

105
488

801-13
2860

Др. Рихардъ Тамахъ.

ЭСТЕТИКА.

Переводъ съ нѣмецкаго
Пр.-доц. Московскаго Университета
Н. Самсонова.



923-4374

Издание „ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИКИ“. Москва.

СОДЕРЖАНИЕ.

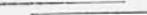
	Стр.
Предисловіе	1—XV
I. Сущность эстетического переживания	1
A. Эстетика и искусство	1
1. Иллюстрація	2
2. Культъ и демонстрація	5
B. Эстетическое и прекрасное	9
C. Эстетическое переживание и наглядность	11
D. Сущность эстетического состоянія	14
E. Эстетическія теории	19
F. Игра и эстетика	31
G. Конституирующие признаки эстетического переживанія	34
1. Изоляція	34
a) Образность	35
b) Абстрагирующая стилизація	36
c) Постановка въ извѣстныя рамки	36
d) Идеализація	37
2. Концентрація	38
a) Наблюденіе и созерцаніе	38
b) Цѣльность впечатлѣнія и композиція	39
3. Усиленіе	40
a) Реальность	40
b) Сила впечатлѣнія	41
c) Значеніе и сенсація	41
d) Возбужденіе вниманія	42
e) Захватывающее чувство	43
f) Внушаемость	44
g) Ассоціативный факторъ	44
H. Эстетика въ повседневной жизни	48



2011094197

Типо-литографія Товарищества Владиміръ Чичеринъ въ Москвѣ,
Маринскій уч., с. д.
1913 г.

	Стр.
II. Модификаціи эстетическаго переживанія	59
A. Чистое искусство	59
B. Декоративное искусство	60
1. Матеріаль	70
2. Конституирующія пространственныя отношенія	70
3. Функциональныя отношенія	71
4. Характеръ и индивидуальность	71
5. Общая природа человѣка	71
6. Особныя ситуаціи	72
7. Особый образъ жизни	72
8. Смѣна времени	72
C. Искусство художественной рекламы	77
III. Эстетическія элементарныя отношенія	84
A. Индивидуальность	84
B. Форма	97
C. Раздраженіе и чувственная прелесть впечатлѣній	114
IV. Вънѣстетическія содержанія въ эстетическомъ переживаніи	120
A. Комическое	121
B. Возвышенное	127
C. Трагическое	130
V. Эстетическія категоріи	137
A. Что называемъ мы „музыкальнымъ“ ?	139
B. Что называемъ мы „живописнымъ“ ?	141
C. Что называемъ мы „поэтическимъ“ ?	144
VI. Сущность стили	151


 Изд. Третья
 А. Д. Карманова


ПРЕДИСЛОВІЕ.

Эта небольшая книга представляет собою до известной степени пролегомены къ будущей системѣ эстетики: въ ней должно быть предвосхищено то, что явится послѣднимъ результатомъ изслѣдованія эстетически дѣйствующихъ факторовъ въ отдѣльныхъ искусствахъ и можетъ быть прочно обоснованнымъ лишь чрезъ такое детальное изслѣдованіе. Поэтому предлагаемая вниманію читателей книга скорѣе указываетъ пути, чѣмъ даетъ окончательный результатъ, она внушаетъ именно сознательно сосредоточивать вниманіе — при всевозможныхъ деталяхъ изслѣдованія искусства или эстетическихъ переживаній — лишь на эстетически существенномъ, минуя всевозможныя внѣстетическія сужденія о искусствѣ и сродныхъ съ нимъ явленіяхъ. Слѣдовательно, въ этой системѣ эстетики заранѣе отбрасывается все то, что относится къ общей психологіи или фізіологіи или социологіи или этнологіи. Въ виду того, что изслѣдованія подобнаго рода могутъ иногда производиться надъ объектами, допускающими также эстетическое разсмотрѣніе, ихъ не по праву именуютъ социологической или психологической или фізіологической эстетикой. Мало того, мы идемъ настолько далеко, что совершенно устраняемъ изъ этой книги и психологію художественнаго творчества, такъ какъ она вообще относится всецѣло къ общей психологіи творчества или духовнаго строительства, и къ эстетикѣ имѣетъ отношеніе лишь по своему содержанію, которое можетъ постигаться въ своей эстетической своеобразности и независимо отъ производящихъ его силъ и творчества, т. е., какъ впечатлѣніе или эстетическое переживаніе.

Небольшой объемъ этого подготовляющаго будущую систему эстетики труда вынуждаетъ также по возможности устранить изъ обсуждения всѣ вопросы, интересные лишь для эстетиковъ по специальности и не заслуживающихъ того, чтобы ихъ разъясняли in pleno; сюда относятся всѣ методологическіе вопросы, а также трудные, скорѣе логическіе, чѣмъ эстетическіе вопросы объ отношеніи выраженія къ выраженному, символа къ символизированному. Для обсуждения подобныхъ вопросовъ въ настоящее время существуетъ подходящій органъ въ журналѣ Макса Дессуара «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (Stuttgart, Ferdinand Enke, съ 1906 года). Тѣмъ не менѣе, предлагаемая въ этой книгѣ система эстетики популярна лишь въ томъ смыслѣ, въ какомъ должна быть популярною всякая философская система, которая стремится привести къ выраженнымъ въ понятіяхъ формуламъ и обозрѣть въ цѣломъ какую-либо область — не науки, но общей человѣческой духовной дѣятельности, какъ она выполняется каждымъ человекомъ.

Точно также было бы несправедливо по отношенію къ лицамъ, стремящимся отъ постоянного практическаго, руководимаго инстинктомъ, занятія искусствомъ перейти къ ясному, выраженному въ понятіяхъ, пониманію его, дать имъ лишь легкое поверхностное изложеніе вмѣсто строгой, связанной системы понятій, которыя они уже сами могутъ иллюстрировать эмпирическими наблюденіями. Съ другой стороны, и ограниченный объемъ и необходимость сжатаго изложенія благоприятствуютъ систематикѣ. Въ этой книжкѣ и можно и должно дать нѣчто цѣльное, болѣе сильное внутреннею связью, чѣмъ внѣшнимъ обоснованіемъ.

Я попытался, — стремясь къ такой систематической послѣдовательности и строгой связи въ изложеніи опытныхъ наблюденій, вынесенныхъ изъ занятія самыми различными областями искусства, — дать нѣчто оригинальное и новое, поскольку можно сказать что-либо новое въ столь всесторонне разработанной области, истины которой раскрыты со все-

возможныхъ точекъ зрѣнія. Воззрѣнія другихъ авторовъ использованы поэтому не съ цѣлью ихъ опроверженія или подкрѣпленія ими собственныхъ мнѣній, но для того, чтобы подставить на мѣсто системы частичную истину въ тѣхъ случаяхъ, когда она подтверждаетъ цѣлое въ его общей связи и, ограниченная такимъ образомъ, имѣетъ больше значенія, чѣмъ изъясняя притязанія на всеобщее значеніе. Отъ введенія въ проблемы эстетическаго изслѣдованія и отъ указанія литературы равнымъ образомъ можно было отказаться. Въ этихъ вопросахъ ориентируетъ Мейманъ, *Ästhetik der Gegenwart (Leipzig, Quelle und Meyer)* *). Нужно сказать, однако, что Мейманъ переоцѣниваетъ экспериментальную эстетику и недостаточно цѣнитъ систематическую.

Тѣхъ читателей, которые пожелали бы познакомиться съ изслѣдованіемъ въ духѣ предлагаемой мною собственной системы болѣе специальныхъ проблемъ, я принужденъ отослать къ другимъ моимъ сочиненіямъ; быть можетъ, чтеніе ихъ поборетъ предубѣжденіе противъ моей системы тѣхъ лицъ, которыя, при современномъ недовѣрїи ко всякой системѣ, пожелали бы удостовѣриться, не имѣютъ ли они и въ данномъ случаѣ предъ собою лишь абстрактныя конструкціи. Я имѣю въ виду слѣдующія сочиненія: *Das romantische Naturgefühl (Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik. Bd. 117, 118)*. *Das Symbol (Berliner Dissertation 1902)*. *Architektur als Raumkunst (Rheinlande 1905)*. *Rembrandts Radierungen (Berlin, Bruno Cassirer 1906)*. *Individualismus und Ästhetik (Zeitschrift für Ästhetik. Bd. I)*. *Der Impressionismus in Leben und Kunst (Köln, M. Dumont-Schaubergsche Buchhandlung 1907)*. *Das Wesen des Plastischen. Dekorative Plastik (Zeitschrift für Ästhetik. Bd. III)*. *Gewand und Plastik (Rheinlande 1909)*. *Ästhetik der Landschaft (Rheinlande 1908)*. *Zeichnende Künste und Photographie (Rheinlande 1911)*.

Тѣмъ читателямъ, которые стремятся выработать изъ сопоставленія противорѣчивыхъ мнѣній самостоятельныя воз-

*) Русск. переводъ, Мейманъ, Введеніе въ эстетику. М. 1909.

зрѣнія, я могу указать тѣ изъ новѣйшихъ систематическихъ сочиненій по эстетикѣ, которыя кажутся мнѣ наиболѣе важными, отмѣчая въ то же время особенность моей точки зрѣнія въ сравненіи съ ихъ отшранными пунктами.

Dessoir Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart, Ferdinand Enke 1906). Эта книга будитъ мысль читателя богатствомъ самыхъ разнообразныхъ наблюденій и оригинальныхъ замѣчаній. Авторъ въ высшей степени освѣдомленъ во всѣхъ, также и въ новѣйшихъ, специальныхъ вопросахъ эстетики, всюду чувствуется въ то же время и его живой интересъ къ прекрасному и къ искусству. Но въ немъ чувствуется также нѣкоторый, какъ бы великосвѣтскій, скептицизмъ, и это не даетъ Дессуару возможности прийти къ цѣли стремленія многихъ лицъ — къ опредѣленнымъ, окончательнымъ взглядамъ и систематическому обоснованію ихъ. И то и другое находимъ мы у Липпса, *Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst* (Hamburg und Leipzig, Leopold Voss), который съ пылкою диалектикою проводитъ одностороннюю и не затрагивающую сущности прекраснаго точку зрѣнія вчувствованія и, вмѣсто того чтобы объяснять факты, навязываетъ вещамъ эстетическій характеръ, вкладываетъ его въ предметы и тогда, когда они сами по себѣ лишены его. Липпсъ трактуетъ проблемы эстетики наподобіе того, какъ поэтъ творить, онъ даетъ продуктъ фантазіи—только въ области диалектики. Это блестящее сочиненіе не столько объясняетъ прекрасное, сколько само доставляетъ художественное наслажденіе. То же можно сказать и о Фолькельтѣ, *System der Ästhetik* (München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung *). И у него господствуетъ въ эстетикѣ точка зрѣнія вчувствованія, однако съ уклономъ болѣе въ сто-

рону чувства, чѣмъ истолкованія и діалектики; и у него вчувствованія влагаются въ вещи, иногда съ отбѣнкомъ эмфатической декламации. И у Фолькельта мы находимъ не столько строгость и точность понятій, сколько эстетическое обсужденіе деталей и поэтическую умиленность чувства. Къ этому присоединяется еще огромнѣйшій фактический матеріалъ, впрочемъ, изложенный весьма несистематично, что значительно препятствуетъ пользоваться имъ. Если эстетику часто считаютъ дѣломъ женщинъ, то въ этомъ повиненъ, какъ мнѣ кажется, именно этотъ эмоціальный элементъ, вводимый въ обсужденіе прекраснаго. Книга Витасека, *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik* (Leipzig, Joh. Amb. Barth 1904) даетъ строго-логическую систему понятій, но, къ сожалѣнію, заимствованную не непосредственно изъ эстетическихъ переживаній, а построенную на рационалистической психологіи, заимствующей отъ Бретано схематизмъ душевной жизни, какъ системы данныхъ ощущеній, и психическихъ функцій, обосновывающихся на ощущеніяхъ. Наиболѣе всего я могъ бы рекомендовать *Allgemeine Ästhetik* Ионаса Кона (Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1904), хотя и она построена на нѣкоторой нормативной философіи (*Philosophie der Werte*), которая излишне усложняетъ многія проблемы или подмѣняетъ ихъ другими. Зато Ионасъ Конъ прежде всего приступаетъ къ анализу эстетическаго состоянія въ его цѣломъ и затѣмъ уже, исходя изъ опредѣленія сущности эстетическаго начала, разсматриваетъ отдѣльныя эстетическія явленія, если и не оригинальнымъ, зато весьма общедоступнымъ образомъ. Во многомъ я согласенъ съ его эстетикой. Если же я вполне совпалъ съ нею въ своихъ воззрѣніяхъ, предлагаемая читателямъ книга оказалась бы излишней.

Д-ръ Рихардъ Гаманъ.

*) На русск. языкѣ имѣются: „Современные вопросы эстетики“ Спб. 1899. — „Эстетика трагическаго“ въ Педагогическомъ Сборникѣ за 1889 г.

ПРЕДИСЛОВІЕ КЪ РУССКОМУ ПЕРЕВОДУ.

Трудно найти другое руководство, столь пригодное, какъ очеркъ Гамана, для того, чтобы не просто ознакомить читателя съ современными эстетическими ученіями, но и помочь ему въ выработкѣ самостоятельныхъ воззрѣній. Гаманъ и не стремится къ болѣе или менѣе детальному ознакомленію читателей съ существующими воззрѣніями: глава, посвященная современнымъ эстетическимъ теоріямъ, настолько лаконична, что для читателя, мало знакомаго съ предметомъ, она не будетъ полезна безъ предварительнаго знакомства съ какимъ-либо другимъ руководствомъ, напримеръ, съ «Введеніемъ въ эстетику» Меймана, М., 1909.

Сопоставленіе этихъ двухъ руководствъ будетъ тѣмъ болѣе поучительнымъ для читателя, что основныя воззрѣнія и отправныя пункты Меймана и Гамана діаметрально противоположны. Гаманъ самъ предостерегаетъ въ предисловіи относительно переоцѣнки у Меймана значенія экспериментальной психологіи въ примѣненіи къ эстетикѣ. У Меймана имѣется и хорошій указатель литературы, въ ссылкахъ на которую Гаманъ довольно скупъ, ограничиваясь перечисленіемъ и сжатою характеристикой трудовъ первостепенной важности. Зато критическія замѣчанія Гамана по поводу современныхъ эстетическихъ ученій (въ особенности, рѣзкая критика теоріи «вчувствованія», критика теоріи игры и др.) необыкновенно мѣткі, оригинальны и поучительны. Обуславливается это тѣмъ, что собственныя убѣжденія Гамана очень опредѣленны, выработаны и законченны.

Сущность эстетического переживания Гаманъ усматриваетъ въ его *и з о л я ц и*: переживание становится эстетическимъ, когда оно довлѣетъ себѣ, въ себѣ замкнуто и слухать не средствомъ къ цѣли, а самоцѣлью. Слѣдовательно, эстетичны не содержаніе, не объектъ, не событіе, но субъективное переживаніе; и это переживаніе будетъ эстетичнымъ не въ силу своего качества: оно становится эстетичнымъ или неэстетичнымъ въ силу того отношенія (или же безотносительности), въ которое оно вступаетъ съ жизненными условіями того или другого индивидуума. Черезъ всѣ «пролегомены къ будущей эстетической системѣ», какъ называетъ свою книгу Гаманъ, проведенъ этотъ законъ изоляціи; книга поэтому производитъ впечатлѣніе цѣльности, монолитности, и все содержаніе ея можно представить въ видѣ дедуктивныхъ выводовъ изъ основной предпосылки.

Исходя изъ нея, разрѣшаетъ Гаманъ труднѣйшую проблему соотношенія эстетики и искусства и, далѣе, прекраснаго и того, что мы называемъ эстетичнымъ. Со времени Шеллинга и Гегеля мы привыкли думать, что прекрасное существуетъ лишь въ искусствѣ. Эстетики, объясняющіе красоту, какъ раскрытіе идеи въ явленіи (Гегель), не находятъ этой идеи въ случайномъ характерѣ дѣйствительности, далеко отъ чистой идеи. Другіе, сводя всякое искусство къ подражанію и объясняя художественное наслажденіе иллюзіей удачнаго подражанія, не могутъ найти въ объектѣ подражанія ничего иллюзорнаго, слѣд., ничего и эстетичнаго, откуда и получается выводъ, что объектъ, данный намъ въ природѣ, выглядитъ, какъ объектъ искусства и воздѣйствуетъ на насъ черезъ иллюзію (Конрадъ Ланге). Пользуясь понятіемъ изоляціи, Гаманъ показываетъ, что понятіе «эстетичнаго» несравненно шире, чѣмъ понятіе чистаго искусства: анализъ красоты въ природѣ, а также иллюстрирующаго искусства, затѣмъ искусства, служащаго культу, «монументальнаго» искусства (служащаго культу, имѣющему общественный характеръ), портретной живописи, — анализъ всего это-

го показываетъ, что эстетика и искусство, несмотря на тѣсную связь между ними, не совпадаютъ другъ съ другомъ.

Нельзя смѣшивать понятіе эстетичнаго съ понятіемъ прекраснаго: при видѣ, напримѣръ, красивой женщины, можно не остаться при одномъ «чистомъ» наслажденіи красотой, «не испытывать такого чистаго восхищенія, какъ передъ звѣздами, великолѣпіе которыхъ очаровываетъ насъ, но не пробуждаетъ вожделѣній». Во-вторыхъ, къ чему повело бы, — спрашиваетъ Гаманъ, — если бы мы назвали прекрасною, напримѣръ, Гилле Боббе Франца Гальса, «это безпутное пьяное лицо, на картинѣ, написанной дерзко-смѣлыми мазками кисти и точно покрытой всякою грязью?» Тѣмъ не менѣе на большинство людей эта картина производитъ сильное эстетическое впечатлѣніе; ибо сущность эстетическаго переживанія заключается исключительно въ моментѣ его изоляціи.

Отсюда разрѣшается для Гамана и методологическій (логическій) вопросъ о соотношеніи нормативной и дескриптивной эстетики. Согласно весьма распространенному въ послѣднее время воззрѣнію, эстетика — вѣтвь психологіи, «психологія эстетическаго наслажденія и художественнаго творчества» (О. Кюльпе). Гаманъ согласенъ съ тѣмъ, что эстетика, имѣя дѣло съ особымъ видомъ душевныхъ переживаній (эстетическими переживаніями), должна опираться на психологію съ ея основнымъ понятіемъ переживанія. Но дѣло идетъ въ эстетикѣ не о простомъ констатированіи всего того, что кто-либо случайно имѣетъ въ сознаніи при извѣстномъ эстетическомъ переживаніи.

Для эстетики важно выяснитъ значеніе такого рода переживаній для психической жизни въ ея цѣломъ, выяснитъ отношеніе эстетическаго переживанія ко всей культурѣ; иначе говоря, рѣчь идетъ о *телеологическомъ* разсмотрѣніи, о наукѣ о духѣ, для которой психологія будетъ служить лишь фундаментомъ. Отсюда и отрицательное отношеніе Гамана къ экспериментальной эстетикѣ. Изслѣдованіе элементарныхъ отношеній, — напримѣръ, простѣйшихъ геометрическихъ

фигурь, ритмовъ и гармоническихъ сочетаній цвѣтовъ и тоновъ, — представляетъ собою главную область экспериментальной эстетики, какъ она существуетъ со временъ Фехнера. Но *нѣтъ ничего*, говоритъ Гаманъ, *ошибочнѣе мнѣнія* (столь усердно поддерживаемаго Мейманомъ въ его Введеніи), что удовольствіе, доставляемое намъ извѣстными отдѣльными и простыми случаями, или предпочтеніе, отдаваемое имъ при особыхъ условіяхъ научнаго эксперимента, хотя сколько-нибудь проливаютъ свѣтъ на эстетическое наслажденіе, вызываемое художественнымъ произведеніемъ. Ставъ на такую точку зрѣнія, мы всегда рискуемъ понять эстетическое переживаніе и произведеніе искусства лишь, какъ сумму отдѣльныхъ элементарныхъ отношеній и *смѣшать науку о духѣ съ атомистической естественнонаучной дисциплиной*. Мнѣніе Гамана не одиноко, его поддерживаютъ многіе новѣйшіе авторы (Ср. В. Croce, *Estetica*, 1909, стр. 127: экспериментальная эстетика своего рода «*astrologia dell'Estetica*», „in linea di fatto sta, che tutta l'Estetica induttiva non ha finora scoperto una legge sola“).

По мнѣнію Гамана нужно, наоборотъ, прежде всего задаться вопросомъ, можетъ ли подобный элементъ вообще когда-либо выступать изолированно въ эстетическомъ переживаніи и каково отношеніе такого простого элемента къ эстетическому состоянію вообще.

Таковы главнѣйшія особенности книги Гамана. Но весьма поучительны, — при томъ не только для теоретиковъ, — и многія побочныя части ея, какъ, напримѣръ, анализъ внѣ-эстетическаго содержанія эстетическихъ переживаній (чувства трагическаго, возвышеннаго, комическаго, юмора и т. п.), анализъ искусства художественной рекламы, того, что мы называемъ музыкальнымъ, живописнымъ, поэтическимъ.

Внѣшняя сторона книги Гамана очень затрудняетъ ея усвоеніе. Къ этому произведенію вполне примѣнимо изреченіе аббата Террасона, цитируемое Кантомъ: «Если измѣрять величину книги не числомъ листовъ, а временемъ, необходимымъ для того, чтобы ее понять, то о многихъ книгахъ можно

было бы сказать, что онѣ были бы короче, если бы не были *черезчуръ коротки*». Желаніе Гамана сказать очень многое въ тѣсныхъ рамкахъ, втиснуть въ нихъ, по возможности, всѣ важнѣйшія проблемы очень усложняетъ усвоеніе книги.

Но за этимъ сжатымъ изложеніемъ Гамана чувствуется многолѣтній трудъ мысли. И читатель лишь послѣ нѣкотораго труда освоится съ воззрѣніями Гамана, но зато будетъ вознагражденъ и согласится со словами автора, что онъ далъ намъ «нѣчто новое и оригинальное».

Детальный разборъ книги Гамана данъ въ январской книжкѣ журнала *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, hrg. v. Max Dessoir, за 1913 г., статья Erich Everth'a.

Н. Самсоновъ.

I. Сущность эстетического переживания.

A. Эстетика и искусство.

Разсужденія о сущности эстетическаго процесса почти всегда имѣютъ объектомъ своимъ сущность искусства или, по крайней мѣрѣ, дѣлаютъ произведенія искусства центромъ эстетической теоріи; встрѣчаются даже такіе писатели по эстетикѣ, которые вообще не признаютъ такъ называемую, «красоту въ природѣ» объектомъ эстетическаго обсуждения, если же она въ извѣстныхъ случаяхъ и вызываетъ эстетическое переживаніе, то, согласно ихъ мнѣнію, ее нужно толковать, какъ произведеніе искусства. Такъ, напримѣръ, эстетики столь различнаго направленія, какъ Гегель-идеалистъ и Конрадъ Ланге-натуралистъ приходятъ къ одному и тому же выводу: прекрасное существуетъ лишь въ искусствѣ. Одни изъ эстетиковъ, объясняющіе красоту, какъ раскрытіе идеи въ явленіи, не могутъ найти этой идеи въ случайномъ характерѣ дѣйствительности, далекой отъ чистой идеи. Другіе, по мнѣнію которыхъ, всякое искусство сводится къ подражанію, художественное же наслажденіе обуславливается иллюзіей удачнаго подражанія, не могутъ найти въ объектѣ подражанія ничего иллюзорнаго и, слѣдовательно, ничего эстетическаго, откуда и получается выводъ, что объектъ, данный намъ въ природѣ, выглядитъ, какъ объектъ искусства и дѣйствуетъ чрезъ иллюзію.

Между тѣмъ для эстетики вопросомъ жизни является отграниченіе сущности прекраснаго отъ сущности искусства, и лишь послѣ того, какъ познана будетъ сущность эстетическаго процесса, самого по себѣ взятаго, возможно понять тѣсную связь между эстетикой и искусствомъ, не смѣшивая послѣд-

нее съ прекраснымъ. И не только эстетическое наслажденіе природою говоритъ противъ смѣшенія прекраснаго съ природою, но и анализъ сущности иллюстрирующаго искусства.

1. Иллюстрація.

Безъ анализа своеобразнаго характера иллюстраціи нельзя правильно понять значительный отдѣлъ художественнаго творчества человѣка, и мы постоянно подвергаемся въ этомъ случаѣ опасности обсуждать его съ неправильной или односторонней точки зрѣнія — эстетической. Сущность иллюстраціи можно пояснить слѣдующимъ примѣромъ: положимъ, что въ судѣ обсуждается какое-нибудь преступленіе и теоретически вполне понятно, какъ было выполнено это преступленіе и къ какой категоріи его отнести. Однако желательно при этомъ не только понимать сущность дѣла, но и ясно представить его себѣ, убѣдиться въ возможности того, что мы мыслимъ. Судъ отправляется на мѣсто дѣйствія, и нѣсколько актеровъ разыгрываютъ предъ нимъ обсуждаемое преступленіе. Члены суда созерцаютъ ихъ игру, ихъ представленіе съ интересомъ, но интересъ этотъ отнюдь нельзя назвать эстетическимъ: онъ будетъ теоретическимъ и практическимъ интересомъ. Но при этомъ представленіи могутъ случайно присутствовать также люди, ничего не знающіе объ этомъ дѣлѣ. Ихъ интересъ выразится въ разспросахъ о томъ, что все это означаетъ, т. е. они будутъ требовать названій и понятій для созерцаемыхъ образовъ. Подобно имъ поступаютъ всѣ люди, которые «наслаждаются» открывающимся съ высокой горы видомъ въ томъ смыслѣ, что вспоминаютъ названіе каждой деревни или спрашиваютъ названія и запоминаютъ ихъ, ориентируясь въ окружающемъ и собирая топографическія свѣдѣнія. Ихъ наслажденіе также внѣэстетично. Если, напротивъ, тотъ же ландшафтъ созерцается съ интересомъ, но такъ, что названія деревень превращаются въ пустой звукъ, и узнавать ихъ и

удерживать въ памяти никому и не приходитъ въ голову, то ландшафтъ этотъ попадаетъ въ кругъ эстетическихъ объектовъ. Равнымъ образомъ и инсценировка преступленія, переданная съ помощью кинематографа падкой на зрѣлища толпѣ, дѣлаетъ его предметомъ эстетическаго интереса. Приведенные нами примѣры не имѣютъ еще ничего общаго съ искусствомъ, хотя для инсценировки преступленія уже требуется нѣкоторое искусство, извѣстная доля сценическаго дарованія, или даже поэтически-комбинирующая и восполняющая фантазія.

