ на сцену страсть, и тутъ оно встрѣчаетъ нѣсколько подводныхъ камней. Произведеніе искусства есть центръ тяготѣнія, совершенно такъ же, какъ дѣятельная воля высшаго генія. Если Наполеонъ увлекаетъ воли, то не меньше

увлекають ихъ и Корнель, и Викторъ Гюго, но только другимъ способомъ. Все зависитъ отъ направленія, которое сообщается тѣмъ и другимъ. Однимъ словомъ, произведеніе литературы есть «внушеніе», вліяніе котораго тѣмъ сильнѣе, чѣмъ больше оно скрыто подъ формою простого *зрѣлища*. Но внушеніе можетъ быть и на дурное, и на хорошее. Кто знаетъ, сколько преступленій было вызвано, да и теперь вызывается романами, описывающими убійства? Законъ *подражанія*,—одинъ изъ основныхъ законовъ общества, а также и искусства,—даетъ силу искусству и на зло, и на добро. Даже когда дѣло идетъ о благородныхъ и великодушныхъ страстяхъ, искусство еще представляетъ опасность: оно дѣлаетъ эти страсти вполне симпатичными, въ то же время даетъ имъ содержаніе, чуждое дѣйствительности, но которымъ они вынуждены *довольствоваться*. Какъ легко быть храбрымъ, героичнымъ, самоотверженнымъ *въ чтеніи произведенія*, описывающаго храбрость, героизмъ и самопожертвованіе! Но когда приходится осуществить въ дѣйствительности прекрасныя качества, которыя вызвали восхищеніе, то весьма возможно, что работа способностей чисто *представляющихъ* ослабила, размягчила работу *дѣлательныхъ* способностей, и все это кончается только чисто-платонической любовью къ моральнымъ и социальнымъ добродѣтелямъ. Во всякомъ случаѣ, это размягчающее дѣйствіе искусства часто замѣчалось у народовъ, черезчуръ упражнявшихъ свои способности къ созерцанію и воображенію, при чемъ не рѣдко терялись ихъ способности къ дѣятельности. Наконецъ, искусство, стремясь къ произведенію *интенсивности* эмоцій, особенно искусство реалистическое, старается вызывать тѣ страсти, которыя въ массѣ общества способны къ значительной интенсивности у наибольшаго числа людей. Но всѣ такія страсти—элементарны, примитивны, инстинктивны. Въ результатъ и получается, какъ замѣтили социологи,—наклонность искусства, особенно реалистическаго, удерживать человѣка подъ властью «атавистическихъ свойствъ», болѣе или менѣе грубыхъ, напр., ненависти, мести, гнѣва, ревности, зависти, чувственности и т. п. Такимъ образомъ, если, съ одной стороны, искусство является средствомъ, ускоряющимъ ходъ цивилизації, то съ другой—оно же является орудіемъ замедленія ея прогресса, поддерживая въ обществѣ извѣстное варварство.

Но, въ концѣ-концовъ все зависитъ отъ типа общества, сочувствовать которому заставляетъ насъ художникъ по своему выбору: никимъ образомъ не безразлично, будетъ ли это общество прошедшее, настоящее или будущее, а въ этихъ различныхъ обществахъ будетъ ли выставлена преимущественно та или другая группа.

Въ нѣкоторыхъ литературахъ считается даже особой «объективностью» заставлять насъ сочувствовать *антиобщественнымъ*, распатаннымъ личностямъ, невропатомъ, сумасшедшимъ, преступникамъ. Вотъ здѣсь-то избытокъ общительности искусства приводитъ даже къ ослабленію социальныхъ и моральныхъ устоевъ. Искусство должно брать себѣ общество съ разборомъ въ интересахъ какъ эстетическихъ, такъ и этическихъ. Мы этимъ не хотимъ сказать, что художникъ долженъ ставить себѣ моральные тезисы и поддерживать ихъ или даже хотя бы достигать моральныхъ *цѣлей* при помощи искусства; мы далеки отъ осужденія «всякаго употребленія поэтического таланта, которое не имѣетъ цѣли, внѣшней для него». Но самыя возвышенныя идеи духа, служащія, по нашему мнѣнію, темами великой поэзіи и великаго искусства, представляются намъ внутренней сущностью самой поэзіи, и даже больше, существенными элементами самой души поэта и художника. А о томъ, что составляетъ внѣшнюю цѣль—морализаторскую или утилитарную—которую можетъ составить себѣ художникъ, мы охотно скажемъ вмѣстѣ съ Шопенгауэромъ: въ произведеніи искусства *напрѣженіе*—ничто. Моральность поэта должна быть такъ же произвольна, какъ и его геній, она должна сливаться съ самымъ его геніемъ. Тѣмъ не менѣе, справедливо, что *основаніе* искусства не безразлично и что неморальное искусство оказывается крайне низменнымъ даже съ эстетической точки зрѣнія.