Но то, что эти примѣры даютъ намъ — внѣэстетическій смыслъ, иллюстрацію непосредственно созерцаемаго — вновь встрѣчается въ обширной, быть можетъ, наиболѣе значительной области какъ пластическихъ, такъ и другихъ искусствъ. Именно, всякое религиозное искусство иллюстрируетъ, имѣетъ свою цѣль по возможности приблизить вѣрующаго къ предмету его благоговѣйнаго поклоненія, сдѣлать непостижимое и неподлежащее представленію постижимую реальностью, къ которой вѣрующій могъ бы обращаться со своими упованіями и запросами. Все средневѣковое искусство раскрываетъ богатство своего содержанія лишь знакомому съ его исторіею человѣку, который располагаетъ всѣми нужными именами и понятіями или же съ интересомъ разспрашиваетъ о нихъ, чтобы болѣе глубоко постичь это искусство. И если средневѣковая живопись покажется человѣку неподготовленному безсодержательною и отвлеченною или же искусственною и онъ выставитъ общее требованіе, чтобы въ картинѣ изображалось лишь то, что понятно «само по себѣ», то защитники средневѣковаго искусства могутъ сказать, наоборотъ: «Вы, входящіе въ наши церкви со своими мірскими эстетическими утѣхами, васъ слѣдовало бы изгнать, какъ мѣняль и торговцевъ изъ храма; идите вы въ свои музеи и театры, если вамъ угодно «наслаждаться», наши церкви не для эстетическаго наслажденія существуютъ, а назиданія ради, и картины наши вполне понятны посвященному и вѣ-

рующему». Они могут идти и еще дальше и сказать, что искусство извращено въ корнѣ, если оно помѣщаетъ въ церк-вахъ изображенія, отвлекающія духъ нашъ отъ всего священнаго къ мірекому. Съ этой точки зрѣнія и великій переворотъ въ искусствѣ, имѣвшій мѣсто въ эпоху перехода отъ средне-вѣковья къ новому времени, долженъ вызывать негодованіе и презрѣніе, такъ какъ религіозное содержаніе въ пышныхъ прекрасныхъ картинахъ Возрожденія отступаетъ назадъ, на первый же планъ выдвигается удовлетвореніе эстетическаго чувства и требованіе того, чтобы картина была понятна сама по себѣ. Равнымъ образомъ, тѣмъ лицамъ, которыя стараются, пустивъ въ ходъ всѣ средства краснорѣчія, восхвалять красоту колорита и композиціи въ какой-либо картинѣ, изображающей святого (что большинству публики причиняетъ большую скуку), можно возразить, что они, пожалуй, вполне учили при этомъ эстетическій элементъ, но упустили изъ виду, что въ этомъ изображеніи хотятъ почитать именно Мадонну или какого-либо святого. Изъ всего этого несомнѣно вытекаетъ заключеніе, что по красотѣ объекта или по тому, что онъ — произведеніе искусства, нельзя еще рѣшить, будетъ ли онъ эстетичнымъ или нѣтъ; вопросъ этотъ рѣшается лишь на основаніи опредѣленныхъ отношеній, въ которыхъ мы находимся къ этому произведенію искусства. Отсюда ясно также, что по отношенію къ иллюстрирующему искусству эстетическая точка зрѣнія несостоятельна въ тройкомъ отношеніи: во-первыхъ, эстетическая потребность во многихъ случаяхъ не удовлетворяется такими произведеніями искусства, хотя они и вполне удовлетворяютъ своему назначенію; во-вторыхъ, обсужденіе произведеній искусства съ эстетическихъ точекъ зрѣнія какъ художникомъ, такъ и лицомъ, созерцающимъ эти произведенія, можетъ выступить на первый планъ и уничтожить самое главное — иллюстрирующее значеніе и, наконецъ, въ-третьихъ, при эстетическомъ созерцаніи и интерпретаціи (гдѣ она, какъ это часто бываетъ, возможна), м о д и ф и ц и р у ю щ е е вліяніе этихъ эстетическихъ моментовъ на внутренній смыслъ иллюстрирующаго искусства

остается незамѣченнымъ. Иллюстрирующимъ искусствомъ будетъ мистерія, духовная драма, которая выпукло, возбуждая острую скорбь, представляетъ намъ страданія и смерть Господа Иисуса. Къ этому же искусству относятся всѣ тѣ иллюстраціи въ книгахъ, которыя придаютъ жизнь и конкретность отвлеченному содержанію жизни, какъ, напримѣръ, изображенія Страстей Господнихъ, топографическія карты и политипажи историческихъ хроникъ. Иллюстраціями будутъ, наконецъ, всѣ историческія картины, всѣ статуи, портреты, которые созданы въ увѣковѣченіе памяти кого-либо, для того, чтобы дать конкретное выраженіе блѣдной и все болѣе блѣднѣющей мысли,—въ помощь воспоминанію, связанному съ изображеннымъ объектомъ не эстетическими, но моральными узами.

2. Культъ и демонстрація.

Въ иллюстрирующемъ искусствѣ мы можемъ различать двѣ группы, въ зависимости отъ того, идетъ ли оно навстрѣчу моральнымъ или теоретическимъ запросамъ человѣка. Въ первомъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ культомъ, которому иллюстрирующее искусство служить, представляя въ непосредственной близости и наглядномъ образѣ неподлежащій созерцанію объектъ нашего благоговѣйнаго поклоненія. Культъ, имѣющій общественный характеръ, поражаетъ монументальное искусство (monumentale Kunst), именно въ памятникахъ религіознаго искусства и во всевозможныхъ свѣтскихъ памятникахъ. Монументъ, памятникъ имѣетъ значеніе именно опоры для памяти, овеществленія того, что лишено уже реальности и осталось лишь въ памяти. Монументальное искусство, имѣющее цѣлью увѣковѣченіе индивидуума, поражаетъ форму портрета — художественная задача, занимавшая величайшихъ художниковъ всѣхъ временъ и тѣмъ не менѣе не имѣющая ничего общаго съ эстетикой. Посвященное культу

искусство не ограничивается пластическимъ искусствомъ; доказательствомъ этого служатъ религіозная поэзія и эпосъ среднихъ вѣковъ, саги о герояхъ; да и самая исторія—какъ первоначально, такъ, отчасти, и въ настоящее время — является собою не что иное, какъ представленный въ наглядныхъ образахъ культъ боговъ, героевъ и людей, — литературную галлерею предковъ. Этимъ объясняется также, почему исторія и біографія, по самому существу своему, лежатъ внѣ эстетической сферы даже въ томъ случаѣ, когда историческая характеристика не уступаетъ поэзіи по выпуклости и силѣ изображенія.

Связь съ культомъ объясняетъ также, почему памятники и портреты представляютъ собою художественную задачу и не могутъ быть хорошо выполнены путемъ механической репродукціи: во всѣхъ подобныхъ случаяхъ рѣчь идетъ не о внѣшней, доступной механическому измѣренію и репродукціи, дѣйствительности, но объ идеалѣ, о дѣйствительности, данной намъ не въ понятіи, но въ идеѣ, которую мы хотимъ воплотить въ непосредственно созерцаемомъ явленіи. Мы хотимъ изобразить не случайно встрѣченнаго человѣка, а того, котораго мы любимъ, героя не такимъ, какимъ бываетъ онъ предъ своимъ камердинеромъ, а въ моменты высшаго воодушевленія, святого не такъ, какъ странствовалъ онъ по землѣ—простой смертный среди смертныхъ — но какъ сверхчеловѣка, сознающаго свою божественную миссію. Какъ намъ казался онъ идеаломъ, когда вы встрѣчали его въ жизни, возвышеннымъ, просвѣтленнымъ человѣкомъ, такъ и художникъ, имѣющій цѣлью воссоздать его личность, долженъ имѣть о немъ адекватную идею, чтобы и въ изображеніи представить идеалъ, идею въ непосредственно созерцаемомъ явленіи. Фотографія вполне можетъ дать художественное изображеніе, безукоризненное съ эстетической стороны, но не въ состояніи передать наше субъективное пониманіе личности, обусловленное потребностью въ культѣ. Поэтому никто и не бываетъ доволенъ фотографіей. Къ этому иллюстрирующему искусству культа,

памятнику и портрету, вполне приложима, слѣдовательно, идеалистическая эстетика Гегеля и его послѣдователей, согласно которой искусство имѣетъ цѣлью представить идею въ явленіи: это требованіе означаетъ, что всякое искусство иллюстрируетъ, оно — не образъ, но изображеніе и, слѣдовательно, имѣетъ прообразъ, но не въ природѣ, а въ идеѣ о чемъ-либо, съ чѣмъ мы находимся въ религіозной или моральной связи. Это значитъ далѣе, что идея — не порожденіе фантазіи, но нѣчто такое, въ реальности чего мы не сомнѣваемся, но только не можемъ имѣть объ этомъ яснаго представленія, и лишь искусство впервые должно дать намъ его. Религіозные, практическіе и моральные интересы обуславливаютъ эту увѣренность нашу въ реальности идеи, ибо всякая увѣренность въ существованіи чего-либо основывается, въ конечномъ счетѣ, на практическихъ мотивахъ. Не случайно также эта идеалистическая теорія искусства возникла въ Германіи одновременно съ искусствомъ, обречшимъ себя на службу религіи и морали, искусству назарянъ. Гегель былъ современникомъ и единомышленникомъ Петера Корнелиуса.

Подражаніе (*mimesis*). Такъ какъ иллюстрирующее искусство предполагаетъ, что всякому прообразу должно соответствовать изображеніе, а идеѣ — явленіе, то всякая теорія иллюстрирующаго искусства должна усвоить себѣ понятіе подражанія, *mimesis*'а, или, вѣрнѣе, воссозданія, воспроизведенія (*Nachbildung*); отсюда намъ становится понятнымъ, почему какъ разъ идеалистическія культуры, какова, на примѣръ, греческая, и такой философъ, какъ Платонъ, или же культура классическая эпохи Людовика XIV и такой критикъ, какъ Буало, должны были выдвинуть въ эстетикѣ на первый планъ понятіе подражанія и правды (*vérité*). Эта теорія вѣрна, но не имѣетъ ничего общаго съ эстетикой. Въ томъ видѣ искусства, въ которомъ художественное творчество было пробуждено къ жизни прославленіемъ религіи, княжескихъ домовъ, національнаго прошлаго, произведеніе искусства, дѣйствительно, должно быть правди-

вымъ, т.-е. соответствовать той увѣренности въ реальности идеала, которая жила въ почитателяхъ религіи, княжескихъ домовъ и т. д. Понятіе подражанія, точнѣе, воссозданія не является, поэтому, показателемъ натурализма.

Демонстрація. Натурализмъ появляется впервые лишь, когда по мотивамъ познанія или практическихъ нуждъ жизни требуется въ искусствѣ объективная передача дѣйствительности, свободная отъ всякой личной, этическимъ отношеніемъ къ дѣйствительности обусловленной концепціи: учебникъ зоологіи, рисунки микроскопическихъ аппаратовъ, снимки съ преступника въ приказѣ о его задержаніи, планы дома, назначеннаго къ продажѣ, указываютъ на методъ, позволяющій черта за чертою воспроизвести объективную природу или даже копировать ее, — поэтому всѣ подобныя вещи лучше довѣрить фотографу, чѣмъ художнику. Теорія искусства, требующая отъ художественнаго произведенія возможно точной передачи природы, объективной точности, такъ сказать, точности судебного слѣдствія или сыска, требуетъ отъ него, слѣдовательно, чтобы оно было неудачною демонстраціей, т.-е., было не только неэстетичнымъ, но и нехудожественнымъ. Изъ вышеприведенныхъ примѣровъ слѣдуетъ, однако, что во многихъ случаяхъ подобное требованіе имѣетъ смыслъ.

Въ то же время изъ всего нашего изслѣдованія вытекаетъ слѣдующій выводъ: эстетическая точка зрѣнія не единственное правильное воззрѣніе на искусство, поэтому изъ природы искусства нельзя вывести природу эстетическаго. Поэтому вся область иллюстрирующаго искусства внѣэстетична, такъ какъ художественное произведеніе въ немъ поставляется въ извѣстное соотношеніе и соответствіе съ дѣйствительностью (идеаломъ или природою) и связывается съ научными, моральными и религіозными интересами. Упрекъ религіозной или исторической живописи XIX столѣтія въ неэстетичности приложимъ, равнымъ образомъ, и ко всякой религіозной живописи. Но упрекъ этотъ можно сдѣлать лишь въ томъ случаѣ, если мы докажемъ, что религіозное произведеніе искусства умѣстно было бы замѣнить эстетическимъ и

наоборотъ. Музей съ изображеніями святыхъ былъ бы для насъ — истиннымъ мученіемъ. Но и церковь съ эстетически-ласкающими взоръ весенними ландшафтами была бы мучительна для религіознаго чувства. Вопросъ о томъ, умѣстны ли въ церкви, въ школахъ, въ казино иллюстрирующія или эстетическія картины можно поэтому рѣшить въ зависимости отъ того, будутъ ли признаны болѣе важнымъ и болѣе соответствующимъ данному мѣсту эстетическое или моральное воздѣйствіе на зрителя. Но этимъ еще ничего не сказано о качествѣ самаго произведенія искусства. Тѣмъ, кто совершенно отрицаетъ всякое иллюстрирующее искусство, нужно напомнить, что «la Disputa» и «Аѳинская школа» Рафаэля и «Сотвореніе міра» Микель-Анджело въ Сикстинской капеллѣ должны быть причислены къ величайшимъ произведеніямъ искусства наряду съ «Фаустомъ», въ которомъ ясна иллюстрирующая тенденція — выразить идею человѣческой жизни. Сущность эстетическаго приводитъ насъ поэтому къ понятіямъ эстетической ситуации или эстетическаго случая, состоянія. Съ другой стороны, въ произведеніи искусства, подлежащемъ эстетическому обсужденію, можно распознать внѣэстетическую тенденцію, когда возникаетъ вопросъ о томъ, «что это такое», «какъ это называется», какъ, напримѣръ, въ сочиненіи Геккеля «Kunstformen der Natur», гдѣ господствуетъ научный интересъ, хотя въ каждомъ отдѣльномъ изображеніи найдется достаточно чертъ для того, чтобы заставить насъ остановиться въ восторженномъ созерцаніи. Однако, хотя мы и говоримъ, что то или другое животное красиво, этимъ не исключается еще научный интересъ.

Но, быть можетъ, знаніе сущности эстетическаго дано вмѣстѣ со знаніемъ природы прекраснаго?

В. Эстетичное и прекрасное.

Въ отвѣтъ на этотъ вопросъ мы можемъ быть кратки. Что наслажденіе, доставляемое красою, не создаетъ еще эстетическаго состоянія, ясно уже изъ сравненія тѣхъ случа-

евъ, когда мужчина взираетъ на прекрасную женщину «глазами художника» и получаетъ чисто-эстетическое наслаждение и, во-вторыхъ, когда онъ, безъ ума отъ ея красоты, стремится обладать ею, т.-е. не остается при одномъ «чистомъ» наслажденіи красотою, или, вообще, не испытываетъ такого чистаго восхищенія, какъ предъ звѣздами, великолѣпіе которыхъ очаровываетъ насъ, но не пробуждаетъ вождельнія. Но допустимъ, что мы отвлеклись въ созерцаніи чистой женской красоты отъ всего посторонняго ей; достаточна ли она будетъ для того, чтобы пробудить эстетическое переживание? Этотъ вопросъ намъ нужно еще особенно обсудить. Напомнимъ хотя бы о томъ, что многія прекрасныя женскія статуи, далеко не совсѣмъ лишены женственности и человѣческихъ чертъ, слѣдовательно, привносящія нѣчто въ получаемое отъ красоты впечатлѣніе, — оставляютъ, однако, насъ холодными, не удовлетворяютъ эстетически. Во всякомъ случаѣ, изъ впечатлѣнія, производимаго красотою, нельзя выводить заключеній о природѣ эстетическаго начала и отождествлять его съ красотою. Можетъ быть, въ «чистотѣ» созерцанія, въ «художественномъ» отношеніи къ дѣйствительности и сокрытъ ключъ къ сущности эстетическаго начала; прекрасное можетъ находиться въ извѣстномъ отношеніи къ нему, но тожественными прекрасное и эстетическое быть не могутъ.

Прежде всего, красота, какъ единственное содержаніе эстетическаго, слишкомъ сузила бы понятіе эстетическаго. Въ высшей степени натянуто выходитъ уже, когда поражающее насъ выразительное, морщинистое лицо называютъ прекраснымъ и ссылаются при этомъ на красоту души. Обычное словоупотребленіе съ его нѣсколько презрительными выраженіями о красивыхъ людяхъ («смазливое личико» и пр.), правильно и чутко противопоставляетъ красоту—характеру и выраженію. Къ чему повело бы, напримѣръ, если бы мы назвали прекрасною Гилле Боббе Франца Гальса, это безпутное пьяное лицо, на картинѣ, написанной дерзко-смѣлыми мазками кисти и точно покрытой всякой грязью (mit Dreck

und Schmutz hingezettes Bild) *). И тѣмъ не менѣе, на большинство людей эта картина производитъ сильное эстетическое впечатлѣніе. Для того, чтобы легче объяснить наслажденіе, доставляемое этою картиною, можно было бы указать въ ней комическій элементъ, но комическое и прекрасное — далеко не одно и то же. Чтобы объяснить комическое, какъ это дѣлаетъ Липпсъ, нужно было бы все эстетически нравящееся намъ назвать прекраснымъ, а это значитъ просто разрубить узелъ, вмѣсто того, чтобы развязать его, и вмѣстѣ съ тѣмъ отбросить совсѣмъ такой вопросъ, рѣшеніе котораго было бы важнымъ вкладомъ въ изученіе эстетическаго начала.

С. Эстетическое переживание и наглядность.

Въ иллюстрирующемъ искусствѣ названіе «художественнаго» оправдывалось по отношенію къ извѣстному произведенію его жизненностью, наглядностью, доступностью непосредственному созерцанію, — именно это и приближало его къ эстетикѣ. Въ иллюстраціяхъ дѣло шло именно о томъ, чтобы превратить идею, отвлеченное понятіе или блѣдное представленіе въ ясное наглядное созерцаніе, способное произвести на насъ сильное впечатлѣніе. И эта способность непосредственно созерцаемаго образа оказать на насъ впечатлѣніе породила видимость эстетическаго и возможность разсматривать съ эстетической точки зрѣнія то, что создано съ внѣэстетическою цѣлью. Не удивительно поэтому, что непосредственное созерцаніе въ его противоположности общему или отвлеченному понятію было объявлено главнѣйшимъ эстетическимъ факторомъ.

Однако, такому возрѣнію противорѣчить, повидимому, прежде всего поэзія: въ ней мы всегда имѣемъ дѣло со словами, т.-е. съ понятіями, которыя непосредственно никогда не бываютъ наглядными, хотя въ звукахъ словъ или въ зритель-

*) Hille Bobbe—содержательница популярнаго кабака въ Гаарлемѣ. Репродукція у Гиндича, Исторія искусствъ, II, 463; другой портретъ, съ совою на плечъ, у Muther, Geschichte der Malerei, II, 504. Прим. пер.

ныхъ образахъ буквъ мы и получаемъ непосредственное чувственное воспріятіе. Но то, что мы должны понять изъ этихъ словъ, во всякомъ случаѣ не содержится, вѣдь, въ этомъ непосредственномъ воспріятіи, но лишь становится благодаря ему возможнымъ. Однако и въ этомъ случаѣ можно въ переносномъ смыслѣ говорить о наглядномъ и ненаглядномъ изображеніи, когда, именно, въ первомъ случаѣ поэтъ или рассказчикъ представляютъ въ живомъ повѣствованіи конкретныя черты событія, а во второмъ случаѣ лѣтописецъ излагаетъ сухимъ отвлеченнымъ языкомъ лишь фактическую сторону событія въ его цѣломъ. Съ этой точки зрѣнія изложеніе тѣмъ болѣе эстетично и художественно, чѣмъ болѣе оно конкретно, жизненно и пробуждаетъ въ насъ такое чувство, какъ будто мы сами присутствуемъ при данномъ событіи. Но и это не вѣрно. Конечно, искусство можетъ съ помощью языка сдѣлать нагляднымъ, конкретнымъ сообщенное лишь въ общихъ чертахъ событіе или извѣстный намъ въ общихъ чертахъ фактъ, въ особенности, когда, какъ это бываетъ въ исторіи или въ религіозномъ преданіи, сообщаются рѣчи героевъ — не дословно, правда, но въ соотвѣтствіи съ идеальнымъ представленіемъ о нихъ. Но все это будетъ все-таки исторіею, пропо-вѣдью, искусствомъ, воздвигающимъ памятникъ, иллюстрирующимъ, героическимъ эпосомъ, Библіею. Историческая, эпическая поэзія не будетъ еще эстетической только потому, что она—искусство и даетъ намъ конкретные образы. Нѣкоторые утверждаютъ, правда, что такая поэзія недостаточно наглядна и конкретна, такъ какъ она ставитъ наглядное созерцаніе въ зависимость отъ понятія, отъ чего-то сознательнаго или же чего-то такого, что нужно удержать въ памяти, о чемъ нужно освѣдомиться, — однако и это различіе не вполне соотвѣтствуетъ противоположности между эстетическимъ и неэстетическимъ.

Допустимъ, что объявленъ приказъ о задержаніи преступника, обѣщана награда за его поимку, а затѣмъ ничего не вѣдавшему до тѣхъ поръ читателю этого приказа не только названо имя преступника и становится извѣстною и его лич-

ность, но и изображена она, съ помощью гениальнаго искусства слова, столь наглядно, что преступникъ какъ бы стоитъ предъ глазами каждаго. Положимъ, далѣе, что такая же характеристика встрѣчается намъ въ уголовномъ романѣ. Въ обоихъ случаяхъ читатель получаетъ извѣстныя свѣдѣнія, онъ долженъ нѣчто удержать въ памяти, понятіе, съ которымъ ему придется имѣть дѣло еще и впоследствии, иллюстрируется ему наглядно. Слѣдовательно, не наглядность дѣлаетъ приказъ о задержаніи преступника социально-практическимъ переживаніемъ, а одинаковую съ приказомъ характеристику преступника въ романѣ превращаетъ въ часть эстетическаго переживанія. Итакъ, опять дѣло, оказывается, въ томъ связаномъ цѣломъ, въ которомъ выступаетъ наглядное переживаніе. Наглядность и отсутствіе всякихъ понятій, сами по себѣ взятая, не объясняютъ такого превращенія.

Наглядность даже и не должна непременно быть налицо. Въ поэтическихъ произведеніяхъ найдется достаточно мѣстъ не только такихъ, которыя содержатъ размысленія выведенныхъ въ нихъ лицъ — Фауста, Гамлета — (въ этомъ случаѣ можно было бы еще возразить, что размысленія эти характерны для этихъ лицъ и дѣлаютъ ихъ для насъ жизненными), но и такихъ, въ которыхъ самъ поэтъ рисуетъ и характеризуетъ намъ эти лица абстрактными, далеко не живыми словами,—и произведеніе отъ этого, однако, не становится неэстетичнымъ. Можетъ быть, въ иныхъ случаяхъ оно благодаря этому будетъ водянистымъ, будетъ производить недостаточно сильное впечатлѣніе, но не станетъ еще неэстетичнымъ; поэтому въ лучшемъ случаѣ мы можемъ лишь, принимая во вниманіе силу впечатлѣнія, спрашивать, почему наглядность, хотя она не неизбѣжно нужна для эстетическаго впечатлѣнія, въ особенности, однако, легко вызываетъ эстетическое пониманіе неэстетическихъ моментовъ.

Противъ того, что наглядность необходима для эстетическаго впечатлѣнія, прежде всего говорятъ, наконецъ, остроумныя сопоставленія, которыя будятъ нашу мысль, хотя истина окончательно и не раскрывается въ нихъ, и доставляютъ

намъ удовольствіе массою различныхъ комбинацій, неожиданностью логической связи или даже софизмами, имѣющими видъ истины. Едва ли кто-либо, читая уснащенные всевозможными *bonnets* рассказы и драмы Оскара Уайльда, назоветъ ихъ теоретическими или научными произведеніями на томъ только основаніи, что забавное въ нихъ не наглядно, но вытекаетъ изъ сопоставленія мыслей. Они скорѣе же—сверхэстетичны (*hyperästhetisch*).

D. Сущность эстетическаго состоянія.

Нѣсколько примѣровъ помогутъ намъ ближе подойти къ понятію эстетическаго начала. Въ ателье Вирца въ Брюсселѣ на стѣнѣ около земли изображена собака въ собачьей конурѣ настолько натурально, что служить какъ бы «нѣмымъ» привратникомъ и напоминаетъ намъ «*save sapeur*». Изображеніе собаки имѣетъ, слѣдовательно, отношеніе къ нашей реальной, повседневной жизни; оно — не самоцѣль, но средство къ цѣли, оно вплетается въ практическій обиходъ нашей жизни. Изображеніе это совершенно неэстетично. Отъ этого не спасаетъ его ни то, что оно — художественное произведеніе, ни то, что оно наглядно. Если даже мы заранее знаемъ, что это — не настоящая собака, если, слѣдовательно, эта собака для насъ съ самаго начала «видимость» *), а мысль о томъ, что она можетъ лаять и кусаться, является «сознательнымъ самообманомъ» **), — все-таки наше чисто-эстетическое сужденіе искажается тѣмъ, что это изображеніе имѣетъ отношеніе къ нашимъ поступкамъ въ данный моментъ, обусловленнымъ общимъ ходомъ повседневной жизни. Когда мы говоримъ именно, что собака эта — лишь видимость, а не дѣйствительность, художественный обманъ, а наше созерцаніе — иллюзія, мы высказываемся отрицательно объ этомъ изображеніи, такъ

*) „Schein“, терминъ, введенный Шиллеромъ.

Прим. пер.

***) „Bewusste Selbstitäuschung“, терминъ Конрада Ланге (*Das Wesen der Kunst*, 1907).

Прим. пер.

какъ признаемъ ничтожнымъ то, что должно было бы существовать реально и воздѣйствовать на насъ.

Но когда то же самое изображеніе—если оно дѣйствительно хорошо сдѣлано—повѣшено въ рамѣ на стѣнѣ и нравится намъ, то это будетъ уже эстетически удовлетворяющимъ насъ переживаніемъ, хотя представляетъ тотъ же самый объектъ. Благодаря рамѣ оно выходитъ теперь изъ нашего житейскаго обихода, не вплетается въ наше поведеніе, оно изолируется и концентрируетъ наше вниманіе исключительно на себѣ. Слѣдовательно, вся суть тутъ не въ самомъ изображеніи, но въ рамѣ, въ которую оно вставлено, въ той общей связи, въ которую оно включено. Нашъ примѣръ показываетъ, что для эстетическаго воспріятія рѣшающимъ моментомъ будетъ объективная связь, объективное положеніе изображенія; при обсужденіи иллюстрирующаго искусства мы уже замѣтили, что одна и та же картина производитъ, однако, различное впечатлѣніе въ церкви и въ музеѣ.

Другой примѣръ. Изображеніе хлѣбнаго поля, уже выросшаго дерева можетъ произвести самое различное впечатлѣніе на различныхъ людей. Крестьянинъ, который обращаетъ вниманіе на состояніе посѣвовъ и рассчитываетъ, какую пользу принесетъ ему жатва, поставитъ видъ этого поля въ связь со своею повседневною жизнью, полною труда, заботъ съ приносимыми ими плодами; совершенно такъ же будетъ смотреть на изображеніе пышно разросшагося дерева лѣсникъ, такъ какъ его наслажденіе будетъ связано съ расчетами о выгодахъ, которыя можно извлечь изъ лѣса, съ думами о своихъ профессиональныхъ заботахъ, о результатѣ своихъ трудовъ. Любитель природы, напротивъ, созерцаетъ и наслаждается, разсматриваетъ это изображеніе, какъ именно лишь изображеніе, ибо ничто не понуждаетъ его къ другому, и изображеніе это не имѣетъ никакого отношенія къ его послѣдующей жизни. Свободный отъ всякихъ интересовъ своей практической повседневной жизни, наслаждается онъ созерцаніемъ этого изображенія и, быть можетъ, восхищается тѣмъ самымъ краснымъ макомъ въ хлѣбѣ или побѣгами плюща на дубѣ, кото-

рые вызываютъ проклятiя крестьянъ и лѣсничихъ. Изъ этого вытекаетъ, что все зависитъ не отъ того, будемъ ли мы созерцать произведенiе искусства или природу, дѣйствительность или изображенiе, но отъ той общей связи, въ которой выступаетъ созерцаемый образъ. А эта связь можетъ быть обусловлена не только объективными условiями, но также и субъективнымъ отношенiемъ къ вещамъ, зависящимъ отъ профессii съ вытекающими изъ нея интересами и настроенiями. Поэтому и религiозное изображенiе различно воспринимается вѣрующимъ и индифферентнымъ человѣкомъ.

Когда мы говорили о прекрасномъ и его отношенiи къ эстетическому, мы видѣли, что красота многихъ объектов можетъ послужить поводомъ для того, чтобы мы желали обладать ими изъ житейскихъ интересовъ; слѣдовательно, красота дѣлаетъ многое цѣннымъ въ неэстетическомъ смыслѣ. Если мы поэтому и говорили о «чистомъ» наслажденiи и «чистомъ» созерцанiи, то этотъ предикатъ «ч и с т ы й» означалъ именно эстетическiй моментъ свободы отъ житейскихъ интересовъ. Красота, слѣдовательно, можетъ влiять на выборъ извѣстныхъ предметовъ, но эстетическою становится лишь тогда, когда этотъ выборъ остается въ сторонѣ.

Поэтому эстетическое можно поставить наряду съ выразительнымъ, такъ какъ выразительное тоже не имѣетъ ничего общаго съ красотой. Положимъ, что на улицѣ у насъ на глазахъ происходитъ потрясающая драма, напримѣръ, сцены съ покушенiями на убiйство, съ опасностями, спасенiемъ отъ смерти, неожиданнымъ свиданiемъ родственниковъ, давно потерявшихъ другъ друга изъ виду, соперничествомъ и неравною борьбою сторонъ. Если мы случайно становимся свидѣтелями этихъ сценъ, то мы можемъ, и не вмѣшиваясь въ ходъ событiй, настолько принимать въ нихъ участiе, обсуждая поступки дѣйствующихъ лицъ этой «драмы» или осуждая ихъ, проникаясь по поводу ихъ желанiями, надеждами, сожалѣнiемъ, размышляя о нихъ, что нашъ интересъ будетъ совершенно моральнымъ, зависящимъ отъ долга нашего принимать участiе въ радостяхъ и горѣ ближняго и отъ тѣхъ кри-

терiевъ (Werturteile), которые выработались у насъ изъ обыденнаго житейскаго общенiя съ людьми. Равнымъ образомъ останется у насъ и чувство повышеннаго или подавленнаго настроенiя отъ желательнаго и нежелательнаго исхода драмы, которое, быть можетъ, наложитъ свой отпечатокъ на всю нашу послѣдующую жизнь. Но если мы съ интересомъ слѣдимъ за ходомъ событiй, внутренне даже принимаемъ чью-либо сторону и вмѣстѣ съ кѣмъ-либо изъ причастныхъ къ дѣлу лицъ сопереживаемъ всю драму, но, помимо этого, заботимся лишь о томъ, чтобы отъ насъ ничто не ускользнуло и если, наконецъ, мы уходимъ удовлетворенными съ сознаниемъ, что пережили нѣчто интересное, но, въ то же время, насколько насъ не касающемся, — тогда состоянiе наше будетъ эстетическимъ. Итакъ, опять-таки не отъ художественности сцены зависитъ, будетъ ли она эстетическою или нѣтъ. Правда, объективная обстановка много значитъ для эстетическаго наслажденiя, и та же самая сцена, разыгранная въ театрѣ, скорѣе воздѣйствуетъ на насъ эстетически, чѣмъ на улицѣ, «въ жизни». Но и на сценическое представленiе можно смотрѣть какъ съ эстетической, такъ и съ внѣэстетической точекъ зрѣнiя: крестьянинъ, который хотѣлъ бы побить злодѣя на сценѣ камнями или же переноситъ свой гнѣвъ на актера, наслаждается спектаклемъ неэстетически. Тенденцiозная пiеса, наглядно представляющая для нашего сужденiя или осужденiя извѣстныя житейскiя отношенiя или же лица, съ которыми намъ приходится сталкиваться въ повседневной жизни, также относится къ демонстрирующему искусству, т. е., равнымъ образомъ не будетъ эстетическимъ. Но изъ отношенiя лица созерцающаго къ красотѣ вытекаетъ, что эстетическое переживанiе, помимо объективныхъ условiй, зависитъ также отъ восприимчивости лица воспринимающаго и отъ подготовки его къ эстетическимъ переживанiямъ.

Сущность эстетическаго переживанiя становится ясною для насъ на основанiи всѣхъ приведенныхъ примѣровъ. Эстетическимъ будетъ для насъ не какое-либо содержанiе въ его данномъ качествѣ, ибо оно становится для насъ эстетическимъ

лишь благодаря известной формѣ переживанія, благодаря отношенію къ другимъ переживаніямъ, благодаря тому, какъ оно вступаетъ въ нашу жизнь, обусловленную нашимъ долгомъ, привычками, намѣреніями и цѣлями.

Отрицательная формулировка: сущность эстетическаго начала заключается въ безотносительности переживанія, въ свободѣ его отъ всякихъ обязанностей (профессіи), привычекъ, насущныхъ нуждъ, вытекающихъ изъ тѣхъ или другихъ условий нашей повседневной жизни.

Положительная формулировка: переживание будетъ эстетическимъ, когда оно довлѣетъ себѣ, въ себѣ замкнуто и служитъ не средствомъ къ цѣли, но самоцѣлью.

Это и есть законъ изоляціи переживанія, опредѣляющій понятіе эстетическаго начала.

Слѣдовательно, не какое-либо содержаніе, не объектъ, не событіе будутъ эстетическими, но субъективное переживаніе; и это переживаніе будетъ эстетическимъ не благодаря своему качеству, но становится эстетическимъ или неэстетическимъ въ силу того отношенія (или же безотносительности), въ которое оно вступаетъ съ жизненными условиями того или другого индивидуума. Лишь благодаря тому, что известныя содержанія переживанія и объективнаго міра дѣлаютъ такую изоляцію легче осуществимою, чѣмъ другія, благодаря тому, что известныя объективныя условія болѣе способны вызвать такое субъективное состояніе, — можно говорить о эстетическихъ объектахъ и свойствахъ, о эстетическихъ учрежденіяхъ (театръ, музей), и наряду съ субъективнымъ методомъ выставлѣть (мнимо) объективный. Изъ субъективныхъ методовъ особеннаго вниманія заслуживаютъ соціально- и индивидуально-психологическій методы, изслѣдующіе классы общества и индивидуальныя особенности въ ихъ отношеніи къ эстетическому воспріятію. Но всѣ они должны опираться

(что бессознательно и дѣлается) на форму эстетическаго переживанія, на его отношеніе къ житейскому укладу въ его цѣломъ. Въ этомъ смыслѣ основой всякой эстетики является психологія съ ея основнымъ понятіемъ переживанія. Но такъ какъ дѣло идетъ не о констатированіи всего того, что кто-либо случайно имѣетъ въ сознаніи при известномъ переживаніи, называемомъ эстетическимъ, но о роли такого рода переживанія въ психической жизни въ ея цѣломъ, далѣе объ отношеніи культурныхъ цѣнностей къ этому переживанію и, обратно, переживанія ко всей культурѣ, т.-е. объ отношеніяхъ, выраженныхъ въ ясныхъ логическихъ понятіяхъ, — то рѣчь идетъ, слѣдовательно, о телеологическомъ разсмотрѣніи, объ установкѣ указанныхъ отношеній въ связи съ опредѣленнымъ видомъ переживанія, иначе говоря — о наукѣ о духѣ, для которой психологія будетъ служить лишь основой.

Въ дальнѣйшемъ мы и должны изложить эту науку о духѣ, обоснованную на своеобразности эстетическаго переживанія, на его понятіи.

Но прежде всего мы покажемъ, что всѣ системы эстетики, будто бы слѣдующія другимъ методамъ, на самомъ дѣлѣ также опираются на характеристику эстетическаго переживанія, какъ «изолированнаго».

Е. Эстетическія теоріи.

Изоляція. Вполнѣ понятно, согласно вышесказанному, что наиболѣе способны постигнуть сущность эстетическаго начала тѣ теоріи, которыя отвлекаются отъ всякаго содержанія, будетъ ли оно формою или чувственнымъ впечатлѣніемъ, внѣшнимъ видомъ или внутренней сущностью, и сосредоточиваются исключительно на характерѣ переживанія, на своеобразности психической сферы, въ отношеніи ея, напримѣръ, къ областямъ науки и этики. Всѣ подобныя попытки исходятъ, почти безъ исключенія, изъ Канта, такъ какъ именно онъ опредѣлилъ эстетическое наслажденіе, какъ «незаин-

тересованное» — опредѣленіе, которое, съ одной стороны, глубоко вѣрно схватываетъ сущность эстетическаго начала, съ другой же — выражаетъ его такъ невѣрно, какъ только можно. Ясно вполне, что хочетъ сказать этимъ Кантъ: именно, что въ эстетическомъ переживаніи всякій интересъ долженъ быть далекимъ отъ даннаго объекта, кромѣ интереса къ самому объекту. Другими словами, и Кантъ не могъ отрицать, что мы въ высшей степени заинтересованы въ эстетическомъ переживаніи. Вотъ почему понятіе незаинтересованнаго наслажденія и подаетъ поводъ къ столь ложному толкованію, хотя на самомъ дѣлѣ оно выражаетъ лишь, что тотъ интересъ совершенно изъятъ изъ всякаго отношенія къ нашей повседневной жизни. Если замѣнить въ формулѣ Канта выраженіе «наслажденіе» терминомъ «интересъ», то тотъ интересъ, чтобы быть эстетическимъ, долженъ быть незаинтересованнымъ, т.-е. не долженъ основываться на какихъ-либо другихъ интересахъ.

На основаніи этого Кантъ и самое наслажденіе называетъ незаинтересованнымъ и свободнымъ. Понятіе свободы, дѣйствительно, примѣнимо къ эстетическому состоянію, поскольку въ немъ не должно быть никакого принужденія, никакой необходимости или посторонней цѣли, которая связывали бы эстетическое переживаніе теоретически или практически и препятствовали его изоляціи. Однако понятіе свободы примѣнимо лишь въ томъ случаѣ, когда оно правильно понято, т.-е., не остается никакого сомнѣнія въ томъ, кто или что свободны и въ какомъ отношеніи. Связь этого понятія съ моральною сферою, съ правомъ самоопредѣленія въ свободѣ воли затрудняетъ, въ особенности раздѣленіе съ помощью понятія свободы этики и эстетики. Шиллеръ, въ особенности подчеркивавшій свободу человѣка въ эстетическомъ переживаніи, иногда вмѣсто этого выраженія употреблялъ другое — изолированность эстетическаго переживанія.

Равнымъ образомъ и Гоппель Контъ, не дѣлая краеугольнымъ камнемъ иногда употребляемый имъ терминъ — изоляція, опредѣляетъ эстетическую цѣнность, какъ

интенсивную величину, въ противоположность консеквативной, подразумевая подъ консеквативнымъ то, что имѣетъ значеніе лишь въ связи съ извѣстнымъ требованіемъ, принужденіемъ или извѣстнымъ практическимъ или теоретическимъ результатомъ, интенсивнымъ же называя то, что цѣнно само по себѣ. При этомъ онъ требуетъ для эстетическаго объекта наглядности, какъ служащаго критеріемъ качества, откуда можно вывести, что онъ не въ той мѣрѣ, какъ намъ кажется правильнымъ, оцѣнилъ все значеніе этого понятія изоляціи (или, по его терминологіи, «интенсивной величины»). Кромѣ того, терминъ интенсивный подаетъ поводъ къ недоразумѣніямъ, такъ какъ изолируемый моментъ долженъ еще быть при этомъ точно опредѣленъ. Сама по себѣ интенсивность представляетъ собою скорѣе извѣстную сторону содержанія, эстетическаго впечатлѣнія, чѣмъ его форму переживанія.

Впервые Мюнстербергъ рѣшительно выставляетъ изоляцію, какъ единственный и основной характерный признакъ эстетическаго переживанія, и не доходитъ до нашего опредѣленія лишь въ томъ, что онъ слишкомъ объективно понимаетъ эту изоляцію, какъ изолированіе чего-либо изъ реально-существующей связи, и не полагаетъ въ основу всего переживанія, какъ то, что изолируется, а извѣстную совокупность фактовъ, данныхъ намъ въ жизни, какъ то, изъ чего оно выдѣляется. Когда онъ говоритъ, на примѣръ, что эстетическое чувство наше оскорбляется заданнымъ среди разсказа вопросомъ — «а что случилось ранѣе того, что произойдетъ потомъ», — то онъ забываетъ, что и такой вопросъ можетъ не оскорбить эстетическаго чувства, если только отвѣтъ будетъ преслѣдовать лишь ту цѣль, чтобы сдѣлать болѣе полнымъ самое переживаніе, продлить его во времени, при чемъ, однако, оно не будетъ врываться въ нашу личную жизнь, въ тотъ или другой ея фазисъ. Но если оставить въ сторонѣ это объективированіе изоляціи у Мюнстерберга, то эстетическая проблема вполне исчерпывается вопросомъ: какъ должны мы выдѣлать извѣстный моментъ изъ общей данной связи и такъ

переработать его, чтобы могли воспринять, какъ совершенно обособленный?

Видимость. Менѣе способны исчерпать сущность эстетическаго переживанія тѣ теоріи, въ которыхъ это выдѣленіе изъ общей данной намъ въ жизни связи характеризуется опредѣленными, качественными моментами, при чемъ постоянно имѣется въ виду объективно данная во времени и въ пространствѣ дѣйствительность. Сюда относятся тѣ теоріи, которая для объясненія эстетическаго переживанія выдвигаютъ въ противовѣсъ дѣйствительности понятіе видимости. Такъ, уже Кантъ пытался устранить недостаточность своего опредѣленія эстетическаго переживанія, какъ незаинтересованнаго наслажденія, тѣмъ, что интересъ опредѣляется у него, какъ интересъ къ существованію объекта. Эстетическое состояніе мы испытываемъ, наоборотъ, при чистомъ созерцаніи (Betrachtung), будетъ ли оно нагляднымъ созерцаніемъ или рефлексіей (Anschauung oder Reflexion). На этомъ же основывается и требованіе наглядности у Ионаса Кона.

Подобнымъ образомъ и Зибекъ объясняетъ эстетическое переживаніе, какъ и ллюзію, т.е., какъ такого рода созерцаніе предмета, при которомъ мы улавливаемъ лишь данныя намъ во внѣшнемъ его видѣ формальныя соотношенія составныхъ частей, а не научно-познанную органическую его структуру и не характеръ его матеріальнаго существованія.

Эта теорія превращается въ чистый формализмъ, когда она называетъ подлинно эстетическимъ моментомъ именно формальныя отношенія, усматриваемыя нами въ извѣстномъ предметѣ, при чемъ они считаются независимыми отъ дѣйствительности и могутъ встрѣчаться въ представленіи или въ образѣ сновидѣнія совершенно такъ же, какъ въ дѣйствительномъ объектѣ. Зибекъ расширяетъ такое положеніе, присоединяя къ чистымъ формамъ характерную и одухотворенную формы — аналогію личности.

Для Эдуарда Гартмана всякое эстетическое

содержаніе представляетъ собою — видимость, а связывающія съ эстетическими содержаніями чувствованія — мнимыми чувствованіями (Scheingefühle).

Подобно тому, какъ Кантъ полагаетъ, что въ эстетическомъ переживаніи принимаются во вниманіе лишь свойства объектовъ, а не бытіе ихъ, такъ и Витасекъ опредѣляетъ эстетическое переживаніе, какъ конкретное состояніе сознанія, данное чрезъ «чувствованіе, связанное съ содержаніемъ представленія» (Vorstellungsinhaltsgefühl). Представленія, по его мнѣнію, являются содержаніями сознанія, поскольку оставляются безъ вниманія экзистенціальныя сужденія; представленія, взятыя сами по себѣ, являются носителями такъ называемой «видимости».

Отвлеченіе отъ бытія предмета во всѣхъ этихъ теоріяхъ правильно, поскольку этимъ дается лишь отрицательная формулировка эстетическаго переживанія, какъ изолированія извѣстнаго момента изъ той связи, въ которой онъ данъ намъ въ жизни, но оно неправильно, если при этомъ исключаются опредѣленныя содержанія изолируемаго переживанія. Кантъ, который требуетъ не опредѣленнаго вида содержанія эстетическаго содержанія—напримѣръ, нереальности, видимости, только внѣшняго вида, какъ бы поверхности предмета—но лишь отрицательно опредѣляетъ, что бытіе предмета безразлично для эстетическаго переживанія, мѣтко выразилъ поэтому самую сущность всѣхъ этихъ теорій — «можетъ быть предметъ эстетическаго переживанія и дѣйствительно существуетъ, но меня это не касается», — однако не совершенно устранилъ этимъ своимъ опредѣленіемъ возможныхъ недоразумѣній. Невѣрно было бы сказать, что я незаинтересованъ въ существованіи ландшафта, когда я наслаждаюсь созерцаніемъ его, такъ какъ неправильно было бы утверждать, что ландшафтъ, написанный художникомъ, можетъ произвести на меня то же впечатлѣніе, что и дѣйствительный ландшафтъ. Существуетъ цѣлый рядъ такихъ качествъ, какъ широта пространства, абсолютная величина, жизненная свѣ-

жесть располагающихъ къ симпатіи объектовъ — растений, животныхъ, воды и облаковъ, которыхъ никогда не можетъ вполне замѣнить никакой написанный художникомъ нереальный ландшафтъ. Съ другой стороны, въ бытіи предмета имѣются еще такія стороны, которыя связываютъ его съ нашею жизнью. Сюда относится, напримѣръ, гарантія большей продолжительности существованія дѣйствительнаго ландшафта въ сравненіи съ ландшафтомъ нереальнымъ; мѣсто реально существующаго ландшафта въ опредѣленной пространственно-временной дѣйствительности, т.-е. восполненіе моихъ географическихъ познаній съ цѣлью всегда сумѣть разобратся въ данной мѣстности. Если бы, такимъ образомъ, бытіе предмета означало собою нѣчто такое, что должно сохраниться въ наличномъ переживаніи, то его нельзя было бы, слѣдовательно, исключить изъ эстетическаго переживанія; такъ и бываетъ въ тѣхъ случаяхъ, когда благодаря этому эстетическое переживаніе связывается съ извѣстными житейскими цѣлями.

Вотъ почему всѣ подобныя теоріи не говорятъ намъ ничего относительно такихъ эстетическихъ переживаній, въ которыхъ нѣтъ никакого дѣйствительнаго контраста между дѣйствительнымъ и нереальнымъ, природою и изображеніемъ, какъ то бываетъ въ мелодіяхъ. Относительно мелодіи безмысленнымъ было бы утвержденіе, что у меня нѣтъ никакого интереса къ тому, существуетъ мелодія или нѣтъ, равнымъ образомъ нелѣпо было бы говорить, что звукъ представляетъ собою нѣчто несуществующее, простую видимость: ибо въ томъ самомъ смыслѣ, въ какомъ былъ бы нереальнымъ звучащій тонъ, былъ бы нереальнымъ, простою видимостью и реально существующій ландшафтъ. Если бы для области звуковъ нужно было, слѣдовательно, подыскать соответствующій контрастъ, то правильнѣе было бы скорѣе же сказать, что эстетическою будетъ такая послѣдовательность тоновъ, которая воздѣйствуетъ на насъ изолированно, сама по себѣ взятая, неэстетическою же такая, которая подаетъ намъ сигналъ для практической дѣятельности.

Неправильно утвержденіе, что реально существующій ландшафтъ, въ реальномъ характерѣ котораго мы вполне убѣждены, воздѣйствуетъ на насъ менѣе эстетически, чѣмъ ландшафтъ, написанный красками; но не менѣе неправильно и мнѣніе, что данныя въ конкретномъ состояніи сознанія чувствованія, связанныя съ содержаніями представленій, одни только, помимо экзистенціальныхъ сужденій, образуютъ эстетическое содержаніе. Когда историческій романъ начинается съ описанія рожденія героя его, то это представляетъ собою уже экзистенціальное сужденіе, и переживаніе мое не станетъ еще менѣе эстетическимъ оттого, что я соглашаюсь съ этимъ сужденіемъ, воспринимаю его; оно становится внѣстетическимъ лишь въ томъ случаѣ, если я стараюсь удержать въ памяти это экзистенціальное сужденіе ради обогащенія моихъ историческихъ познаній и, слѣдовательно, проявляю особенный интересъ къ истинности его. Поэтому формула К а н т а болѣе широка: она обосновывается не на бытіи предмета и не на экзистенціальныхъ сужденіяхъ, но на интересѣ къ существованію предмета или, вѣрнѣе, на интересахъ, которые выходятъ за изолированное переживаніе и могутъ быть удовлетворены лишь существованіемъ даннаго въ переживаніи объекта.