Въ заключеніе мы приходимъ къ слѣдующимъ выводамъ: искусство есть по преимуществу явленіе общительности, такъ какъ оно основано всецѣло на законѣ симпатіи и передачи эмоцій; извѣстно также, что оно имѣетъ въ самомъ себѣ общественное значеніе: въ самомъ дѣлѣ, въ томъ реальномъ обществѣ, на которое распространяется его вліяніе, оно всегда вызываетъ побужденіе или идти впередъ (развиваться), или пятиться назадъ, соотвѣтственно тому, заставляетъ ли оно его симпатизировать лучшему или худшему обществу, изображаемыхъ идеально. Въ этомъ для соціологіи стоитъ моральность искусства, моральность внутренняя, неразрывная съ нимъ, являющаяся не результатомъ разсчета, а создающаяся помимо всякаго разсчета или сознательно-отыскиваемыхъ цѣлей. Истинная художественная красота оказываетъ моральное дѣйствіе сама собою и представляетъ выраженіе истинной общительности. Въ томъ, кто написалъ произведеніе въ духѣ *истинной* общительности,—выраженіемъ которой служитъ это произведеніе,—можно признавать (конечно, въ среднемъ числѣ) умственное и моральное здоровье. И, хотя искусство и мораль не одно и то же,

однако для художественнаго произведенія служить превосходной рекомендаціей, если, по прочтеніи его, люди не чувствуют себя страдающими или униженными сильнѣе, а, наоборотъ, чувствуют себя лучшими, чувствуют себя выше, чѣмъ обыкновенно,—больше расположенными не сосредоточиваться только на собственныхъ страданіяхъ, а чувствовать всю тщетность этого для себя. Наконецъ, высочайшее произведеніе искусства служитъ не для того, чтобы возбуждать въ насъ только самыя острыя и наиболѣе интенсивныя ощущенія, а для того, чтобы вызывать самыя высокія и общественныя чувствованія. «Эстетика есть лишь высшая справедливость», сказалъ Флюберъ. На самомъ же дѣлѣ эстетика, это—только усиліе создать жизнь, какую бы то ни было жизнь, лишь бы она могла возбуждать симпатію читателя. Эта жизнь можетъ быть только могучимъ воспроизведеніемъ нашей собственной жизни, со всѣми ея несправедливостями, бѣдствіями, страданіями, безуміями и даже позоромъ. Отсюда нѣкоторая моральная и социальная опасность искусства, которой нельзя не признать. Все, что симпатично, то до извѣстной степени заразительно, такъ какъ самая симпатія есть утонченная форма заразительности: такимъ образомъ, моральное ничтожество можетъ сообщиться цѣлому обществу посредствомъ его литературы. Въ эстетической области, натуры распатанныя или морально-больныя—опасные друзья, вслѣдствіе силы той симпатіи, которую возбуждаютъ въ насъ крики страданій. Во всякомъ случаѣ, литература распатанныхъ натуръ не должна быть для насъ предметомъ предпочтенія: эпоха, наполняющая себя этимъ, какъ наша, можетъ, благодаря такому предпочтенію, преувеличивать свои недостатки. А между самыми важными недостатками нашей современной литературы слѣдуетъ признать тотъ, что она населила преимущественно извѣстную часть ада, въ которой, по Данте, находятся лица, въ теченіе жизни своей «плакавшія тогда, когда они могли радоваться».