Это отсутствіе интереса къ бытію предмета соблазнило З и б е к а объявить единственно важною видимую внѣшность (blosse Oberfläche) предмета, т.-е. форму его, схватываемую въ моментъ непосредственнаго чувственнаго переживанія, и, наоборотъ, исключить то, что скрыто подъ нею — органическую или матеріальную структуру. Такъ, при воспріятіи кристалла на насъ воздѣйствуютъ лишь форма, видимая внѣшность, блескъ, но не матерія. Но въ такомъ случаѣ идти далѣе отъ этой видимости къ внутренней одухотворенной сущности такъ же неправомѣрно, какъ и умозаключать къ матеріальной внутренней природѣ предмета, къ его органической или матеріальной структурѣ. Совершенно вѣрно, правда, то, что въ эстетическомъ переживаніи мы часто получаемъ болѣе сильное впечатлѣніе отъ непосредственнаго чувственнаго вос-

пріятія, тѣмъ отъ того, что, основываясь на прежнемъ нашемъ опытѣ, обогащаетъ содержаніе. По это совершенно не подходитъ къ словамъ, эстетическое значеніе которыхъ какъ разъ не дано въ чувственномъ воспріятіи, не сводится къ видимой внѣшности. И въ этомъ случаѣ терминъ «одна лишь видимая внѣшность» (blosse Oberfläche) означаетъ лишь, что въ силу какъ практическихъ, такъ и техническихъ интересовъ, качество и структура не даннаго непосредственно въ чувственномъ переживаніи матеріала, по большей части, не играютъ никакой роли. Слѣдовательно, и въ этомъ случаѣ видимая внѣшность пріобрѣтаетъ свое эстетическое значеніе лишь благодаря изоляціи. Изоляція — всеобъемлющее эстетическое понятіе.

Но мало того, положеніе, утверждающее, что эстетическое переживаніе — видимость, заключаетъ въ себѣ какъ разъ то, что оно должно было бы отрицать, именно связь этого переживанія съ какими-либо выходящими за него сторонами дѣйствительности. Когда я обращаю въ извѣстномъ наличномъ переживаніи вниманіе въ особенности на то, реально оно или лишь видимость, то этимъ я обнаруживаю интересъ, который не довольствуется тѣмъ, что дастъ мнѣ реальный или лишь воображаемый предметъ; и это въ большинствѣ случаевъ обуславливается такими интересами, которые, какъ практическіе, могутъ найти себѣ удовлетвореніе лишь въ дѣйствительности. Реальными или ирреальными будутъ въ этомъ случаѣ сужденія цѣнности, утвержденіе и отрицаніе, въ томъ смыслѣ, что одно сужденіе будетъ воздѣйствовать на наше поведеніе, другое же останется практически ни къ чему непригоднымъ. Такимъ образомъ, «видимымъ» я назову лишь то, въ реальности чего мы были убѣждены, но затѣмъ въ ней разувѣрились. Утверждать, что эстетическій предметъ представляетъ собою лишь видимость и что въ эстетическомъ переживаніи мы даже на дѣйствительность смотримъ, какъ на видимость, значитъ утверждать, что мы считаемъ извѣстный предметъ имѣющимъ мало значенія съ точки зрѣнія практическаго и теоретическаго опыта жизни. Если у насъ нѣтъ

интереса къ реальности предмета, то это еще не значитъ, что мы интересуемся его видимостью, такъ какъ признаніе чего-либо за иллюзію уже предполагаетъ интересъ къ дѣйствительности. Скорѣе же мы воспринимаемъ объектъ въ большинствѣ случаевъ не съ этой точки зрѣнія, но довольствуемся тѣмъ, что имѣемъ отъ него въ непосредственномъ переживаніи. Поэтому такія понятія, какъ реальность и видимость, не играютъ никакой роли при характеристикѣ эстетическаго переживанія, и Л и п с ь правъ, когда онъ говоритъ объ особой эстетической реальности и истинѣ. Вѣрно въ этомъ случаѣ опять-таки лишь то, что все, отбрасываемое практикою жизни за непригодностью, какъ иллюзія, въ эстетикѣ можетъ стать самоцѣлю, и эстетическое переживаніе поэтому не имѣетъ ничего общаго съ сужденіями о реальности, иллюзорности и художественномъ обманѣ. Тѣмъ не менѣе переживаніе, вызываемое тою или другою стороною дѣйствительности, совершенно отлично отъ переживанія, возбуждаемаго въ насъ искусствомъ и видимостью, хотя сознательно мы и не формулируемъ при этомъ различіе переживаній при такихъ предикатахъ утвержденія или отрицанія, какъ реальность и видимость, и наши интересы не диктуются этими опредѣленіями.

Но и въ случаѣ чистой видимости, созерцанія лишь видимой внѣшности предмета и отсутствія экзистенціального сужденія эта ирреальность еще недостаточна для того, чтобы обусловить эстетическое созерцаніе, такъ какъ изоляція остается все-таки необходимою; и это доказывается тѣмъ, что мы можемъ разсматривать такія содержанія представленій и съ теоретически-психологической точки зрѣнія и, такимъ образомъ, включать ихъ въ систему знанія, для котораго могутъ представлять собою интересъ и чувствованія, связанныя съ содержаніями сознанія. Итакъ, для того, чтобы видимость, видимая внѣшность предмета или содержаніе представленія стали эстетическими, опять-таки необходимо еще эстетическое состояніе. Такимъ образомъ, хотя теоріи иллюзіи совершенно правы въ томъ, что отвлеченіе отъ всякой реально-

сти подготовляетъ извѣстнаго рода изоляцію, однако, эстетическое переживание по содержанию понимается при этомъ слишкомъ узко, а по формѣ содержанія — недостаточно узко.

Чувствованіе. Къ исключенію научныхъ и практическихъ интересовъ стремятся тѣ теоріи, которыя отождествляютъ эстетическое переживание съ чувствованіемъ и, раздѣляя душевныя переживанія на волю, мышленіе и чувствованія, соотвѣтственно разграничиваютъ и области этики (воля), теоретической науки (мышленіе) и эстетики (чувствованіе). Допустимъ, что передъ нами находится какой-либо объектъ; онъ будетъ восприниматься теоретически, если мы постигаемъ его въ нашемъ мышленіи, — практически, если онъ такъ или иначе воздѣйствуетъ на нашу волю, — эстетически, если мы реагируемъ на него лишь тѣмъ или другимъ чувствованіемъ. И ясно, конечно, что теоретическое отношеніе къ міру, включающее всякій опытъ въ систему науки, равно какъ и отношеніе практическое, опредѣляемое условіями нашей повседневной жизни, иначе говоря—наука и этика — являются полною противоположностью всякаго эстетическаго состоянія. И тѣмъ не менѣе нельзя считать именно чувствованіе содержаніемъ эстетическаго переживанія, во-первыхъ, потому, что чувствованіе всегда сопровождаетъ также и наше практическое и теоретическое отношеніе къ дѣйствительности, слѣдовательно, эстетическимъ оно могло бы стать опять-таки благодаря изоляціи отъ теоретическихъ и практическихъ интересовъ, во-вторыхъ, потому что мысли и волевые процессы, какъ учить насъ драма, всегда составляютъ содержаніе эстетическаго переживанія, только такимъ образомъ, что мы не связываемъ ихъ съ нашею жизнью, но переживаемъ, какъ нѣкоторое изолированное цѣлое, то-есть не сами къ чему-либо стремимся или желаемъ чего-либо, но лишь сопереживаемъ стремленія другого. Поэтому-то Когенъ въ своемъ истолкованіи Канта и поясняетъ, что хотя этика и теоретическое познаніе и даютъ содержаніе эстетическимъ переживаніямъ, иначе говоря, хотя матеріаль одинаковъ для всѣхъ трехъ способовъ нашего отношенія къ

дѣйствительности, однако, та связь, въ которую мы поставляемъ этотъ матеріаль, формируя его, въ каждомъ случаѣ будетъ иная, — именно въ эстетическомъ переживаніи мы связываемъ его съ чувствованіемъ. Если это имѣетъ какой-либо болѣе опредѣленный смыслъ, то лишь тотъ, что непосредственное впечатлѣніе—при отпаденіи внѣшнихъ связей и цѣлей—придаетъ большее значеніе при эстетическомъ переживаніи эмоциональному воздѣйствію, такъ что чувствованіе не только сопровождаетъ переживание, но дѣлаетъ его болѣе цѣннымъ, при чемъ, однако, чувствованіе отнюдь не отождествляется съ впечатлѣніемъ. Или же чувствованіе будетъ просто другимъ названіемъ совершенно изолированнаго переживанія. Поэтому правильнѣе будетъ сказать, что мы стремимся къ эстетическому переживанію не ради чувствованія, но ради его самого, или, еще лучше, отбросивъ всякія «ради», — эстетическое чувствованіе и есть эстетическое переживание.

Равнымъ образомъ, чувствованія, — но не въ смыслѣ такихъ эмоциональныхъ реакцій, а въ смыслѣ болѣе насыщенныхъ содержаній эмоциональнаго переживанія, — полагаютъ въ основу господствующая въ настоящее время теорія вчувствованія, какъ специфически эстетическаго переживанія, теорія, уже потому одному далеко уводящая насъ отъ постиженія истинной природы эстетическаго переживанія, что всѣ теоретики вчувствованія принуждены отличать эстетическое вчувствованіе отъ внѣэстетическаго, слѣдовательно, обосновывать, въ концѣ-концовъ, сущность эстетическаго состоянія какъ-либо иначе. Если мы оставимъ въ сторонѣ ошибочное объясненіе, согласно которому, теорія вчувствованія означаетъ, что мы вчувствуемъ себя (einfühlen или hineinfühlen), т.-е. мы чувствуемъ что-либо и «сужаемъ» *) объекту это чувствованіе, сущность теоріи сведется къ тому, что при эстетическомъ состояніи всякое созерцаніе чего-либо, всякое живое впечатлѣніе служитъ поводомъ для того, чтобы мы что-либо чувствовали, переживали нѣкоторое внутреннее

*) Выраженіе Теодора Фишера.

состояніе, которое мы и локализуемъ въ данномъ объектѣ. Эстетическимъ созерцаніемъ будетъ такое, при которомъ мы созерцаемъ внѣшній міръ, какъ внутренне одухотворенный. Если эта теорія, представляющая собою противоположный полюсъ тѣхъ теорій, которыя въ основу эстетическаго переживанія полагаютъ видимую внѣшность или форму предметовъ, и имѣетъ какое-либо отношеніе къ эстетикѣ, а не выставляетъ содержаніемъ эстетическаго переживанія чего-либо такого, что играетъ одинаковую роль какъ въ этикѣ, такъ и въ эстетикѣ, то отношеніе это можетъ быть только слѣдующимъ: тамъ, гдѣ одушевленная или неодушевленная природа служитъ объектомъ нашего познанія или практической дѣятельности, то собственная жизнь ея, внутренняя сокровенная сущность вещей въ большинствѣ случаевъ остается для насъ безразличною, вниманіе наше не останавливается на ней. Наши собственные интересы мѣшаютъ намъ съ участіемъ отнестись къ внутренней жизни другихъ. Но когда мы выступаемъ изъ круга интересовъ собственной жизни, тогда мы легче можемъ погрузиться въ чужую жизнь, мы можемъ слиться съ нею въ своихъ чувствованіяхъ, *счувствовать* (da können wir uns *«hinein»* fühlen). Такое состояніе, которому столь благоприятствуетъ эстетическая изоляція, мы можемъ назвать эстетической симпатіей, въ противоположность моральной симпатіи, которая, правда, также предполагаетъ вчувствованіе въ другихъ людей, но исключительно ради того, чтобы съ этимъ чувствованіемъ выступить на поприщѣ жизни, которая не довольствуется однимъ вчувствованіемъ и сопереживаніемъ, но требуетъ активного вмѣшательства въ него и основывается на постоянной совмѣстной дѣятельности людей. Слѣдовательно, опять-таки вслѣдствіе изоляціи эстетическое состояніе бываетъ особенно благоприятнымъ для чистаго вчувствованія, равно какъ и, наоборотъ, — совершенное вчувствованіе, т.-е. чистое, незаинтересованное сопереживаніе чужихъ состояній будетъ эстетическимъ. Однако, такое созерцаніе антропоморфически одухотворенныхъ вещей ни въ коемъ случаѣ не будетъ единственнымъ содержаніемъ

эстетической изоляціи. Что эстетическое переживаніе обуславливается исключеніемъ различныхъ сторонъ нашей жизни, т.-е. сопереживанія, основаннаго на дружбѣ, родствѣ, національности и общечеловѣческихъ чувствахъ, это, очевидно, признаетъ и Липпсъ, когда онъ утверждаетъ объ эстетическомъ переживаніи, что въ немъ пространственная и временная близость, т.-е. пространственно-временная реальная связь, не играютъ никакой роли, что оно абсолютно близко намъ, ибо мы совершенно растворяемся въ немъ, и абсолютно далеко, ибо оно совершенно отрѣшено отъ моего реального я.

Г. Игра и эстетика.

Изъ всѣхъ эстетическихъ теорій самую важную является та, которая своею односторонностью въ то же время подчеркиваетъ односторонность и несовершенство утвержденія, что эстетическое состояніе представляетъ собою совершенно изолированное переживаніе. Это та теорія, которая объясняетъ эстетическое созерцаніе вещей явленіемъ игры. Теорія эта остается одностороннею и нерѣшительною, поскольку она не объясняетъ сущности игры и тѣмъ отклоняетъ отъ себя возраженіе, что мы, въдь, остаемся при эстетическомъ впечатлѣніи совершенно серьезными и, слѣдовательно, здѣсь не можетъ быть и рѣчи о вмѣшательствѣ игры. Связующимъ звеномъ служитъ то, что и сущность игры заключается въ нѣкоторой «дѣятельности», выполняемой ради нея самой, что игра пробуждаетъ незаинтересованное наслажденіе и освобождается отъ обычныхъ условій жизни. Поэтому изоляція представляетъ собою подчиняющее понятіе, равнобѣрно подчиняющее себя понятія какъ эстетики, такъ и игры.

Совершенно такъ же, какъ въ эстетикѣ, такъ и въ игрѣ явленіе игры превращаетъ въ эстетическое состояніе не опредѣленное содержаніе, равнымъ образомъ и не видимость и не иллюзія и не чувствованіе удовольствія, но исключительно то, какимъ образомъ связывается извѣстное переживаніе съ общимъ укладомъ нашей жизни. Конечно, когда дѣти играютъ въ учителя

и въ школу — это будетъ фантазіей, иллюзіей, а не дѣйствительностью, но чѣмъ помогутъ намъ понятія видимости и дѣйствительности при игрѣ въ мячъ? Скорѣе же поможетъ здѣсь понятіе функціи, соотвѣтствующей чистому созерцанію. Но когда при игрѣ въ обществѣ въ фанты присутствующіе на дѣляются поцѣлуями, то это едва ли можно уже назвать удовольствіемъ отъ дѣятельности, удовольствіемъ функционированія; а что это — игра и дѣлается не серьезно, объясняется тѣмъ, что съ этимъ поцѣлуемъ не связано никакое обязательство, онъ не служитъ ручательствомъ склонности, влеченія, слѣдовательно, мы лишь играемъ чувствами и ихъ выраженіемъ. Точно также школьныя игры въ вопросы и отвѣты — не испытаніе и не педагогическій приѣмъ, вынужденный необходимостью или преслѣдующій какую-либо цѣль, но такой актъ, который имѣетъ значеніе лишь въ данную минуту и при данныхъ обстоятельствахъ. Литераторъ, который лѣтомъ на прохладѣ рубитъ дрова своего хозяина, забавляется, играетъ, тогда какъ для самого хозяина та же работа была бы горькимъ серьезнымъ трудомъ.

Какъ въ эстетикѣ понятіе эстетическаго не совпадаетъ съ понятіемъ художественнаго, такъ же и игрою будетъ не всякое тѣлесное упражненіе, сопряженное съ иллюзіей и не преслѣдующее опредѣленной практической цѣли. И въ игрѣ отъ игры въ собственномъ смыслѣ слова отвѣтвляется своего рода иллюстрирующее искусство, спортъ и торжественныя празднества, при чемъ спортъ соотвѣтствуетъ демонстраціи, а торжественныя празднества — культу. Это такого рода дѣйствія, которыя не преслѣдуютъ непосредственной цѣли, но представляютъ собою или испытанія общаго физическаго развитія или демонстрацію выдающейся ловкости или же, съ другой стороны, какъ проявленіе склонности къ почитанію прошлаго, оживляютъ въ нашей душѣ на торжественныхъ празднествахъ въ честь чего-либо связь съ этимъ прошлымъ, незримую связь современниковъ съ усопшими народными героями во время національнаго торжества. Монументальному искусству соотвѣтствуетъ торжественное празднество, про-

исходящее по извѣстному церемоніалу. Часто такія торжества и спортъ совпадаютъ, какъ это было у грековъ. Возвышенное чувство тѣсной связи такихъ торжествъ съ жизнью заставляетъ насъ относиться къ нимъ серьезно, а не смотрѣть, какъ на игру.

И въ игрѣ изоляція можетъ быть обусловлена объективными факторами. Въ играхъ стрѣляютъ не пулями и не патронами, а безобидными пробками, и многими «священными» вещами совсѣмъ нельзя играть. Кромѣ того, психическія особенности играющаго заставляютъ его вносить въ игру свою индивидуальность, отъ которой зависитъ, что можетъ онъ сдѣлать предметомъ игры. Многіе люди легко играютъ такими вещами, къ которымъ они должны бы были относиться серьезно, другіе, наоборотъ, не понимаютъ никакихъ шутокъ. Равнымъ образомъ и укладъ жизни того или другого человѣка можетъ опредѣлить, что будетъ для него шуткою и къ чему онъ отнесется всерьезъ.

Чѣмъ же различаются въ такомъ случаѣ эстетическое переживаніе и игра, если оба явленія совпадаютъ въ томъ, что переживанія наши должны высвободиться изъ общаго уклада жизни? На этотъ разъ — содержаніемъ. На рояли я играю, но музыку, которую я слушаю, я эстетически переживаю; на сценѣ я играю, но драму я эстетически воспринимаю. Въ эстетическомъ созерцаніи я воспринимаю, понимаю, но самъ ничего не произвожу. Когда я разгадываю загадку, играю партію въ шахматы, то игра является умственной дѣятельностью, но *bonmots*, которыя я читаю, доставляютъ мнѣ эстетическое наслажденіе. Поэтому пусть не поймутъ мои слова какъ-либо неправильно, когда пониманіе произведеній искусства, доступныхъ мнѣ съ помощью воспріятій органовъ чувствъ, я называю пассивнымъ воспріятіемъ (*Rezeption*), игнорируя играющіе при этомъ роль самопроизвольно и активно дѣйствующіе психическіе процессы, напротивъ, игру называю продуктивной или активной душевною или тѣлесною дѣятельностью. Въ этомъ смыслѣ можно также до извѣстной степени согласиться съ тѣми теоріями, которыя

усматриваютъ сущность эстетическаго переживанія въ наглядности внѣшняго вида предмета, согласиться именно, поскольку они пользуются своимъ опредѣленіемъ, какъ основаніемъ различенія эстетическаго переживанія и игры, а не различенія эстетическаго и внѣстетическаго созерцанія. Что такое опредѣленіе слишкомъ узко, показываетъ различіе между игрою понятіями и эстетическимъ наслажденіемъ остроумными мыслями, когда мы присутствуемъ при такой игрѣ.

Тѣ же эстетики, которые воспользовались игрою и инстинктомъ игры, какъ принципомъ объясненія, подобно Шиллеру въ зависимости отъ Канта и въ настоящее время Гроосу*), затруднили себѣ правильное пониманіе и еще того болѣе путь къ признанію тѣмъ, что недостаточно ясно подчеркнули значеніе всеобъемлющее понятія изоляціи для объясненія сродства эстетики и игры и тѣмъ самымъ заранѣе уже засыпали разверзающуюся между обѣими этими областями пропасть по содержанию, важную и для оцѣнки ихъ.

Г. Конституирующие признаки эстетическаго переживанія.

1. *Изолированіе.* Если, съ одной стороны, какъ эстетическое состояніе, такъ и состояніе игры представляютъ собою извѣстный способъ воспріятія объекта въ связи съ нашею жизнью и съ субъективной стороны могутъ быть охарактеризованы, какъ виды переживанія, и одинъ и тотъ же объектъ можетъ разсматриваться то какъ эстетическій, то какъ внѣстетическій, одно и то же переживаніе можетъ быть и изолированнымъ и вступать въ связь съ чѣмъ-либо, — то, съ другой стороны, существуетъ достаточное количество и объективныхъ, въ самомъ объектѣ данныхъ, моментовъ, которые облегчаютъ такое пониманіе объекта, хотя и не дѣла-

*) На русск. яз. К. Гроосъ, Душевная жизнь дѣтей. Спб. 1906. Отдѣлъ: „Игры“.

Прим. пер.

ютъ его ни въ какомъ случаѣ «необходимымъ». Въ послѣдующемъ изложеніи мы и изложимъ такіе изолирующіе факторы. Ихъ можно раздѣлить на отрицательные и положительные моменты, понимая подъ отрицательными такіе, которые въ силу отсутствія извѣстныхъ качествъ исключаютъ также и возможность связи съ нѣкоторыми областями, въ особенности, съ практическою; положительными же моментами мы назовемъ такіе, которые, благодаря присоединенію нѣкоторыхъ качествъ, обуславливаютъ большую силу переживанія и вмѣстѣ съ тѣмъ повышеніе его собственной цѣнности.

При этомъ становится яснымъ, что многія изъ эстетическихъ теорій, въ особенности же теорій, придерживающихся объективнаго метода, лишь исключительно подчеркиваютъ тотъ или другой изолирующій факторъ.

Всѣ отрицательныя инстанціи касаются отношенія эстетическаго объекта къ дѣйствительности и исключаютъ тѣ качества вещей, благодаря которымъ онѣ подвергаются обработкѣ въ практическихъ цѣляхъ, напримѣръ, ихъ матеріальность, или же тѣ, благодаря которымъ онѣ пріобрѣтаютъ для насъ моральный смыслъ, напримѣръ, ихъ органическую жизнь.

а) *Образность (Bildlichkeit).* Поэтому эстетическій характеръ видимости или образности или произведенія искусства состоитъ исключительно въ этомъ исключеніи внѣ-эстетическихъ отношеній. Написанные красками человѣкъ или животное легче поражаютъ эстетическое созерцаніе, чѣмъ реальныя человѣкъ и животное, не въ силу какихъ-либо качествъ, которыя были бы эстетическими, но благодаря отсутствію качествъ, имѣющихъ отношеніе къ практической жизни. Въ картинѣ, какъ бы натурально ни была она написана, все-таки есть признаки, которые показываютъ намъ, что пространство и вещи даны намъ лишь на плоскости, а не субстанціально, т. е., что мы не можемъ вступить въ это пространство, не можемъ схватить это тѣло и что-либо измѣнить въ немъ и изображенныя на картинѣ хищныя животныя не мо-

гутъ напасть на насъ. Въ этомъ эстетическое значеніе произведенія искусства въ сравненіи съ природою.

б) **Абстрагирующая стилизація.** Когда объекты, воздѣйствующіе на насъ въ жизни, изображаются съ помощью пластическаго матеріала, то отвлеченія отъ морально-практическихъ интересовъ стараются достигнуть съ помощью игнорированія какихъ-либо никогда не отсутствующихъ въ дѣйствительной жизни признаковъ; такъ, въ скульптурѣ отсутствуютъ краски. Эстетически воздѣйствуютъ на насъ точно такъ же всякаго рода отклоненія отъ дѣйствительности, имѣющія цѣлью сосредоточить наше вниманіе на чистой формѣ или наглядно созерцаемыхъ соотношеніяхъ частей, какъ, напримѣръ, преобразование человѣческой фигуры въ строго-геометрическія формы, въ линіи или силуэты. Это мы можемъ назвать абстрагирующей стилизаціей. Къ такой стилизаціи прибѣгаютъ все искусства, которыя стремятся воздѣйствовать на насъ, выбирая для художественнаго изображенія исключительно нѣкоторыя, никогда въ изолированномъ видѣ въ жизни не встрѣчающіяся воспріятія и формы, какъ дѣлаетъ искусство силуэта, или же подвергая художественной обработкѣ воспріятія органовъ чувствъ внѣ всякаго отношенія ихъ къ дѣйствительности, какъ дѣлаетъ музыка, которая, въ силу чистой игры формами (*reine Gestaltung*), ограниченной звуками, представляетъ собою наиболѣе эстетическое изъ искусствъ и наименѣе связано съ жизнью.

в) **Постановка въ извѣстныя рамки** (*Rahmung*). Наоборотъ, когда требуется, по возможности, жизненное изображеніе, можно ослабить и отбѣснить на задній планъ слишкомъ напоминающій намъ реальную жизнь, слишкомъ поражающій иллюзію характеръ произведенія искусства съ помощью своего рода локализациі художественнаго изображенія, благодаря которой мы подчеркиваемъ, что помещаемъ его въ извѣстныя рамки. То, что создаетъ эту эстетическую локализацию мы называемъ рамкою, будетъ ли этотъ эстетическій объектъ выдѣляться изъ окружающей обстановки цоколемъ статуи, рамкой картины или же сценой

и, въ силу этого, поддерживать субъективную изоляцію объективной.

Драмы, представляемыя на улицѣ, статуи, поставленныя прямо на мостовую, какъ у Родэна въ его *Les bourgeois de Calais*, картины, написанныя прямо на стѣнѣ, равно какъ и дающія полную иллюзію изображенія уходящихъ вдаль аллея сада на заднихъ дворахъ дворцовъ въ стилѣ барокко скорѣе подвергаются опасности воздѣйствовать на насъ неэстетически, чѣмъ произведенія искусства въ рамкахъ. Поэтому мы находимъ неэстетичнымъ въ картинѣ, если намъ кажется, будто та или другая фигура рукою своею выступаетъ изъ картины въ наше дѣйствительное пространство или же выходитъ за рамку. Однако, такое отграниченіе рамки и замкнутость въ нихъ, съ эстетической точки зрѣнія, лишь желательны, но не присущи непременно всякому произведенію искусства, какъ мы убѣждаемся въ этомъ по изображеніямъ святыхъ, въ особенности, принадлежащимъ венеціанскимъ художникамъ; у этихъ картинъ рамы представляютъ собою часть стѣны, часть дѣйствительной архитектуры, которая затѣмъ переходитъ въ архитектурные мотивы, лишь написанныя на картинѣ, такъ что содержаніе картины втянуто въ дѣйствительность. И совершенно правильно, такъ какъ дѣло идетъ здѣсь не о эстетическомъ изолированіи, но о культѣ, о живомъ благоговѣнномъ отношеніи, о томъ, чтобы сверхчувственное было дано намъ въ такой формѣ, которая, хотя и не представляетъ собою самого сверхчувственного начала, однако, замѣщаетъ его. Статуя Петра въ Соборѣ св. Петра въ Римѣ, у которой вѣрующіе цѣлуютъ ноги, не нуждается ни въ какой эстетически отграничивающей рамѣ.

г) **Идеализація.** Опасности разсматривать объектъ съ неэстетической точки зрѣнія можно, наконецъ, избѣжать еще тѣмъ, что содержаніемъ произведенія искусства выбирается что-либо чуждое жизни, идеалистическое или фантастическое. Однако, содержаніе не становится, благодаря этому, болѣе эстетическимъ, чѣмъ реалистическое содержаніе; послѣднее лишь нуждается въ болѣе рѣзко выраженной

постановкѣ въ извѣстныя рамки и въ большемъ изолированіи, чѣмъ идеалистическое содержаніе, почему предъявляетъ такъ же и болѣе высокія требованія къ художнику.

2. *Концентрація*. Все то, что во множествѣ впечатлѣній связываетъ ихъ другъ съ другомъ, изолируетъ ихъ въ то же время отъ другихъ впечатлѣній. Статуя, въ которой всѣ отдѣльныя части такъ скомбинированы, что образуютъ единое цѣлое съ однимъ центромъ тяжести, въ которой, слѣдовательно, все находится въ связи другъ съ другомъ, скорѣе воздѣйствуетъ на насъ эстетически, чѣмъ статуя, сильно наклоненная впередъ, или портретъ, взоръ котораго обращенъ внутрь и душа замкнута въ себѣ. Если взоръ лица на портретѣ направленъ на насъ и вторгается въ нашъ міръ, то портретъ легко принимаетъ характеръ «демонстрирующаго» искусства.

а) *Наблюденіе и созерцаніе*. Этому единству переживанія въ его цѣломъ и его эстетизирующему значенію прямо противоположны матеріальное изолированіе тѣлъ въ пространствѣ и связанное съ нимъ множество отдѣльныхъ объектовъ. Эта изоляція предметовъ становится тѣмъ болѣе замѣтною, чѣмъ болѣе мы фиксируемъ объектъ взоромъ, переходимъ отъ одного пункта къ другому и затѣмъ сразу переносимъ взоръ на другой предметъ. Когда, напротивъ, взоръ нашъ не фиксируетъ предметъ, но скользитъ по нему и обозрѣваетъ сразу цѣлое, объекты соединяются въ одинъ общій видъ. Фиксирующее наблюденіе, равно какъ и связанное съ нимъ изолированіе и отграниченіе предметовъ, легче достижимы при разсматриваніи близкихъ предметовъ, а не находящихся вдали, такъ какъ въ послѣднемъ случаѣ глазъ одновременно схватываетъ большее количество связанныхъ другъ съ другомъ объектовъ, отдѣльные контуры сливаются и соединяются въ «одинъ» общій видъ. Такимъ образомъ, схватываніе предметомъ «однимъ» взглядомъ, далекій видъ въ природѣ или соответствующее ему изображеніе въ природѣ болѣе способствуютъ эстетическому изолированію, чѣмъ множество объектовъ, разсматриваемыхъ вблизи. Такъ какъ матеріальное обособленное существованіе вещей слу-

жить въ то же время поводомъ давать имъ названія и такъ какъ подобныя матеріально опредѣленные явленія, вообще, очень цѣнны для насъ въ практическомъ отношеніи, то неэстетическое впечатлѣніе отъ картинъ, которыя, подобно наивно повѣствующимъ картинамъ ранняго Возрожденія (Гирляндайо, Карпаччо) изображаютъ намъ сутолоку жизни съ многочисленными, отчетливо выписанными индивидуумами, переходитъ въ демонстрацію. Мы знакомимся съ массою людей и, хотя наше вниманіе разсѣивается, мы въ то же время наблюдаемъ ихъ.

б) *Цѣльность впечатлѣнія и композиція*. Этому эстетическому разсматриванію предмета, созерцанію и воссозданію созерцаемаго соотвѣтствуетъ концентрирующая композиція, связываніе изолированныхъ тѣлъ въ одну группу или въ одно пространственное цѣлое или же въ общее дѣйствіе. Чѣмъ болѣе объединено и сплочено такое цѣлое, тѣмъ болѣе каждая составная часть его указываетъ на другую и связь ихъ опредѣляется идеєю цѣлаго, которое существуетъ ранѣе своихъ частей, и тѣмъ отчетливѣе видны въ этомъ цѣломъ начало и конецъ, тѣмъ легче намъ эстетически созерцать его.

Но концентрація интересуетъ насъ не только потому, что она помогаетъ изоляціи, но и поскольку эстетическое изолированіе дѣлаетъ необходимымъ концентрацію содержанія переживанія. Когда мы обращаемъ вниманіе на ту или другую вещь ради какой-либо цѣли или подъ гнетомъ житейскихъ нуждъ, то мы бываемъ какъ бы прикованы къ этой вещи, хотя въ самой въ ней нѣтъ ничего, что могло бы остановить на ней наше вниманіе; такъ именно и бываетъ, благодаря постояннымъ обязанностямъ, въ сутолокѣ повседневной жизни или при тѣхъ поступкахъ, которые служатъ лишь средствомъ для манящей насъ цѣли. Въ эстетическомъ переживаніи нѣтъ ни этой привлекающей насъ извнѣ награды за труды, ни обязанностей, обращающихъ наше вниманіе на извѣстный предметъ и приковывающихъ къ нему. Но все это можетъ возмѣщаться тѣмъ, что извѣстная вещь проникнута «внутренней

причинностью», «внутренней цѣлесообразностью», всѣ части ея указываютъ другъ на друга, ведутъ насъ со ступени на ступень и сливаются въ единое цѣлое, концентрирующее на себѣ наше вниманіе. Такъ, напримѣръ, въ повѣсти опускаются всѣ тѣ моменты, которые не относятся непосредственно къ дѣлу, хотя бы они и соответствовали дѣйствительности, и то, что происходило въ дѣйствительности съ перерывами и въ теченіе долгихъ лѣтъ, въ драмѣ развертывается предъ нашимъ взоромъ сразу, сжатое въ короткій промежутокъ времени и ограниченное лишь тѣмъ, что обуславливаетъ единство дѣйствія.

Съ другой стороны, во многихъ случаяхъ и эстетическая изоляція, оставляя насъ лицомъ къ лицу съ самымъ объектомъ, а не выдѣляя изъ соображеній о той или другой цѣли лишь извѣстныя стороны явленія, раскрываетъ намъ внутреннюю связь, внутреннее единство извѣстной формы или организма, координацію всѣхъ членовъ въ одномъ жизнеспособномъ связномъ цѣломъ совершенно иначе, чѣмъ всякое теоретическое или практическое состояніе; и тогда мы постигаемъ въ созерцаніи природы цѣлесообразность, проявляющуюся лишь въ томъ, что всякая цѣль оставляется безъ вниманія, что созерцаемый объектъ, въ соответствіи съ эстетическимъ переживаніемъ, является самоцѣлью. Эту «цѣлесообразность безъ цѣли» — одна изъ глубочайшихъ мыслей Канта — выражаетъ чувство природы Гёте.

3. *Усиленіе* (Intensivierung). Съ интенсивностью дѣло обстоитъ такъ же, какъ съ концентраціей. Усиленіе даннаго содержанія возмѣщаетъ недостающую связь съ общимъ ходомъ нашей жизни и ея опредѣляющимъ наши интересы воздѣйствіемъ на насъ.

а) *Реальность* (Aktualität). Вліяніемъ реальныхъ интересовъ обуславливается, однако, усиленіе (Intensivierung), сообщаемое произведенію искусства, повѣствованію иллюзіей дѣйствительности. Привычные рассказчики охотно передаютъ остроумныя ситуаціи такъ, какъ будто они сами ихъ пережили. Во многихъ случаяхъ, — каковы солнечный

закатъ, буря на морѣ, — природа въ реальности превосходить искусство. Но и въ картинахъ живописи съ рѣзко выраженнымъ реалистическимъ направленіемъ легко достигаетъ болѣе значительной силы, такъ что мы говоримъ даже с грубомъ реализмъ. При этомъ, конечно, весьма угрожаетъ опасность со стороны виѣстетическихъ интересовъ. Эстетическая ситуація, эстетическая точка зрѣнія должны быть твердо установлены, потому что истинный смыслъ усиленія во многихъ случаяхъ сводится къ тому, чтобы замѣнить эту дѣйствительность впечатлѣніемъ.

б) *Сила впечатлѣнія*. Она достигается прежде всего усиленіемъ яркости красокъ предметовъ, радующихъ нашъ взоръ. Поэтому яркость тоновъ и красокъ, радующую нашъ взоръ, многіе прямо отождествляютъ съ эстетикой и искусствомъ. Искусство обыкновенно бываетъ красочнѣе жизни; роскошь и блескъ играютъ особенную роль въ эстетическомъ переживаніи, очарованіе венеціанскаго искусства основывается въ значительной мѣрѣ на этой яркости впечатлѣній. Для концентраціи благоприятны равномерность впечатлѣній и обособленіе искусствъ, усиленію же болѣе способствуютъ контрастъ (связанный съ опасностью пестроты и раздробленности впечатлѣній) и синтезъ искусствъ. Механическая (фотографическая) репродукція произведеній искусства стоитъ поэтому ниже оригинала, такъ какъ она не можетъ передать ласкающую взоръ яркость красокъ оригинала или своеобразность иностранныхъ словъ, художественное же воспроизведеніе можетъ возмѣстить оригиналь усиленіемъ контрастовъ или болѣе сильною концентраціей.

в) *Значеніе и сенсація*. Когда насъ занимаетъ не интенсивность впечатлѣнія, мы «интересуемся» моральнымъ значеніемъ персонажей. Дѣйствующія лица могутъ быть злодѣями или людьми добродѣтели, играть Фауста или Мефистофеля, это безразлично; но безразличными для насъ они быть не должны. Наконецъ, то, что воздѣйствуетъ на насъ помимо всякой формы, лишь силою своего внутренняго значенія, называется возвышеннымъ.



Субъективно этотъ характеръ чего-то необычнаго, сверхъестественнаго, обусловленъ новизною и непривычностью вещи. Когда необычное, въ силу своей рѣдкости, воспринимается, какъ нѣчто отталкивающее, болѣзненное, отвратительное, мы говоримъ о эстетической извращенности.

d) Возбужденіе вниманія (Irritation). Сила впечатлѣнія или моральное значеніе могутъ быть замѣнены быстрою смѣною переживаній или массою ихъ, протекающею въ короткій промежутокъ времени. Обыкновенно искусство, въ противоположность природы, группируетъ на одно мгновеніе на небольшомъ пространствѣ такіе предметы, которые въ природѣ обособлены и лишь послѣдовательно поступаютъ въ наше сознаніе. Оно разлагаетъ также все, что въ природѣ просто, на составныя части въ «преломленномъ» аккордѣ извѣстнаго цвѣта или въ частичныхъ тонахъ звука и создаетъ то очарованіе жизни, одушевленія, которое современнымъ импрессионизмомъ достигается съ помощью его *pointillisme* а въ прежнія времена достигалось съ помощью богатыхъ сочетаній разноцвѣтныхъ элементовъ. *) Даже однообразная послѣдовательность тоновъ съ помощью быстрого темпа можетъ оказать на насъ «захватывающее» впечатлѣніе.

Въ этомъ случаѣ, — какъ это и вообще часто бываетъ въ эстетическомъ переживаніи, когда оно представляетъ собою нѣчто цѣльное, въ себѣ замкнутое, — факторы его уравновѣшиваютъ другъ друга такимъ образомъ, что концентрація и интенсивность находятся въ обратнo-пропорціональномъ отношеніи, возмѣщаютъ другъ друга, такъ что когда въ художественномъ произведеніи имѣется строгая внутренняя связь, интенсивная сторона впечатлѣнія теряетъ въ количественномъ отношеніи и наоборотъ.

Это подтверждается уже въ самомъ эстетическомъ переживаніи, въ которомъ стараются предотвратить утомленіе комбинирующей способности духа чувственною прелестью сильныхъ впечатлѣній или же живою и возбуждающею быст-

рою смѣною ихъ. Опытные драматурги и рассказчики считаются съ этимъ колебаніемъ между концентраціей и усиленіемъ въ эстетическомъ переживаніи; равнымъ образомъ и принципы музыкальныхъ формъ отчасти основаны на такой смѣнѣ между логическимъ и динамическимъ удареніями, напр., когда за тягучею мелодіей *adagio* слѣдуетъ веселый менуэтъ.

e) Трогательное, захватывающее чувство (das Ergreifende). Главнымъ средствомъ усиленія эстетическаго переживанія является чувствованіе, состояніе повышеннаго сознанія нашего физическаго самочувствія, повышенная внутренняя возбудимость, проявляющаяся въ такихъ выраженіяхъ, какъ «холодный» для обозначенія бѣдныхъ чувствами, чисто логическихъ сочетаній и «теплый» — для обозначенія богатыхъ чувствами. Впечатлѣнія, оставляющія насъ холодными, напримѣръ, чисто виртуозныя вещи, кажутся намъ почти что неэстетичными, въ нихъ не хватаетъ чего-то для полнаго впечатлѣнія, въ противоположность практической сторонѣ жизни и всякой дѣятельности, гдѣ успѣхъ часто зависитъ, главнымъ образомъ, отъ холоднаго сердца и холоднаго разсудка. Поэтому въ эстетикѣ, въ особенности, въ музыкѣ вновь встречаемся мы съ двумя противоположными направленіями, формальною эстетикой и эстетикою содержанія, изъ которыхъ первая все сводитъ къ формѣ, а вторая — къ чувствованію, выраженію, иначе говоря, эстетика формальная подчеркиваетъ концентрирующій, а эстетика содержанія — интенсивный факторъ, но каждая изъ нихъ выдвигаетъ лишь одинъ факторъ, который самъ по себѣ не обуславливаетъ сущности эстетическаго переживанія и лишь въ соединеніи съ эстетическимъ началомъ находитъ свое оправданіе. Оба фактора находятся въ обратномъ отношеніи другъ къ другу. Если чувство перевѣшиваетъ, то легко получается характеръ сентиментальности, какъ въ трогательной пьесѣ, и наоборотъ, эффекты усиленія чувственныхъ воспріятій и односторонне концентрирующій формализмъ порицаются, какъ вышняя бравада и какъ теоретическій академизмъ.

*) Наприм., мозаики.

Прим. пер.

Если музыка, благодаря своему чисто чувственному материалу и свободѣ отъ всякой дѣйствительности, отъ всякой практической жизни должна была, съ точки зрѣнія изоляціи, занять первое мѣсто среди эстетическихъ переживаній, то съ точки зрѣнія интенсивности, и специально — чувства, его должна занимать поэзія, изображающая намъ человѣческія переживанія, съ которыми жизнь наша соединена многочисленными связями чувствованій.

f) В н у ш а е м о с т ь. Усиленіе не должно ограничиваться непременно внѣшними впечатлѣніями, оно можетъ состоять также въ томъ, что впечатлѣніе возможно болѣе возбуждаетъ наше воображеніе, вызываетъ репродукцію представленій, какъ это въ большинствѣ случаевъ бываетъ при выразительныхъ описаніяхъ, въ которыхъ выраженное чувство воспринимается не непосредственно, но ассоціативно связывается съ впечатлѣніемъ и внушается. Дѣйствительно, во многихъ произведеніяхъ искусства, въ особенности, въ карандашныхъ наброскахъ, возможно съ незначительными средствами вызвать къ жизни массу переживаній, путемъ возбужденія фантазіи. Конечно, такое внушеніе будетъ опять-таки лишь одною изъ сторонъ усиленія и эстетическаго переживанія, хотя нѣкоторые эстетики и выдвигали его, какъ сущность искусства и эстетическаго впечатлѣнія, подъ формулою: «Сказать какъ можно больше съ возможно меньшими средствами».

Этотъ принципъ предполагаетъ, какъ это вытекаетъ изъ участія субъекта и дѣятельности его фантазіи, значительную способность наслаждающагося эстетическимъ переживаніемъ лица къ восполненію впечатлѣнія, наряду съ высокимъ эстетическимъ или общимъ образованіемъ, если это восполненіе должно быть не рядомъ произвольныхъ ассоціаций, а закономѣрнымъ пониманіемъ значенія данныхъ намековъ.

√g) Ассоціативный факторъ. Но именно въ эстетическомъ переживаніи открывается широкое поле для произвольныхъ ассоціаций, такъ какъ изоляція и свобода эстетическаго переживанія устраняетъ также и налагаемую въ жизни на человѣка гнетомъ долга обязанность не терять вре-

мени, не отклоняться отъ сути дѣла и не предаваться фантазіямъ. Наслаждаясь произведеніемъ искусства, мы не обязаны понимать его такъ, какъ понимаютъ или истолковываютъ его другіе — это дѣло критики; мы должны считаться лишь съ самымъ произведеніемъ искусства, съ его обязательною для насъ логикой или захватывающею силою, мы должны сконцентрировать свое вниманіе на самомъ впечатлѣніи, а не предаваться ассоціациямъ и фантазіямъ. Хотя различеніе прямого и непрямого (ассоціативнаго) факторовъ мало имѣетъ общаго съ какими-либо специально эстетическими воспріятіями, однако вѣрно то, что произвольныя ассоціации въ эстетическомъ переживаніи возникаютъ легче, чѣмъ обыкновенно, или, точнѣе, что онѣ бываютъ въ немъ свободны отъ узъ расчета, налагаемыхъ жизнью, такъ что фантазія была даже объявлена вообще основою эстетическаго переживанія. Мы можемъ обозначить ассоціативный факторъ, какъ факторъ интенсивнаго самоутвержденія личности.

Способность къ такому повышенному проявленію личности даетъ возможность вдохнуть жизнь въ то, что съ объективной стороны скучно и лишено прелести; при этомъ съ предметомъ связываются какъ близкія, такъ и далекія ассоціации, и, благодаря ассоціации сходства, приписываются блѣдному впечатлѣнію, какъ внутренній его смыслъ. Поскольку за этимъ кроются предвзятое намѣреніе и методъ, т.е. дѣйствительно имѣется налицо свободное порожденіе фантазіи, процессъ этотъ подобенъ художественному творчеству. Но въ силу именно этого самоутвержденія личности, при которомъ рѣшающее значеніе принадлежитъ уже не объективному впечатлѣнію и объективнымъ отношеніямъ, но субъективному творчеству, мы не можемъ уже назвать такой процессъ эстетическимъ, скорѣе мы назовемъ его игрою, которая, — въ виду того, что она одинаково возможна какъ съ самыми ничтожными вещами, съ прямой линіей, съ кругомъ, съ свѣтлѣнью, такъ и съ глубокими по содержанію произведеніями искусства, — врагъ всякаго искусства и художниковъ, ибо она дѣлаетъ художника излишнимъ.

Одухотвореніе такихъ ничтожныхъ вещей и свободную игру фантазіи возводитъ въ методъ теорія вчувствованія, которая одушевляетъ самыя элементарныя формы и отношенія такимъ образомъ, что онѣ вызываютъ въ памяти значительныя человѣческія переживанія, и усваиваетъ себѣ поэтическую манеру, чтобы въ высокопарныхъ словахъ описывать подобные пустяки. Такая манера у эстетиковъ, одаренныхъ поэтическимъ талантомъ или богатою фантазіей, вырождается не только въ игру, но и въ игрушку, въ особенности, когда дѣло идетъ не о теоріи эстетики, но объ истолкованіи тѣхъ или другихъ произведеній искусства. Усиленія (Intensivierung), это вчувствованіе достигаетъ прежде всего тѣмъ, что вкладываетъ съ помощью ассоціаціи смыслъ въ антропоморфически одухотворенныя (внутреннее подражаніе) или вообще полныя духовнаго содержанія сцены (вчувствованіе). Такимъ способомъ можно и изъ математическихъ фигуръ соорудить цѣлыя драмы.

Хотя все это подчеркиваніе роли эмоціональнаго момента въ эстетическомъ переживаніи односторонне и, кромѣ того, въ виду тѣсной связи чувствованій съ житейскими интересами, сближаетъ эстетическое переживаніе съ дѣйствительностью и съ внѣэстетическими переживаніями, — однако въ принципѣ одушевленія, которое теорія вчувствованія болѣе выставляетъ, какъ требованіе, чѣмъ объясняетъ, опять-таки содержится доля истины, если только принципъ этотъ подвергнуть подлежащему ограниченію.

Первоначальный, дѣтскій опытъ человѣка усматриваетъ въ каждой вещи одушевленный объектъ, съ которымъ можно говорить, вмѣстѣ съ нимъ чувствовать, и безжизненная кукла не отличается для первобытнаго человѣка отъ живого существа. И на болѣе высокой ступени развитія было бы несравненно болѣе трудно избавиться отъ такого пониманія вещей по аналогіи съ наиболѣе всего извѣстной намъ собственной персоной, если бы человѣкъ ограничился одной лишь игрою и однимъ созерцаніемъ, иначе говоря, если бы извѣстныя дѣйствія и надежды, связанныя съ одушевленіемъ предмета не

оказывались тщетными, а первоначальная интерпретація — ложною. Къ тому же развитіе промышленности поработаетъ природу, такъ что вещи въ природѣ со ступени высшихъ или равныхъ намъ существъ падаютъ до степени средства, матеріала человѣческой дѣятельности. Это поработаніе природы промышленностью стремится не только къ тому, чтобы объяснить всю природу, какъ матеріальную связь мельчайшихъ, лишенныхъ жизни частицъ, но старается распространить эту матеріалистическую теорію даже на область органическую и на жизнь человѣка. Но если, какъ въ эстетической области, пѣтъ оснований бояться разочарованій на почвѣ антропоморфическаго пониманія вселенной, и практическія цѣли не вынуждаютъ перейти къ матеріалистическому пониманію, — первобытное пониманіе вещей и аналогія съ нашей личностью вновь вступаетъ въ свои права, чтобы созерцать природу, какъ нѣчто родственное намъ. Поэтому эстетическое созерцаніе сродно міеологіи, съ тою разницею, что міеологія серьезна, она — первобытная наука, тогда какъ одухотвореніе природы въ эстетическомъ созерцаніи — игра и не выходитъ за предѣлы изолированнаго переживанія. Подобно тому какъ въ эстетическомъ созерцаніи мы можемъ симпатически сопереживать жизнь другихъ существъ, не становясь по отношенію къ нимъ ближними, другомъ или врагомъ, точно также и съ научной точки зрѣнія мы можемъ воспринимать неодушевленные вещи, какъ одушевленные, или же, выражаясь «образно», сужать имъ жизнь, вчувствовать себя въ нихъ. Міросозерцаніе, одушевляющее природу, приближается поэтому къ искусству, и эстетика, дѣлающая эту «міеологію» отправною точкою мышленія, должна неизбежно прійти къ восхваленію искусства, какъ органа философіи и къ провозглашенію философіи искусства вѣнцомъ всего философскаго знанія. При этомъ подъ искусствомъ подразумѣвается именно то, которое главнымъ образомъ отражаетъ человѣка и его отношеніе къ міру — поэзія. Поэтому Шеллингу объективный міръ представляется первобытною, еще безсознательною поэзіей духа.

Для эстетики же такое «вчувствующее» созерцаніе важно не какъ объясненіе эстетическаго переживанія вообще; она спрашиваетъ лишь о томъ, насколько этому и внѣ эстетической сферы встрѣчающемуся одушевленію способствуетъ эстетическая изоляція, и что оно дѣлаетъ для усиленія, какъ одно изъ средствъ его, но не единственное средство; но и этотъ вопросъ изслѣдуется лишь въ границахъ законѣрнаго опыта. Ради собственнаго удовольствія можно пользоваться эстетической свободой для произвольной игры ассоціацій, однако это не вноситъ удоборазрѣшимыхъ проблемъ ни въ теорію искусства, ни въ эстетику.

Въ заключеніе мы можемъ замѣтить о усиленіи переживаній въ объясненномъ выше смыслѣ, что оно, подобно концентраціи, не только служитъ замѣною въ эстетической изоляціи связей съ дѣйствительностью, но и можетъ даже совѣмъ отбѣснить эти связи съ жизнью, такъ какъ, очарованные предельно непосредственнаго эстетическаго переживанія, мы забываемъ въ этотъ моментъ о причинѣ и цѣли нашихъ дѣйствій. Поэтому мы имѣемъ право задаться вопросомъ, какую роль играетъ эстетическое переживаніе въ нашемъ житейскомъ обиходѣ.

Н. Эстетика въ повседневной жизни.

Благодаря силѣ впечатлѣній, пробуждающихъ симпатическое чувство или увлекающихъ наглядностью, остроуміемъ, созерцаемымъ нами случайно встрѣтившіяся произведенія искусства или явленія природы могутъ плѣнить насъ, отклонить отъ нашихъ цѣлей и вырвать изъ повседневной жизни. Военное зрѣлище, мелодія заводнаго музыкальнаго ящика или же серенада, исполняемая хоромъ, картина въ витринѣ художественнаго магазина, закатъ солнца или кружащіяся въ порывѣ вѣтра подъ лучами солнца листья, остроумный или пріятельскій разговоръ извозчика со своею лошадыю, — все это служитъ поводомъ къ тому, чтобы отвлечь

насъ отъ житейскихъ обязанностей и привести къ изолированному переживанію. Во всемъ этомъ проявляется автократія эстетическаго объекта, всецѣло изъ себя самой дѣйствующая, никакому принужденію не подчиняющаяся сила художественнаго произведенія или факторовъ природы, способствующихъ эстетическому переживанію. Такія эстетическія переживанія мы можемъ назвать эстетическими перерывами въ жизни. Ясно, что эстетическій объектъ дѣйствительно долженъ обладать въ этомъ случаѣ большою силою, онъ долженъ превозмочь деспотизмъ обязанностей. Почва, въ которую онъ пускаетъ свои корни, въ этомъ случаѣ неблагоприятна.

Когда, напротивъ, въ жизни наступаетъ пауза, мы имѣемъ дѣло съ эстетическимъ случаемъ, намъ представляется, именно, случай освободиться отъ гнета обязанностей. Праздникъ или отдыхъ отъ работъ представляютъ собою наиболѣе удобное для эстетическихъ переживаній время, и не только для нихъ, но въ то же время и для игры и спорта. Практикою жизни уже давно установлено относить эстетическія развлечения на вечеръ, на время послѣ окончанія работы, или же на воскресенье, и никогда мы не бываемъ такъ жадны и воспримчивы къ эстетическимъ переживаніямъ, чѣмъ во время экскурсій въ свободное отъ занятій время, когда мы самымъ увлекательнымъ образомъ сочетаемъ, обыкновенно, на лонѣ великолѣпной природы игру, спортъ и эстетику, а непривычныя, новыя условія жизни сами собою повышаютъ силу нашихъ переживаній.

Но и эстетическій случай недостаточенъ еще для того, чтобы на мѣсто автократіи переживанія, его могучей, захватывающей, увлекающей силы, поставить автономію субъекта, гарантировать свободный выборъ эстетическаго переживанія по отношенію какъ къ его существованію вообще, такъ и къ особеннымъ его качествамъ. Ибо силы человѣка не должны истощаться, утомленіе отъ исполненія обязанностей не должно сказываться въ моменты покоя, заполняющаго паузу; слѣдовательно, избытокъ силы является условіемъ допущен-

нiя эстетическаго начала, какъ совершенно свободнаго переживанiя. Гарантировать эту автономiю субъекта, прежде всего призвано искусство, во-первыхъ, потому, что оно болѣе доступно для нуждающагося въ эстетическомъ переживанiи чловѣка, чѣмъ наслажденiе природою, во-вторыхъ, — если даже общающаяся эстетическое наслажденiе природа и находится въ непосредственной близости, потому, что искусство менѣе угрожаетъ опасностью нарушить обычное теченiе жизни. Произведенiе искусства дожидается случая воздѣйствовать эстетически.

Но такъ какъ произведенiе искусства и эстетическое переживанiе не зависятъ ни отъ какой житейской потребности, и художественное наслажденiе должно довольствоваться избыткомъ, излишкомъ силъ, т.-е. тѣмъ, что остается послѣ выполненiя обязанностей повседневной жизни, то отсюда вытекаетъ, что эпохи нужды и бѣдствiй неблагоприятны для эстетическихъ переживанiй и для художественнаго творчества, и миръ и благополучiе единственно могутъ гарантировать намъ эстетическiя блага. Или же бываетъ такъ, что эстетическое переживанiе отнимаетъ у жизни ея силы, становится враждебнымъ жизни. Въ этомъ случаѣ эстетическое переживанiе становится растратой силъ, расточительствомъ, а продукты художественнаго творчества — роскошью. Несправедливо, напротивъ, называть искусство и переживанiя, призваннiя заполнять паузы жизни, роскошью или презрительно говорить, что искусство куска хлѣба не даетъ, въ тѣхъ случаяхъ, когда есть налицо избытокъ силъ. Такова точка зрѣнiя или бѣдняковъ, которымъ эстетическiя переживанiя недоступны, или филистеровъ, у которыхъ рабская обязанность прiобрѣтать и сколачивать деньгу или же житейскiя обязанности настолько уже стали второю натурою ихъ, что они неспособны ни къ чему новому и въ тѣхъ случаяхъ, когда все это совсѣмъ не нужно. Извѣстно, что наслажденiе также требуетъ искусства.

Когда эстетическое наслажденiе заполняетъ, такимъ образомъ, паузу въ жизни и пускаетъ въ ходъ неиспользова-

ннй, остающiйся безъ примѣненiя избытокъ силъ, — всякiя нападки на него съ точки зрѣнiя повседневной жизни и нравственности теряютъ всякое основанiе. Когда мы наслаждаемся извѣстнымъ переживанiемъ дѣйствительно эстетически, по эстетическому поводу и находясь въ эстетическомъ состоянiи, его содержанiе совершенно не зависитъ отъ обязанностей и оцѣнокъ повседневной жизни. Слѣдовательно, вопросъ о томъ, не должно ли искусство или не имѣетъ ли оно право изображать лишь то, что непредосудительно съ моральной точки зрѣнiя, никогда неразрѣшимъ самъ по себѣ; его можно разрѣшить единственно лишь обращая вниманiе на то, можетъ ли содержанiе даннаго художественнаго изображенiя, — безразлично нравственное или безнравственное, — остаться эстетическимъ или нѣтъ. Какъ только отъ эстетическаго переживанiя начинаютъ требовать, чтобы оно преслѣдовало извѣстную цѣль, напримѣръ, морально-педагогическую, отъ него требуютъ, въ сущности, чтобы оно перестало быть эстетическимъ.

Фактически и практика эстетическихъ переживанiй давно уже рѣшила этотъ вопросъ въ томъ смыслѣ, что все непрактичное, съ житейской точки зрѣнiя антиморальное и неистинное, въ высшей степени способно повлiять на насъ эстетически. Не только преступники съ возвышеннымъ характеромъ служатъ предметомъ эстетической симпатiи, но и вообще въ эстетическомъ переживанiи мы стремимся смягчить строгость моральнаго чувства обязанности. Подобно тому какъ въ эстетическомъ одушевленiи мы возвращаемся къ болѣе глубокой и первобытной точкѣ зрѣнiя теоретическаго миропониманiя — миеологической, такъ и въ конфликтѣ обязанностей мы обыкновенно склоняемся въ сторону трогательнаго сердца участiя чловѣка къ чловѣку, а не холодныхъ и строгихъ законовъ государства и общихъ политическихъ интересовъ. Сердечныя склонности замѣняютъ моральныя обязанности даже въ томъ случаѣ, если мы не спускаемся еще до низшей степени непосредственнаго физическаго влеченiя. Мы не хотимъ сказать этимъ, что такъ

и должно быть и что моральный элемент слѣдуетъ совѣмъ исключить изъ эстетики, но мы можемъ и имѣемъ право такъ поступать потому, что даже полное моральнаго содержанія переживаніе не дѣлаетъ эстетически наслаждающагося человѣка болѣе моральнымъ, чѣмъ переживаніе, лишнее моральнаго характера.

Тѣмъ не менѣе эстетическое переживаніе и эстетическій случай, пауза, какъ самодовлѣющее цѣлое, помимо всякаго содержанія, могутъ разсматриваться и обсуждаться въ связи съ жизнью, иными словами: когда нужно сдѣлать паузу и должна ли она быть—это опредѣляется общимъ ходомъ жизни и должно регулироваться морально-практическими интересами, какъ и всякій отдыхъ отъ труда, воскресеніе, каникулярное время. Практическіе мотивы, играющіе при этомъ роль, бываютъ, обыкновенно, мотивами отдыха. Затрата силъ при работѣ, — которая, сама по себѣ взятая, не нуждается въ нежелательныхъ для нея перерывахъ, — регулируется утомленіемъ какъ физическимъ, такъ и духовнымъ—утомленіемъ вниманія.

Такая пауза можетъ быть желательною также и въ моральной сферѣ; тогда эстетическія переживанія будутъ своего рода моральными каникулами. Когда наслажденіе произведеніемъ искусства заполняетъ собою такую паузу, то получается дѣятельный отдыхъ, не просто покой, но живо, интересно проведенное свободное время.

Въ этомъ случаѣ интересъ автономнаго индивидуума съ имѣющимся въ его распоряженіи избыткомъ силъ направляется на такія переживанія, потребность въ которыхъ заложена въ его натурѣ, но житейскія обязанности мѣшаютъ ихъ удовлетворенію. Такія потребности могутъ также обуславливаться способностями, не находящими себѣ примѣненія въ жизни, каковы, напр., музыкальныя способности, которыя развиваются вмѣстѣ со всякимъ новымъ музыкальнымъ переживаніемъ, или же подобныя потребности можно пробуждать и развивать для того, чтобы подготовить эстетическую восприимчивость къ паузамъ жизни. Въ этомъ крест-

ся въ то же время проблема эстетическаго воспитанія человѣческаго рода. Или же могутъ стремиться къ проявленію тѣхъ силъ, которыя обыкновенно проявляются въ жизни, но почему-либо не находятъ себѣ выхода — страсти и основанное на симпатіи общеніе людей другъ съ другомъ. Последнее въ наше время спеціализаціи труда пріобрѣтаетъ особое значеніе, такъ какъ благодаря искусству, въ особенности, поэзіи, человѣкъ, погрязшій въ одностороннемъ сухомъ занятіи, слишкомъ черствый для общенія съ людьми, въ эстетическомъ переживаніи можетъ симпатически пріобщиться къ высшимъ человѣческимъ интересамъ, можетъ внутренне подражать такимъ страстямъ, которыя не находятъ себѣ мѣста въ жизни. Въ этомъ смыслѣ справедливы слова Ш и л л е р а, что лишь въ свободѣ эстетическаго переживанія становится человѣкъ вполне человѣкомъ.

Съ точки зрѣнія не эстетики, но всей нашей жизни можно видѣть въ художественномъ наслажденіи освобожденіе отъ аффектовъ и влеченій, или, точнѣе выражаясь, пріобрѣтаетъ искусство, какъ приносящее намъ радость и нужное, подобно всякому отдыху, и толерантно относиться къ нему даже въ томъ случаѣ, когда сужденія и оцѣнка художественнаго вкуса противорѣчатъ обыденной жизни, пріобрѣтаетъ потому, что оно даетъ намъ поводъ изжить себя и путемъ удовлетворенія освободиться отъ такихъ влеченій, наличность которыхъ въ жизни можетъ вліять нарушающимъ равновѣсіе образомъ.

Такъ понимаемъ мы выраженіе Аристотеля *Káθαρσις τῶν τοιοῦτων παθημάτων*, очищеніе отъ аффектовъ, понимая подъ этимъ освобожденіе не только отъ состраданія и ужаса, но вообще отъ всякихъ влеченій, нуждъ и потребностей человѣческой природы. Мы не хотимъ сказать, что это и есть сущность эстетическаго переживанія или цѣль, ради которой создаютъ произведеніе искусства и наслаждаются имъ; — это лишь слѣдствіе, которое можетъ получаться въ тѣхъ случаяхъ, когда эстетическое переживаніе выбирается свободно, по собственному почину и на осно-

ваніи собственныхъ запросовъ человѣка. Подобно тому какъ съ точки зрѣнія жизни, взятой въ ея цѣломъ, эстетическое переживаніе возникаетъ изъ социальныхъ или практическихъ интересовъ, созданіе же художественныхъ произведеній, призванныхъ заполнять паузы въ жизни, можетъ разсматриваться съ точки зрѣнія политической экономіи, точно такъ же и терпимость по отношенію къ эстетическимъ содержаніямъ и переживаніямъ, неприемлемымъ въ повседневной жизни, можно считать правомѣрною и привѣтствовать ее именно въ силу возможности такого эстетическаго очищенія, этого неожиданнаго слѣдствія, неожиданнаго дара. Нечего и говорить о томъ, что, сопоставляя искусство и вообще все называемое нами эстетичнымъ съ отдыхомъ и съ чѣмъ-то, идущимъ далѣе удовлетворенія насущныхъ нуждъ, мы нисколько не принижаемъ этимъ достоинства искусства, такъ какъ интенсивность переживанія, возвышеніе человѣка чрезъ произведеніе искусства не только не исключаются, но, наоборотъ, непременно требуются, и значеніе, до котораго можетъ возвыситься художественное творчество, ясно указывается въ задачѣ его — время отъ времени обновлять человѣка въ человѣкѣ.

Не только съ точки зрѣнія эстетики, но и съ общей житейской точки зрѣнія нужно однако возразить противъ того, что сужденія и лица, заимствованныя изъ художественныхъ произведеній, выставляются иногда образцами для жизни и къ ней предъявляются тѣ требованія, которыя мы ставимъ произведенію искусства. Прежде всего нужно выступить, исходя изъ регулирующихъ жизнь принциповъ, противъ эстетическихъ перерывовъ дѣйствительности и эстетическихъ соблазновъ, т.-е. противъ всякой растраты силъ, предназначенныхъ для жизни. Такъ какъ эстетическое переживаніе въ этомъ случаѣ подводится подъ понятіе соблазна или наслажденія, слѣдовательно, дѣло идетъ объ отклоненіи воли отъ ея прямой задачи и о слабости ея, то мы боремся при этомъ съ эстетическою изнѣженностью, разслабленіемъ. Тогда все, что не связано въ эстетическомъ переживаніи ис-

ключительно съ произведеніемъ искусства, но вмѣшивается въ жизнь, подлежитъ моральной оцѣнкѣ, а тѣмъ самымъ и критикѣ, по совершенно инымъ мотивамъ и съ иными цѣлями, чѣмъ при чисто эстетическомъ переживаніи. Такимъ образомъ, вопросъ о взаимоотношеніи искусства и нравственности рѣшается вопросомъ не о безнравственности его содержанія, а о томъ, оказываетъ оно развращающее вліяніе или нѣтъ. Въ примѣръ подобнаго вторженія эстетики въ жизнь можно привести вовлеченіе незрѣлыхъ юныхъ читателей въ преступленіе романическими описаніями преступниковъ-героевъ и даже простое цитированіе изреченій, принадлежащихъ извѣстному поэту.

Этотъ вопросъ усложняется еще болѣе тѣмъ, что рѣчь идетъ при этомъ не только о данномъ объективно содержаніи художественнаго произведенія, но и о способности воспринимателя лица дѣйствительно изолировать переживаніе и устранить всѣ вытекающія изъ него слѣдствія для жизни. Признаемъ ли мы извѣстное произведеніе тенденціознымъ, высмѣивающимъ власти и религію, вводящимъ въ соблазнъ, склоняющимъ къ безнравственности или нѣтъ, это зависитъ, помимо характера переживаній, также отъ степени эстетической зрѣлости переживающаго лица, и эстетическое воспитаніе человѣческаго рода заключается прежде всего въ подготовкѣ къ чисто эстетическимъ переживаніямъ, т.-е. къ умѣнію воздавать должное и эстетическому переживанію и нравственности. Отсюда ясно безъ дальнѣйшихъ поясненій, насколько курьезна цензура въ рукахъ невѣжественныхъ людей, по очевидно также, насколько трудно такъ регулировать художественное творчество и распространеніе произведеній искусства, чтобы отъ этого ничто не пострадало, ни нравственность незрѣлаго юношества, ни эстетическіе запросы взрослыхъ.

Эстетизмъ. Особая форма вторженія эстетическаго элемента въ жизнь заключается, далѣе, не въ томъ, что произведеніе искусства ведетъ къ безнравственнымъ послѣдствіямъ, но вся жизнь разсматривается съ точки зрѣнія эсте-

тического наслажденія, такъ что даже тамъ, гдѣ имѣется налицо долгъ и способность выполнить его въ жизни, эстетическое созерцаніе все же ставится на мѣсто дѣйствія. Такой образъ жизни, при которомъ не только паузы жизни заполняются изолированнымъ, выдѣленнымъ изъ общей связи дѣйствительности эстетическимъ переживаніемъ, но вся жизнь состоитъ изъ паузъ и эстетическихъ переживаній, изъ изолированныхъ состояній, мы называемъ эстетизмомъ. Такой эстетизмъ проявляется, напр., въ тѣхъ случаяхъ, когда, вслѣдствіе бравады преступника, т.-е., на основаніи усиленія переживанія, отказываются отъ дѣятельнаго вмѣшательства и ради эстетическаго наслажденія уклоняются отъ моральной оцѣнки. Примѣромъ того, насколько у всѣхъ людей эстетическія симпатіи влияют на моральныя, можетъ служить капитанъ Кёпеникъ, который завоевалъ себѣ моральное сочувствіе самыхъ широкихъ круговъ, благодаря ставшему историческимъ анекдотическому случаю *). Но наиболѣе полного выраженія достигаетъ эстетизмъ въ томъ случаѣ, если онъ ведетъ къ совершенному отказу отъ дѣйствія, все превращаетъ въ эстетическое созерцаніе и на всѣ предметы смотритъ съ точки зрѣнія значенія ихъ для непосредственнаго переживанія. Въ сущности, эстетизмъ совершенно враждебенъ жизни, жизнь понимается, какъ прямая противоположность эстетическаго переживанія, эстетизмъ, словомъ, совершенно отвращается отъ жизни, что въ наиболѣе чистой формѣ, выражено въ эстетикѣ Шопенгауэра. Для Шопенгауэра искусство или, точнѣе, созерцаніе — такъ какъ онъ не проводитъ строгой границы между эстетическимъ и философскимъ и религиозно-мистическимъ созерцаніемъ — является цѣлью жизни. Свою цѣльность искусство обрѣтаетъ въ блаженствѣ, достигнутомъ пу-

*) Нѣкто Кёпеникъ, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, желая показать, какъ много значить военный мундиръ въ Германіи, нарядился въ мундиръ капитана и разыгралъ вполне удачно роль Хлестакова. Благодаря цѣли своей хлестаковщины Кёпеникъ привлекъ къ себѣ сочувственное вниманіе.

Прим. пер.

темъ освобожденія отъ воли, отъ жизни и страданій. Вся метафизика Шопенгауэра представляетъ собою своего рода эстетику эстетизма. Въ сравненіи съ эстетическимъ переживаніемъ въ эстетическомъ состояніи эстетизмъ имѣетъ ту отрицательную сторону, что онъ подходитъ къ эстетическому переживанію не съ непосредственнымъ, а съ привычнымъ, постояннымъ интересомъ. Поэтому съ эстетизмомъ неизбѣжно связано притупленіе эстетическаго чувства, равнодушное пресыщеніе (Blasiertheit). Съ другой стороны, благодаря постоянному обращенію въ эстетическую область, развивается наклонность ко все болѣе возрастающей утонченности. Оба эти фактора дѣйствуютъ вмѣстѣ, почему въ искусствѣ эстетизма мы и встрѣчаемся одновременно и съ самой высокою утонченностью и съ грубыми эффектами. Причиной развитія эстетизма легко могутъ быть слишкомъ большія средства къ жизни, отсутствіе суроваго гнета жизни.

Романтизмъ. Среденъ съ эстетизмомъ и тѣмъ не менѣе противоположенъ ему тотъ видъ проникновенія жизни эстетикою, когда въ художественныхъ произведеніяхъ ищутъ замѣны жизни, когда, слѣдовательно, изоляція эстетическаго переживанія возносится на такую ступень, что наряду съ дѣйствительною жизнью строится другая, состоящая исключительно изъ образовъ фантазіи. Такъ, бываетъ, напр., что прочитанный романъ развивается далѣе въ воображеніи и порождаетъ ткань фантастическихъ построеній или же, что эстетическое сопереживаніе является лишь продолженіемъ неэстетическихъ желаній и рѣшеній и фантастическихъ построеній. Только въ этомъ случаѣ и имѣютъ смыслъ терминъ «иллюзія» и иллюзионизмъ, если мы подъ иллюзіей будемъ понимать тотъ фактъ, что произведеніе искусства или эстетическое переживаніе считаются при ней за реальныя, а его изолирующіе факторы совѣмъ не принимаются во вниманіе. Гдѣ ситуаціи, представленныя въ художественномъ произведеніи, развертываются далѣе въ ткань фантастическихъ построеній, эстетика и игра переходятъ

другъ въ друга. Различіе же между эстетическимъ иллюзионизмомъ романтиковъ и иллюзіей дѣтей, которая еще не дошли до пониманія условій реальной жизни, и иллюзіей сумасшедшихъ, уже утратившихъ это пониманіе, заключается въ томъ, что эстетическій иллюзионизмъ представляетъ собою «сознательный самообманъ», т.-е. иллюзія, создаваемая произведеніемъ искусства и эстетическимъ переживаніемъ, не сопряжена при этомъ ни съ какими послѣдствіями для реальной жизни, потому что то связанное цѣлое, въ которое втянуто произведеніе искусства, само вымыслено, само существуетъ лишь въ фантазіи. Тѣмъ не менѣе и этотъ эстетическій романтизмъ враждебенъ жизни, потому что всѣ желанія и упованія наши осуществляются для него въ призрачномъ мірѣ искусства или въ фантазіи, грубая же дѣйствительность и весь кругъ нашихъ обязанностей воспринимаются лишь, какъ досадный перерывъ въ этомъ мірѣ мечтаній и грезъ. Въ противоположность эстетизму причиною развитія романтическаго настроенія, обыкновенно, бываетъ недостатокъ, именно, недостатокъ въ тѣхъ или иныхъ благахъ, поражающей желанія и томленіе, осуществляющіеся лишь въ мечтахъ и грезахъ. Но и эстетизму и романтизму присущъ одинъ общій недостатокъ — воли, эстетизму, — когда не заставляеть его нужда, — недостатокъ въ способности самому себѣ поставлять цѣли, романтизму, — когда идеалы увлекаютъ его за собою, — неспособность осуществить ихъ въ жизни.

Н а т у р а л и з м о м ъ же мы называемъ такую точку зрѣнія, которая не позволяетъ ни претворить иллюзіи въ фантастическую мечтательную жизнь ни наслаждаться эстетически тѣмъ, что оказалось не истиннымъ; натурализмъ скорѣе же требуетъ всюду отъ содержанія изолированнаго переживанія, чтобы оно обладало всѣми свойствами дѣйствительности, было или казалось истиннымъ, было копіей дѣйствительности и имѣло въ природѣ вполне соответствующій образецъ. Это воззрѣніе настолько въѣлось въ практику жизни, что истинность и реальность являются для него основны-

ми моментами встрѣчающихся ему явленій, а отъ произведенія искусства оно прежде всего требуетъ поученія и знанія, опыта. Съ этой точки зрѣнія легче всего также прийти къ требованію отъ искусства образцовъ для жизни, къ привычкѣ наслаждаться всякимъ искусствомъ лишь, какъ демонстрирующимъ, тенденціознымъ. Это — специфически юношеская точка зрѣнія, точка зрѣнія эстетической незрѣлости.

II. Модификаціи эстетическаго переживанія.

А. Чистое искусство (Erlebnisskunst).

Въ силу изоляціи эстетическаго переживанія, извѣстное явленіе, поставленное въ рамки эстетическаго переживанія, обращаетъ на себя вниманіе совершенно иначе, чѣмъ то же явленіе при поступкахъ съ извѣстною цѣлью или при теоретическихъ исканіяхъ, и отдѣльные факторы съ несравненно большею силою участвуютъ въ общемъ впечатлѣніи, чѣмъ въ обыденной жизни. Подобно тому какъ этой концентрирующей и усиливающей впечатлѣніе, такъ сказать, навязчивостью эстетическаго объекта возмѣщаются недостающія точки соприкосновенія съ дѣйствительностью, такъ и эстетическое переживаніе стремится къ тому, чтобы болѣе интенсивно воспринять объектъ и сосредоточиться на немъ. Напомнимъ хотя бы, насколько краски выигрываютъ въ яркости отъ рамки картины, съ большею силою приковывая къ себѣ нашъ взоръ, наше вниманіе, или вспомнимъ, какъ длительное эстетическое созерцаніе природы даетъ намъ, вмѣсто основаннаго на любопытствѣ разсматриванія отдѣльныхъ объектовъ, общую картину, въ которой теперь во всемъ блестяще выступаютъ краски и свѣтъ тамъ, гдѣ раньше мы видѣли лишь пространственныя, съ практической точки зрѣнія интересныя, отношенія. Такимъ образомъ, содержаніе эстетическаго переживанія стоитъ на первомъ планѣ сознанія, все вни-

маніе наше концентрируется въ одной точкѣ; сущность эстетическаго состоянія лучше всего схвачена въ тѣхъ описаніяхъ, которыя утверждаютъ, что въ эстетическомъ переживаніи мы забываемъ все окружающее насъ и самихъ себя, мы растворяемся въ немъ, погружаемся въ него, оно плѣняетъ и сковываетъ насъ, заставляетъ замолчать всѣ другіе интересы, оно увлекаетъ насъ въ иной міръ. Но если цѣль искусства — создавать для насъ такіа внушаемыя намъ переживанія, то чистое искусство, очевидно, не является единственнымъ искусствомъ и наряду съ нимъ существуетъ искусство, которое стремится связать насъ съ жизнью, а не вырвать изъ нея, искусство, украшающее жизнь, декоративное искусство. Въ чемъ же состоитъ сущность декоративнаго искусства, и, прежде всего, какое отношеніе имѣетъ къ нему эстетика?

В. Декоративное искусство.

Изслѣдованіе относящихся къ декоративному искусству проблемъ должно, прежде всего, отвлекаться отъ того, что украшеніе окружающей насъ среды и нашей жизни можетъ заключаться въ томъ, что мы окружаемъ себя эстетическими объектами, чтобы имѣть возможность заполнить малѣйшіе промежутки въ работѣ, воспользоваться малѣйшимъ къ этому поводомъ, заполнить, на примѣръ, созерцаніемъ прекраснаго ландшафта, который мы видимъ, оторвавъ глаза отъ работы, и «дѣятельно отдыхаемъ» на немъ, успокаиваемся и такъ же освѣжаемся, какъ и тогда, когда смотримъ изъ окна на зеленые деревья и луга.

Требующая разсмотрѣнія сторона чисто-декоративнаго искусства заключается въ томъ, что оно, повидимому, совершенно противоположно эстетической изоляціи, оно — не самоцѣль.

Декорацией мы называемъ, вѣдь, не то, что само по себѣ должно служить объектомъ созерцанія и интереса, но нѣчто, обращающее на себя наше вниманіе лишь въ связи съ нѣ-

которымъ бѣльшимъ цѣлымъ, которому декоративные мотивы должны быть подчинены. Дѣйствительно, въ настоящее время мы вновь начинаемъ встрѣчаться съ неправильнымъ соотношеніемъ декоративныхъ мотивовъ и украшеннаго ими предмета; такъ, напр., на стульяхъ изображаютъ цѣлыя статуи (напр., ножки въ видѣ статуй), которыя такъ и просятся, чтобы ихъ разсматривали отдѣльно, или же на тарелкахъ предоставляютъ намъ любоваться цѣлыми пейзажами. Такія произведенія, относящіяся къ чистому искусству, здѣсь не на своемъ мѣстѣ. На это можно возразить, что, несмотря на справедливость положенія, согласно которому декоративное искусство должно считаться съ общимъ характеромъ украшаемаго предмета, предметъ этотъ, благодаря добавленнымъ украшениямъ, благодаря усилению впечатлѣнія, становится уже произведеніемъ чистаго искусства. И нельзя не согласиться, что такъ, дѣйствительно, бываетъ, когда, напр., ставятъ прекрасную вазу на цоколь или вѣшаютъ тарелку на стѣну. Но каждый чувствуетъ, что чѣмъ болѣе ваза или тарелка выигрываетъ отъ этого, тѣмъ болѣе она утрачиваетъ и декоративный характеръ. Декоративное искусство — врагъ всякихъ рамокъ, и красивый столъ и стулъ въ комнатѣ, вставленные въ раму, производили бы очень смѣшное впечатлѣніе. Декоративное искусство стремится къ подчиненію впечатлѣнія, координаціи его съ другими впечатлѣніями, а не къ самостоятельности его. Поэтому въ склонныя къ декоративному искусству эпохи не ограничивались тѣмъ, что подчиняли декоративные моменты отдѣльному предмету и приспособляли къ его матеріалу, но и самый этотъ предметъ подчиняли стилю комнаты, комнату отдѣлывали въ соответствіи со всѣмъ домомъ, домъ строили сообразно съ характеромъ площади и улицы, площади и улицы разбивали сообразно съ общимъ характеромъ строенія города, а общій видъ города старались привести въ гармонію съ окружающимъ ландшафтомъ, такъ что все было связано другъ съ другомъ, и общій ходъ жизни облегчался эстетическимъ порядкомъ и взаимнымъ приспособленіемъ всѣхъ

отдѣльныхъ предметовъ. Уже изъ этого ясно, насколько близка архитектура къ декоративному искусству.

Декоративное искусство — врагъ не только всякаго объективнаго изолированія, но и субъективнаго, именно во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, когда украшаемый предметъ долженъ удовлетворять извѣстной практической цѣли. Мы не можемъ признать докоративные мотивы умѣстными, если можемъ только созерцать бокаль, изъ котораго должны пить, или же охотно разсматриваемъ комнату или домъ, но не можемъ въ немъ жить, — а подобные случаи встрѣчаются чаще, чѣмъ мы думаемъ. Эта зависимость отъ цѣли назначенія характерна для архитектурнаго творчества, которое, такимъ образомъ, является въ этомъ отношеніи полнѣйшею противоположною чистаго искусства — музыки.

Декоративные мотивы зависятъ, такимъ образомъ, отъ практики жизни, цѣли и задачи которой вполне господствуютъ надъ эстетическимъ интересомъ. Поэтому декоративное искусство совершенно чуждо усилению и концентрации, связанному съ изоляціей. Все яркое, кричащее, бросающееся въ глаза въ декоративномъ искусствѣ кажется намъ неумѣстнымъ, назойливымъ, и мы говоримъ о безвкускомъ нагроможденіи декоративныхъ мотивовъ, противорѣчащемъ самому духу декоративнаго искусства. Поэтому декоративное искусство по самому существу своему должно быть связано съ практикою жизни, подчинено ей, не должно исключительно привлекать къ себѣ наше вниманіе, но лишь косвенно восприниматься нами, не должно поражать насъ или же болѣе поражать отсутствіемъ декоративныхъ мотивовъ, чѣмъ наличностью ихъ; при соблюденіи этихъ условій оно, какъ связанное по необходимости съ жизнью, лишь соучаствуетъ въ эстетическомъ впечатлѣніи, содѣйствуетъ ему, не обращая на себя вниманія непосредственно. Декоративное искусство — какъ бы искусство задняго фона, оно — лишь сопровожденіе, не самоцѣль. Наиболѣе опасно для него искушеніе служить замѣною чистаго искусства, замѣною эстетическихъ перерывовъ дѣйствительности.

Исходя изъ этихъ соображеній, какъ разъ въ новѣйшее время пришли къ пуризму, который скорѣе готовъ отказаться отъ декоративныхъ мотивовъ, чѣмъ допустить, чтобы они отвлекали отъ жизни. Это изъ Англіи идущее направленіе возводитъ въ принципъ декоративнаго искусства, а вмѣстѣ съ тѣмъ и архитектуры, чистую цѣлесообразность и полагаетъ, что вполне цѣлесообразно построенное зданіе или мебель, вполне отвѣчающая своему назначенію, тѣмъ самымъ будутъ красивы и произведутъ эстетическое впечатлѣніе. Въ результатъ — отвратительная съ эстетической точки зрѣнія современная клубная мебель, удивительно удобная для сидѣнія, въ высшей степени отвѣчающая своему назначенію, но на видъ крайне безобразная, и тотъ тюремный стиль новѣйшей архитектуры съ его голыми стѣнами и прямыми линиями, въ которомъ декоративные мотивы дѣйствительно нарушаютъ эстетическое впечатлѣніе, давая знанію о себѣ своимъ отсутствіемъ. Въ настоящее время въ этомъ движеніи наблюдается затишье. И это потому, что скудный принципъ чистой цѣлесообразности не можетъ выразить сущности декоративнаго искусства, какъ ни справедливо въ этой теоріи то положеніе, что декоративные моменты не должны мѣшать практическому назначенію предмета. Такія пуристическія стремленія цѣнны вдвойнѣ, когда дѣло идетъ и о томъ, чтобы освободить искусство отъ перегруженія декоративными мотивами, и о томъ, чтобы опровергнуть заблужденіе, будто всякое искусство, включая и декоративное, представляетъ собою чистое искусство.

Другая теорія декоративнаго искусства односторонне представляетъ на первый планъ матеріаль художественнаго произведенія, то, что дано самою природою, подобно тому, какъ натурализмъ возводитъ въ принципъ подражаніе образцамъ, даннымъ природою. Всѣ декоративные мотивы, всѣ формы должны вращаться лишь въ границахъ, опредѣленныхъ природою матеріала, должны до извѣстной степени выдвигать матеріаль, придавать ему выраженіе. Когда формы, возникшія при обработкѣ того или другого матеріала, навя-

зываются чуждому имъ матеріалу, напримѣръ, мотивы, заимствованные изъ плетенія корзины, переносятся на фарфоръ или камень, мотивы каменныхъ построекъ (съ помощью живописи) переносятся на гладкую поверхность въ видѣ написанныхъ красками *rustica*, мотивы твердаго матеріала (бронза, камень)—на хрупкій и пористый, напр., въ скульптурѣ изъ гипса, — то это производитъ неэстетическое впечатлѣніе. Такъ, напримѣръ, эстетическое впечатлѣніе, производимое зданіями, построенными изъ кирпича, кроется во всѣхъ формахъ и мотивахъ, которые возникаютъ изъ легкой, хрупкой, составленной изъ отдѣльныхъ кирпичей массы, въ противоположность зданіямъ изъ обтесанныхъ камней, формы которыхъ создаются путемъ выемки частей изъ колоссальныхъ, твердыхъ и тяжелыхъ массъ матеріала. Въ впечатлѣніи, производимомъ зданіемъ изъ кирпича, специфически эстетическимъ элементомъ будутъ плоскости, краски и рѣшетчатые (*gitterformige*) мотивы въ противоположность пластической опредѣленности и скульптурной отдѣлкѣ зданій изъ обтесанныхъ камней.

Но и эта теорія стоитъ подъ знакомъ бѣдности. Фактически строгое требованіе соответствія формы матеріалу оставило бы насъ столь же обнищальными, какъ и теорія цѣлесообразности, или же дѣлало бы все декоративное искусство доступнымъ лишь для богатыхъ людей, которымъ по средствамъ драгоценныя матеріалы. Въ сущности, тогда слѣдовало бы удалить изъ нашихъ комнатъ всѣ обои, потому что они скрываютъ матеріалъ стѣны и ихъ характеръ, удалить всѣ вещи изъ моренаго свѣтлаго дерева, всѣ тѣ подражающія мрамору полированные штукатурки, которыя придаютъ свѣтлый и веселый характеръ входу и лѣстницѣ нашихъ наемныхъ квартиръ. Теорія эта возстаетъ противъ того, что вещи кажутся намъ чѣмъ-то такимъ, что онѣ не представляютъ собою въ дѣйствительности, возстаетъ противъ искусственно-создаемаго изолирующаго фактора чистаго искусства, противъ обрзанности. Нужно стремиться не къ тому, чтобы ради эффекта изобразить что-либо на чуждомъ матеріалѣ, какъ это дѣлаетъ

ся въ чистомъ искусствѣ, но къ тому, чтобы матеріалъ не выхватывался изъ дѣйствительности, былъ пригоденъ и въ практическихъ цѣляхъ. Такое требованіе можно, слѣдовательно, оправдать и съ точки зрѣнія пользы, такъ какъ въ тѣхъ случаяхъ, когда матеріалу навязываются чуждыя ему формы, онѣ могутъ повредить его строенію и вмѣстѣ съ тѣмъ его прочности или же, если этого не случится, могутъ, придавъ имъ обманчивый видъ другого матеріала, ввести въ заблужденіе и относительно его прочности; такъ, напримѣръ, гипсъ, хотя и выглядит, какъ мраморъ, однако, не столь проченъ, и раскраска подъ дубъ хотя и вводитъ насъ въ заблужденіе, однако, не гарантируетъ прочности дуба. Въ то же время теорія выходитъ за предѣлы чистой цѣлесообразности, поскольку она приписываетъ матеріалу самостоятельную красоту, собственныя и безцѣльныя формы, и требуетъ, чтобы и самый ничтожный матеріалъ давалъ эстетическое впечатлѣніе благодаря соответствующей обработкѣ, напримѣръ, политурѣ, когда матеріаломъ служитъ дерево, кладкѣ въ извѣстномъ порядкѣ при кирпичныхъ постройкахъ и т. д. Односторонность же этой теоріи заключается въ томъ, что она не идетъ дальше этихъ обусловленныхъ матеріаломъ формъ.

Нѣсколько дальше, за предѣлы изложенной теоріи, идетъ ученіе, которое ищетъ разгадку эстетическаго воздѣйствія на насъ декоративнаго искусства и, въ частности, архитектуры не въ характерѣ матеріала, но въ выраженіи дѣйствующихъ при этомъ статическихъ силъ. Еще въ болѣе общей формѣ можемъ мы выразить сущность этой теоріи слѣдующимъ образомъ: всѣ архитектурныя формы выражаютъ собою внутреннее содержаніе или въ томъ смыслѣ, что фасадъ даетъ намъ понятіе о пространственныхъ отношеніяхъ внутри зданія — мнѣніе, вполне правомѣрное и съ точки зрѣнія цѣлесообразности, возможности ориентироваться въ этомъ зданіи—или же въ томъ смыслѣ, что въ архитектурѣ, въ колоннахъ и балкахъ символизируются опора, несущая тяжесть, и давленіе, тяжесть, свободное положеніе или сдавленное, стѣсненное, и символизируются не произвольно, но такъ, что при

этомъ находятъ себѣ выраженіе въ самой архитектурѣ господствующія отношенія тяжести и ея опоры, активной и пассивной силъ, функціи и тяжести. Недостатокъ этой теоріи въ томъ, что она односторонне усматриваетъ эстетическое впечатлѣніе лишь въ воспріятіи живыхъ силъ и не понимаетъ красоты и цѣнности матеріала, почему представители этой теоріи, напримѣръ, Яковъ Буркхардтъ, и объявляютъ, что венеціанская архитектура не имѣетъ большой цѣнности. Доля истины, имѣющаяся въ этой теоріи, опять-таки лежитъ въ отношеніи декоративныхъ мотивовъ къ предмету, такъ какъ они должны вполне сообразоваться съ господствующими въ зданіи силами и какъ бы доводить до полнаго выраженія отношенія его основательность (Solidität). Однако, формы, колонны, балки, на которыя ссылаются подобные теоретики, совершенно не въ состояніи, строго говоря, выполнять приписываемую имъ функцію, такъ какъ въ дѣйствительности въ зданіи, благодаря тому, что формы его составлены изъ отдѣльныхъ камней, господствуетъ совершенно иная статика силъ, чѣмъ та, которую раскрываетъ намъ эстетическое впечатлѣніе. Кромѣ того, эти архитектурныя формы становятся полными выраженія лишь въ томъ случаѣ, когда онѣ, независимо отъ статически-механическихъ законовъ, создаются по образцу и подобію человѣка, какъ мы видимъ это, напримѣръ, въ каріатидахъ. Но мы совершенно не можемъ знать, соотвѣтствуютъ ли механическія функціи въ архитектурномъ произведеніи органическимъ оцущеніямъ человѣка. Такимъ образомъ, отъ подчиненія декоративныхъ мотивовъ остается лишь то, что формы соотвѣтствуютъ извѣстнымъ большимъ частямъ архитектурнаго произведенія, потолку и стѣнамъ, окнамъ, дверямъ и кровлѣ, и что аналогія съ человѣческой личностью, которая переносится на формы зданія, принимаетъ во вниманіе лишь имѣющіяся въ самомъ зданіи отношенія вертикальныхъ и горизонтальныхъ линій, соотвѣствующихъ фигурамъ стоящаго и лежащаго человѣка, отношенія тяжести и несущей ея опоры, наклонныхъ и прямыхъ идущихъ линій. Несомнѣнно также, что фактически

эти динамически выразительныя формы могутъ, помимо чистой цѣлесообразности, сдѣлать архитектурное произведеніе эстетическимъ и съ декоративной стороны, хотя отдѣльные декоративныя мотивы и не будутъ бросаться въ глаза.

Эти три теоріи,—чистой цѣлесообразности, матеріала и функціи, приблизительно соотвѣтствуютъ формализму, натурализму и теоріи вчувствованія. Преимущество теоріи вчувствованія—въ наиболѣе интенсивномъ моментѣ внутренняго сопереживанія, но въ то же время, благодаря ему, она наиболѣе подвергается опасности совершенно упустить изъ виду декоративную точку зрѣнія и, подчеркивая моменты вчувствованія, въ особенности, путемъ привнесенія моральныхъ чувствованій печали и радости, превратить архитектурныя формы въ объектъ чистаго переживанія. Причина того, что архитектура — наименѣ популярное и наиболѣе трудное для пониманія искусство, лежитъ именно въ томъ, что она декоративное, а не чистое искусство, и лишь эстетики стараются сдѣлать ее, съ помощью вчувствованія, чистымъ искусствомъ, вызывая бурю въ стаканѣ воды.

Теорія опредѣленнаго содержанія, матеріала, равно какъ и теорія функціи, не улавливаютъ сущности эстетическаго, но и теорія чистой цѣлесообразности столь же мало имѣетъ отношенія къ декоративному искусству, какъ и къ сущности эстетическаго вообще. Тѣмъ не менѣ рѣшеніе вопроса кроется въ сочетаніи эстетическаго и цѣлесообразнаго началъ. Вопросъ гласитъ: какимъ образомъ извѣстное переживаніе (впечатлѣніе) наше, будучи эстетическимъ, изолированнымъ, безцѣльнымъ и непосредственнымъ, а не только обусловленнымъ черезъ знаніе, можетъ въ то же время быть цѣлесообразнымъ и связаннымъ съ жизнью.

Отвѣтъ на этотъ вопросъ гласитъ: декоративныя мотивы производятъ эстетическое впечатлѣніе, когда они выходятъ за границы чистой цѣлесообразности, когда сами по себѣ они и не нужны и не полезны и являются свободнымъ добавленіемъ художественнаго творчества. Этотъ характеръ роскоши, излишка декоративныя мотивы приобрѣтаютъ въ томъ слу-

чаѣ, когда предметъ цѣлесообразенъ и безъ той формы, которую онъ приобретаетъ благодаря декоративной отдѣлкѣ. Декоративное искусство вызываетъ эстетическія переживанія, когда оно, помимо всякаго знанія о предназначеніи предмета, помимо мысли о пользѣ его, воздѣйствуетъ на насъ, вызываетъ извѣстное настроеніе путемъ чистаго созерцанія или непосредственнаго переживанія. Связь же съ жизнью и съ ея практическими цѣлями получается благодаря тому, что переживаніе, данное съ помощью декоративнаго искусства въ наглядномъ созерцаніи, согласуется съ практическою дѣятельностью, обусловленною извѣстною цѣлью, подчиняется этой регулируемой идее цѣли жизни и остается на заднемъ планѣ. Въ переживаніи этомъ имѣются, слѣдовательно, нѣкоторыя условія, напимѣръ, чистая форма или чувственно воспринимаемый видъ предмета, которые дѣйствуютъ изолированно и могутъ гарантировать переживаніе, но не имѣютъ достаточно силы, чтобы самостоятельно удовлетворить насъ и вырвать изъ обстановки повседневной жизни. Такимъ образомъ, декоративное искусство въ его отношеніи къ жизни является чѣмъ-то такимъ, что въ самомъ эстетическомъ переживаніи является лишь сопровожденіемъ, способствуетъ этому переживанію, но не измѣняетъ его по существу, такъ какъ оно должно, съ одной стороны, сообразоваться съ нимъ, съ другой же, — какъ дополненіе, роскошь, настолько свободно въ эстетическомъ отношеніи, что можетъ допускать самыя разнообразныя варіаціи въ декоративныхъ мотивахъ. Итакъ, сущность декоративнаго искусства сводится къ тому, что оно должно быть лишь сопровожденіемъ, даннымъ въ самомъ переживаніи (т.-е. наглядно-созерцательнымъ), соответствующимъ предназначенію предмета, но отнюдь не слѣдующимъ ему рабски. Представимъ себѣ, для того, чтобы пояснить отношеніе декоративнаго искусства къ жизни, два ряда, изъ которыхъ одинъ, представляющій собою нашу обыденную жизнь, ясно и опредѣленно выступаетъ на первый планъ, непрерывенъ, и всѣ составныя звенья его связаны другъ съ другомъ. Другой рядъ, соответствующій эстетическому сопро-

вожденію, остается на заднемъ планѣ, имѣетъ пробѣлы, и составныя части его расположены изолированно и имѣютъ поэтому эстетическое значеніе. Но онѣ отражаютъ какое-либо звено передняго ряда и благодаря этому вступаютъ въ связь съ нимъ, сплетаются съ жизнью и постольку приобретаютъ декоративное значеніе. Такое согласованіе ненужности и полезности мы называемъ соответствіемъ по настроенію (*Stimmung*) и въ дальнѣйшемъ обратимся къ болѣе детальному разсмотрѣнію этой способности декоративнаго искусства создавать соответствующее настроеніе и, прежде всего, того образа жизни, съ которымъ оно должно согласоваться; теперь же пояснимъ отношеніе свободы, допускаемой въ декоративныхъ мотивахъ, къ практическимъ цѣлямъ повседневной жизни.

Стулъ съ подушкой, въ которомъ очень удобно сидѣть, вполне отвѣчаетъ своему предназначенію, но благодаря тому только, что въ немъ, какъ мы знаемъ, очень удобно сидѣть, онъ не становится еще эстетически цѣннымъ. Напротивъ, стулъ съ изящно изогнутою спинкою, изогнутыя ручки котораго напоминаютъ намъ распростертыя руки, готовые принять насъ въ свои объятія, даетъ намъ наглядно-созерцательное переживаніе, которое, само по себѣ взятое, не въ состояніи удовлетворить насъ, но соответствуетъ предназначенію стула — служить намъ сидѣніемъ и нашему намѣренію сѣсть, хотя бы сидѣть на немъ было ничуть не болѣе удобно, чѣмъ въ креслѣ съ прямою спинкою. Стулъ съ изогнутыми ножками менѣе способенъ выдерживать тяжесть, чѣмъ стулъ съ прямыми ножками, и для того, чтобы онъ сравнялся въ этомъ отношеніи съ послѣднимъ, нужно или сдѣлать его болѣе массивнымъ или прибѣгнуть къ роскоши самого дорогаго матеріала.

Несмотря на это, стулъ съ изогнутыми ножками выглядит такъ, какъ-будто онъ болѣе приспособленъ къ несенію тяжести, потому что изогнутыя линіи его ножекъ вызываютъ у насъ представленіе эстетической упругости, активной работы и производятъ такое впечатлѣніе, какъ-будто стулъ ста-

рается нести тяжесть. Известно также, что каннелюры дорической колонны съ технической и практической точки зрѣнія ослабляютъ силу сопротивленія колонны, поддерживаемой ею тяжести, тогда какъ внѣшній видъ этой упругой стройной колонны выразительно подчеркиваетъ ея силу сопротивленія тяжести.

Если мы зададимъ теперь вопросъ о томъ, по отношенію къ чему можетъ декоративное искусство создавать въ насъ известное настроеніе, то, если начинать съ объективныхъ реальностей повседневной жизни, у насъ получится слѣдующій, не претендующій на абсолютную полноту рядъ:

1. М а т е р і а л ь. Поскольку известная обработка предмета умѣетъ использовать его структуру и сдѣлать ее наглядною, поскольку, слѣдовательно, она не изображаетъ намъ жизнь матеріала, но дѣлаетъ возможнымъ переживание его, мы настраиваемся известнымъ образомъ по отношенію къ этому матеріалу, намъ легче воспринимать его. Отсюда проистекаютъ декоративный характеръ и декоративное значеніе, напримѣръ, мозаичныхъ картинъ, которыя какъ бы строятся изъ отдѣльныхъ элементовъ, такъ что матеріальность стѣны сохраняется въ чувственномъ впечатлѣніи, несмотря на покрывающія ее изображенія.

2. К о н с т и т у и р у ю щ і я п р о с т р а н с т в е н н ы я о т н о ш е н і я, т.е. поверхности, тѣла, части пространства. Цѣнность средневѣковой стѣнной живописи заключается, главнымъ образомъ, въ томъ, что съ помощью только перспективного рисунка въ ней не только сохранялся, но даже подчеркивался характеръ стѣны. Такъ, съ помощью линий, можно подчеркнуть и оживить направленіе плоскостей, выпуклыя и вогнутыя мѣста, соотношеніе частей на тарелкѣ, формы которой и безъ декоративныхъ мотивовъ удовлетворяютъ ея назначенію. Это добавленіе, которое указаннымъ образомъ подчеркиваетъ данныя пространственныя отношенія, дѣлаетъ ихъ наглядными, имѣетъ, слѣдовательно, декоративный характеръ. Ширину или узость помѣщенія, направленіе его стѣнъ, плоскость или закругленіе его кровли можно съ по-

мощью известныхъ линий или распредѣленія декоративныхъ мотивовъ сдѣлать болѣе выразительными.

3. Ф у н к ц і о н а л ь н ы я о т н о ш е н і я. Важнѣйшая глава всякой эстетики архитектуры должна быть посвящена разсмотрѣнію вопроса, какимъ образомъ въ отношенія механически-статической постройки вкладывается жизнь благодаря изгибамъ формъ и смѣнѣ горизонтально распространяющихся или вертикально поднимающихся формъ.

4. Х а р а к т е р ь и и н д и в и д у а л ь н о с т ь. Одежда становится декоративною въ томъ случаѣ, когда подчеркивается не своеобразный ея характеръ или роскошь, но соответствие ея характеру того лица, которое носитъ эту одежду, какъ украшеніе. Поэтому намъ не нравятся ученый, одѣтый свѣтскимъ виверомъ, служанка, одѣтая госпожею, крестьянинъ въ городскомъ платьѣ. Декоративный элементъ въ нашей одеждѣ заключается именно въ томъ, что одежда должна не только внѣшне, но и внутренне, эстетически подходить къ характеру носящаго ее лица.

Къ субъективнымъ реальностямъ, съ которыми должно согласоваться декоративное искусство, прежде всего относится:

5. О б щ а я п р и р о д а ч е л о в ѣ к а, его способность схватывать, улавливать вещи, для которой порядокъ и ясность благоприятны болѣе, чѣмъ безпорядокъ. Поэтому декоративное искусство можно назвать также искусствомъ приводить все въ порядокъ. Мы можемъ при этомъ не ограничиваться одними устойчивыми отношеніями внѣшняго міра, т.е. пространственными, но привлечь сюда же поэзію и музыку. Всѣмъ известно, что стихи заучиваются легче, чѣмъ проза, почему грамматическій смыслъ правилъ и наставленіе къ ихъ будущему примѣненію охотно превращаютъ съ помощью добавленія ритма и рѣзмъ въ непосредственно данное, переживаемое правило, которое хотя и не вытекаетъ съ необходимостью изъ грамматическаго смысла, однако, согласуется съ нимъ. Равнымъ образомъ и музыка пріобрѣтаетъ декоративный характеръ, когда она добавляетъ къ повседневнымъ на-

нимъ занятіямъ и къ смѣнѣ житейскихъ событій и дѣлъ переживаніе соотвѣтствующихъ по настроенію ритмическихъ послѣдовательностей тоновъ. «Маршъ» соотвѣтствуетъ по настроенію маршированію.

6. По отношенію къ особымъ ситуаціямъ челоѣческаго существованія украшенія будутъ декоративными, поскольку къ каждой данной ситуаціи будутъ примѣняться различныя средства. Кабинетъ, спальня, жилая комната, столовая будутъ декорированы не одинаково хорошо, если ихъ декорировать совершенно одинаково. Подобно тому какъ въ знакъ траура мы надѣваемъ другое платье, чѣмъ въ то время, когда предаемся увеселеніямъ, такъ и траурный маршъ сочиняется иначе, чѣмъ торжественный. Рѣчь на похоронахъ требуетъ иной интонаціи, чѣмъ тостъ, даже и тогда, когда въ содержаніи обѣ рѣчи, по существу, сходятся.

7. Декоративное искусство, въ противоположность чистому искусству, отвлекающему насъ отъ жизни, является искусствомъ обыденной житейской обстановки, и сохраняетъ этотъ характеръ даже въ томъ случаѣ, если оно можетъ принимать во вниманіе особыя образы жизни челоѣка, рѣшившагося жить въ этой обстановкѣ. Полководецъ, мыслитель, челоѣкъ, погруженный въ цифры, или мечтатель будутъ чувствовать себя хорошо въ различной обстановкѣ.

8. Въ виду того, наконецъ, что декоративное искусство тѣсно сплетается съ практической жизнью, оно слѣдуетъ смѣнѣ временъ и подчиняется модѣ въ противоположность чистому искусству, которому мы обязаны многими вѣчно юными, никогда не старѣющими твореніями, тогда какъ и величайшія произведенія архитектуры могутъ устарѣть въ декоративной своей части, ибо духъ времени мѣняется.

Этимъ приспособленіемъ къ природѣ переживающаго, дѣйствующаго, активнаго субъекта и объясняется то, что мы даемъ названія различнымъ художественнымъ стилямъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и различнымъ эпохамъ вообще по стилю декоративнаго, а не чистаго, искусства, и специально — по

стилю архитектуры. Подобно тому, какъ говорится: «съ кѣмъ поживешь, тѣмъ и прослывешь», можно было бы сказать: «скажи мнѣ, въ какой окружающей обстановкѣ ты живешь, и я скажу тебѣ, кто ты». Нетрудно, вмѣстѣ съ тѣмъ, замѣтить, что мнимо объективныя отношенія матеріала, отношенія пространственныя, отношенія лицъ и декоративныхъ мотивовъ на самомъ дѣлѣ также лишь субъективны, такъ какъ наглядно-созерцательное переживаніе отношеній, уже ранѣе данныхъ намъ въ понятіяхъ, въ знаніи, будетъ имѣть декоративный характеръ лишь поскольку оно согласуется съ какимъ-либо состояніемъ переживающаго субъекта, обусловленнымъ этимъ знаніемъ.

Въ силу этого согласованія съ субъективнымъ, житейскою обстановкою обусловленнымъ состояніемъ слово «соотвѣтствіе по настроенію» (Stimmung) пріобрѣтаетъ въ декоративномъ искусствѣ двойное значеніе: согласованія въ музыкальномъ смыслѣ гармоніи, когда ни одинъ лишній звукъ не нарушаетъ ея и ни одинъ нужный не выпадаетъ, и соотвѣтствія, симпатіи въ моральномъ смыслѣ, когда искусство приводитъ насъ въ извѣстное настроеніе, настраиваетъ насъ по отношенію къ чему-либо, т.-е. подготавливаетъ благопріятную почву для чего-либо, настроеніе духа. Въ этой способности приводить насъ въ извѣстное настроеніе раскрывается вся сущность декоративнаго искусства. Оно настраиваетъ насъ, подготавливаетъ, побуждаетъ, создавая съ помощью чувственнаго впечатлѣнія душевное настроеніе, необходимое для извѣстнаго дѣйствія, которое на почвѣ этого настроенія совершается какъ бы само собою. И такъ какъ одинъ видъ предмета, данное извнѣ безъ нашего содѣйствія переживаніе оказываютъ на насъ такое вліяніе, что назначеніе предмета и цѣль извѣстной ситуаціи опредѣляется при этомъ уже напередъ, то для нужнаго въ этотъ моментъ по ходу жизни дѣйствія нѣтъ болѣе нужды въ особяхъ, самую жизнь данныхъ мотивовъ или въ особяхъ рѣшеніяхъ воли. Декоративное искусство желаетъ за насъ, отнимаетъ нашу волю и дѣйствіе по обязанности превращаетъ въ само собою совершающееся дѣй-

ствіе. Человѣкъ, по условіямъ своей жизни не расположенный къ грусти, впадаетъ въ печальное настроеніе благодаря траурной музыкѣ. Торжественная обстановка церкви вызываетъ въ насъ благоговѣйное настроеніе, хотя, по существу, мы должны были бы во всякомъ мѣстѣ чувствовать близость Вездѣсущаго. Всѣмъ извѣстно также, что бодрый и веселый маршъ пробуждаетъ даже въ усталыхъ, неохотно идущихъ, людяхъ такое настроеніе, что имъ вновь хочется маршировать. И тогда человѣкъ начинаетъ маршировать какъ бы автоматически, помимо всякаго вынужденнаго рѣшенія. Такимъ образомъ, декоративное искусство — далекое отъ того, чтобы быть излишнею роскошью — приспособлено къ тому, чтобы отнять у жизни характеръ вынужденнаго долга, не уничтожая въ то же время житейскихъ обязанностей. Вырывается же у насъ иногда, при взглядѣ на ту или другую комнату восклицаніе, что работать въ ней было бы наслажденіемъ. Благодаря декоративному искусству вся жизнь получаетъ отпечатокъ легкости и свободы, обычно замѣчаемый нами въ произведеніяхъ чистаго искусства, и вмѣсто того, чтобы отвлекать насъ отъ жизни, декоративное искусство тѣсно связываетъ насъ съ нею, претворяя всю жизнь въ искусство.

Къ этому нужно присоединить еще одно замѣчаніе. Совершенное отдѣленіе декоративнаго искусства отъ чистаго, выполненное нами выше, не проводится строго въ практикѣ художественной промышленности и прикладнаго искусства, и обусловленная такимъ отдѣленіемъ модификація эстетическаго переживанія никогда не проводится въ такомъ чистомъ видѣ. Уже благодаря тому, что декоративные мотивы являются нѣкоторымъ дополненіемъ, излишкомъ и хотя бы и на заднемъ планѣ остающимся, но все-таки переживаніемъ, — жизнь въ этотъ моментъ становится богаче, оживленнѣе. Украшеніе на практикѣ не ограничивается преобразованиемъ того, что находится въ тѣсной связи съ реальнымъ содержаніемъ жизни, но присоединяетъ нѣкоторое добавочное переживаніе, которое въ музыкѣ проявляется, какъ мелодія, въ противоположность иннервирующимъ моментамъ так-

та и ритма, въ живописи же — въ болѣе или менѣе ясно выступающемъ элементѣ формы, рисунка. Но и въ этомъ случаѣ понятіе декоративнаго искусства сохраняется, поскольку и въ добавочномъ переживаніи та или иная степень изоляціи, интенсивности и концентраціи находится въ соотвѣтствіи съ реальнымъ содержаніемъ жизни, начиная съ такой духовной дѣятельности, при которой это добавочное переживаніе = 0, т.-е. декоративное искусство совершенно не находитъ себѣ примѣненія, такъ какъ всѣ интересы сосредоточены на работѣ, кончая механическимъ ручнымъ трудомъ, допускающимъ и развлеченіе и чистыя переживанія, такъ какъ работа происходитъ при этомъ въ той области, которая должна была бы быть предоставлена декоративному искусству, на заднемъ планѣ сознанія. Данная нами характеристика вполне поэтому отвѣчаетъ сущности декоративнаго искусства и модификаціи въ немъ эстетическаго начала, и всякое декоративное произведеніе нужно оцѣнивать и обсуждать прежде всего съ точки зрѣнія этого отношенія его къ жизни, не обращая вниманія на то, что на практикѣ во многихъ случаяхъ если не все сознаніе наше, то часть его бываетъ незанято и допускаетъ, слѣдовательно, въ то же время эстетическія переживанія. Поэтому тѣ эстетики, которые, не придерживаясь, правда, пуристическаго принципа чистой цѣлесообразности, отстаиваютъ въ то же время чисто-декоративное искусство, напримѣръ, искусство геометрической орнаментаціи, какъ въ наше время, напримѣръ, в а н т е-В е л ь д е, забываютъ, что ихъ опредѣленіе правильно выражаетъ сущность декоративнаго элемента, но не отвѣчаетъ тѣмъ требованіямъ, которыя вообще предъявляются къ украшенію дѣйствительности. Каждое украшеніе порождаетъ извѣстное настроеніе и «оживляетъ», и обѣ эти функціи относятся другъ къ другу, какъ декоративное и чистое искусство.

Декоративному искусству, которое и съ оживляющими сторонами своего воздѣйствія на насъ все-таки подлежитъ подчиненію и соподчиненію, угрожаетъ величайшая опасность со стороны именно этой оживляющей его функціи. Слишкомъ

богатая, въ особенности же, слишкомъ натуралистическая декоративная обработка слишкомъ захватываетъ, слишкомъ возбуждаетъ интересъ. Всѣ эти излюбленные издѣлія вроде вазы, которой въ шутку придана форма человѣческой головы, пещельницъ съ танцующими мышами, тростей съ женскою фигурою на концѣ, прямо противорѣчатъ своему назначенію. Но всѣ эти удовлетворяющія дурной вкусъ «забавныя мелочи» (Tändeleien) съ декоративной точки зрѣнія, въ концѣ-концовъ, не болѣе безвкусны, чѣмъ сдѣланныя съ величайшимъ искусствомъ какъ по формѣ, такъ и по краскамъ, точно-воспроизводящія природу изображенія жуковъ и бабочекъ, предназначенныя служить украшеніемъ. Художественное произведеніе изъ стекла, которое и по формѣ и по цвѣту даетъ намъ иллюзію идеально прекраснаго цвѣтка и очаровываетъ насъ, если посмотрѣть на него, какъ на сосудъ для питья, покажется безвкуснымъ, неэстетичнымъ въ декоративномъ отношеніи. Такъ какъ недекоративная, самостоятельная обработка матеріала и въ этомъ случаѣ, какъ и при расчлененіи картины на сумму отдѣльныхъ объектовъ, зависитъ отъ подражанія самостоятельно существующимъ въ природѣ вещамъ, то мы можемъ назвать такую точку зрѣнія недекоративнымъ «натурализмомъ». Подобно тому какъ декоративный натурализмъ чувствуетъ себя связаннымъ съ матеріей, матеріаломъ, такъ недекоративный натурализмъ связанъ съ природою и дѣйствительностью. На мѣсто декоративнаго онъ ставитъ самостоятельное художественное произведеніе. Продуктомъ недекоративнаго натурализма является объектъ чистаго созерцанія, возбуждающій любопытство.

Напротивъ, эстетизмъ, хотя и предполагаетъ наличность воспримчивости къ декоративному элементу, но, въ силу отсутствія жизненныхъ цѣлей, онъ выстѣпаетъ изолированно и становится самостоятельнымъ переживаніемъ, потому ли, что повышенная чувствительность эстета даетъ ему возможность съ достаточною силою воспринимать декоративные мотивы, несмотря на то, что они отступаютъ на задній планъ, или же потому, что на сцену выступаетъ фантазія, оживляю-

щая декоративныя впечатлѣнія. Выше мы уже говорили о томъ, какъ это происходитъ съ помощью процесса чувствованія. И въ этомъ случаѣ декоративный элементъ перестаетъ лишь создавать извѣстное настроеніе, онъ становится уже самостоятельнымъ, изолированнымъ переживаніемъ.

Романтическій эстетизмъ, напротивъ, является именно такимъ міросозерцаніемъ, при которомъ соотвѣтствіе декоративнаго искусства по настроенію, т.е. его подчиненное отношеніе къ жизни, должно замѣнять собою жизнь. Связанныя съ жизнью чувствованія и стремленія въ этомъ случаѣ опять-таки недостаточно сильны, чтобы проявиться вовнѣ, вслѣдствіе чего впечатлѣнія отъ декоративнаго произведенія, страивая насъ на извѣстный ладъ, тѣмъ самымъ помогаютъ ихъ реализаціи. Поэтому романтики ищутъ въ природѣ такихъ настроеній, которыя, въ сущности, должна была дать имъ жизнь, они окружаютъ себя полными настроенія декораціями или же дожидаются какихъ-либо полныхъ настроенія событій, потому что лишь съ ихъ помощью можетъ проявиться ихъ душевное настроеніе. Хотя декоративное искусство и находится при этомъ въ связи съ жизнью, однако оно господствуетъ, обуславливаетъ жизнь и даже создаетъ ее. «Романтическими» мы назовемъ, слѣдовательно, такія натуры, которыя всегда должны находиться въ извѣстномъ настроеніи, чтобы быть въ состояніи что-либо сдѣлать, которыя настолько подчиняются власти настроенія, что лишь съ помощью эстетическаго начала способны совершать свой жизненный путь. Слѣдовательно, въ этомъ случаѣ жизнь руководится декоративнымъ искусствомъ.

С. Искусство художественной рекламы.

Если бы въ послѣднее время не наблюдалось повсемѣстное стремленіе къ художественной отдѣлкѣ плакатовъ и эстетическому облагороженію ихъ, то, быть можетъ, никому и въ голову не пришло бы вообще поставить рекламу въ связь съ

эстетикою и разсматривать рекламу, какъ модификацію эстетическаго начала. Правда, попадаются иногда плакаты, которые въ высшей степени художественно передаютъ виды окрестностей какого-нибудь цѣлебнаго источника, такъ что ихъ даже развѣшиваютъ по стѣнамъ комнатъ въ видѣ оживляющаго ихъ украшенія. Однако эти изображенія воспринимаются въ значительной мѣрѣ уже не какъ плакаты и многіе полагаютъ, что плакаты, дающіе намъ такіа произведенія чистаго искусства, игнорируютъ свою прямую цѣль, потому что отъ рекламы въ нихъ уже ничего не остается. Проблемою для насъ является опять-таки отношеніе эстетическаго начала къ рекламѣ, сущность же самой рекламы при этомъ совершенно не затрагивается.

Реклама прежде всего представляетъ собою, повидимому, полную противоположность безцѣльности и самодовлѣющему характеру эстетическаго начала вообще, такъ какъ она неразрывно связана съ выгодною, стремленіемъ къ наживѣ, съ практикою жизни, при этомъ съ такою практикою жизни, которой наименѣе можно вѣрить эстетическое переживаніе, даже вызываемое декоративнымъ искусствомъ, — дѣловою практикою: — реклама противорѣчитъ, вѣдь, даже декоративной цѣлесообразности, настроенію. Реклама стремится не настраивать насъ, но опредѣлять, не оставаться на заднемъ планѣ, но бросаться въ глаза яркими, кричащими красками. Настоящій плакатъ не мыслимъ въ качествѣ украшенія въ нашей комнатѣ. Наоборотъ, художественная, декоративная отдѣлка плаката немногое оставляетъ отъ рекламы.

Оставаясь, однако, на точкѣ зрѣнія чистаго искусства, мы найдемъ, при болѣе внимательномъ разсмотрѣніи, нѣкоторое сродство между рекламою и эстетикою, конечно, не въ тотъ моментъ, когда мы кончаемъ разсматривать рекламу, такъ какъ тогда непосредственное переживаніе ея уже выходитъ за свои границы, направляется на цѣль, важную въ практической жизни, и мы получаемъ извѣстныя свѣдѣнія, которыя нужно связать съ дѣловою практикою нашей жизни. Въ этомъ

отношеніи реклама имѣетъ значеніе исключительно чистой демонстраціи. Когда мы только еще начинаемъ разсматривать плакатъ, реклама имѣетъ связь съ эстетикою. Реклама предполагаетъ, вѣдь, что вниманіе наше не обращено съ самаго начала на то, что она хвалитъ, ибо для этого еще нѣтъ никакихъ точекъ опоры. Когда эти точки опоры для вниманія нашего даны, онѣ такимъ образомъ направляютъ его, что приводятъ прямо къ предмету рекламы. Но первоначально реклама стремится отвлечь наше вниманіе отъ такого направленія, чтобы сосредоточить его сначала исключительно на самой себѣ. Такимъ образомъ, вначалѣ замѣчается сходство нашего созерцанія рекламы съ эстетическимъ переживаніемъ именно въ процессахъ изоляціи, интенсивности и концентраціи, такъ какъ и реклама хочетъ завладѣть нами съ помощью сильныхъ и сконцентрированныхъ впечатлѣній. Насколько сильно дѣйствуетъ изоляція при чтеніи рекламъ, хорошо знаетъ тотъ дѣлецъ, который не отказался бы видѣть свою коммерческую рекламу посреди семейныхъ увѣдомленій или въ политическомъ отдѣлѣ газеты, или помѣщается въ назиданіе проѣзжающимъ мимо путникамъ на одиноко возвышающейся среди моря скалъ надпись огромными блестящими буквами: «нѣтъ лучше мыла, чѣмъ «Sunlights - Soap». Сила, кричащія краски, яркость впечатлѣнія неотдѣлимы отъ рекламы, и чѣмъ болѣе она бьетъ въ глаза, тѣмъ лучше; равнымъ образомъ неотдѣлима отъ нея и концентрація, возможность всю ее охватить однимъ взглядомъ. Сжатость, концентрація достигаютъ въ рекламѣ наивысшей силы.

Искусство художественной рекламы прежде всего представляетъ собою искусство возбудить наше вниманіе. Поэтому оно обладаетъ общею съ эстетическими перерывами дѣйствительности способностью вырывать насъ изъ повседневной жизни, отвлекать отъ нея. Однако это отвлеченіе еще не носитъ, обыкновенно, эстетическаго характера. Изображенный на плакатѣ человекъ, который цѣлитъ въ насъ изъ заряженнаго револьвера и на моментъ принуждаетъ насъ боязливо слѣдить за каждымъ его движеніемъ, выхватываетъ насъ

изъ одной обстановки и переносить въ другую. Плакатъ не будетъ здѣсь эстетическимъ перерывомъ дѣйствительности, но принужденіемъ. Напротивъ, эстетическимъ будетъ плакатъ, когда возбужденіе нашего вниманія общаетъ намъ эстетическое наслажденіе, будетъ эстетической и реклама, когда она общаетъ намъ эстетическое наслажденіе, но не выполняетъ своего обѣщанія и пользуется доставляемымъ намъ наслажденіемъ въ практическихъ цѣляхъ; такъ бываетъ, на примѣръ, когда, находясь среди густой движущейся толпы на Потсдамской площади, мы внезапно видимъ взлетающій вверхъ надъ домами фейерверкъ, начинающійся самыми простыми свѣтящимися шариками, разсыпающійся затѣмъ цѣлыми рядами шариковъ и лучами свѣта; фейерверкъ заставляетъ спѣшащаго прохожаго остановиться и наслаждаться зрѣлищемъ, пока, наконецъ, свѣтящіеся шарики не образуютъ въ воздухѣ ясно различаемую марку сигаретъ: « Salem Aleikum ». Такъ бываетъ, на примѣръ, когда мы просматриваемъ газету, останавливаемся, ради эстетическаго отдыха, на фельетонѣ и зачитываемся тамъ увлекательной исторіей съ различными запутанными приключеніями, ссорой и убійствомъ, которыхъ не случилось бы, если бы выведенныя въ фельетонѣ лица своевременно купили пужныя имъ вещи въ магазинѣ той или другой торговой фирмы. Эстетическое переживаніе служить въ этомъ случаѣ лишь приманкою, и цѣль концентраціи не только въ томъ, чтобы вызвать у насъ это переживаніе, внушить его, но и непременно связать цѣлью, чтобы мы дѣйствительно связали наслажденіе отъ эстетическаго переживанія съ рекламной фирмой и не досадовали на то, что насъ вновь отвлекли отъ эстетическаго переживанія къ прозѣ жизни.

Благодаря этой связи искусства художественной рекламы съ эстетикой многія произведенія рекламнаго характера обсуждались въ эстетикѣ, и, если упускалась изъ виду эта эстетика рекламы, обсуждались съ ложной точки зрѣнія. Къ рекламной поэзіи нужно отнести всѣ басни, въ которыхъ эстетическій интересъ къ захватывающей исторіи такъ искусно

использованъ для морали этой исторіи; вѣдѣнію эстетики рекламы подлежитъ вообще вся тенденціозная поэзія; сюда относится далѣе вся область реторики, въ которой иногда не знаешь навѣрное, нужно ли выше всего ставить велерѣчиваго оратора или такого, который совершенно отказывается отъ реторики. Рѣшеніе этого вопроса кроется въ сущности рекламы. Рѣчь оратора имѣетъ блестящій успѣхъ, но лишь въ томъ случаѣ, если она не представляетъ собою только пустой декламации, украшенной цитатами, и выстреннаго паѳоса.

Такимъ образомъ, помимо декоративныхъ украшеній, существуютъ еще украшенія рекламныя, и можно сказать даже, что большая часть украшеній имѣетъ цѣль выдвинуть себя, создать себѣ рекламу, въ особенности, на брачномъ рынкѣ жизни. И въ этихъ случаяхъ реклама вполне соединима съ эстетикой. Нужно заботиться лишь о томъ, чтобы реклама не оставалась однимъ чистымъ переживаніемъ, и человекъ не выставлялъ себя, благодаря этому, напоказъ, какъ «шута».

Къ рекламной музыкѣ мы отнесемъ всѣ сигналы, которые ласкаютъ ухо и тѣмъ не менѣе опредѣленно указываютъ на то, что еще должно произойти.

Подобно тому, какъ декоративные мотивы могутъ, въ качествѣ сопровожденія, имѣть мѣсто въ произведеніи чистаго искусства, такъ и реклама можетъ указывать на произведеніе чистаго искусства и вліять на выборъ эстетическаго объекта и даже вступать съ нимъ въ непосредственную связь; такъ, на примѣръ, въ увертюрѣ звучатъ отголоски самыхъ различныхъ темъ изъ самой оперы; въ предисловіи, въ которомъ авторъ или импонируетъ читателю своею дерзостью или настраиваетъ его на благосклонное отношеніе лицемѣрною скромностью, во всякомъ случаѣ указывается на то, что требуетъ отъ него самое сочиненіе; острая, пряная, возбуждающія аппетитъ закуски передъ обѣдомъ, — hors d'oeuvre въ подлинномъ смыслѣ слова, — являются какъ бы прелюдией къ гастрономическимъ ощущеніямъ отъ самаго обѣда. Эстетика рекламы и здѣсь можетъ имѣть мѣсто, если только не предположить, что въ подобныхъ случаяхъ болѣе выгодно огра-

ничиться голою рекламою и что совершенно излишне подготавливать къ эстетическому наслажденію, обѣщая его, но не выполняя этого обѣщанія.

Во всѣхъ случаяхъ, однако, дѣло идетъ о томъ, что все, подходящее подъ понятіе рекламы, не можетъ стать вполне эстетическимъ переживаніемъ, не переставъ быть рекламою, и что эстетическое облагороженіе можетъ состоять лишь въ томъ, чтобы рекламировать вещь и создать ей такую цѣнность, которою она сама по себѣ не обладаетъ, съ помощью эстетическихъ чистыхъ переживаній, служащихъ какъ бы прелюдией, подготовляющихъ къ рекламѣ. Эстетическое облагороженіе рекламы можетъ, такимъ образомъ, служить средствомъ для того, чтобы выдать плохую вещь за хорошую, заговорить вмѣсто того, чтобы убѣдить, и поэтому относится ко всѣмъ тѣмъ уловкамъ и приѣмамъ, съ помощью которыхъ рекламируютъ ту или иную вещь. И эстетика не лишаетъ, слѣдовательно, рекламу ея характера.

По этой же причинѣ оцѣнка рекламы возможна лишь съ точки зрѣнія этики, жизни. Эстетика не можетъ рѣшить, должна ли реклама существовать или нѣтъ, тершимъ ли честный обманъ или нѣтъ. Поэтому всѣ эстетики односторонни въ оцѣнкѣ тенденціозной поэзіи: или онѣ стараются совершенно исключить изъ искусства и изъ эстетической области, напримеръ, басни, или же стремятся спасти тенденціозное искусство, приписывая ему созданіе произведеній чистаго искусства. Опасная сторона рекламы, въ особенности, эстетической рекламы, очевидна. Но все это такого рода вопросы, на которые можно отвѣтить лишь съ болѣе широкой точки зрѣнія, при чемъ отвѣтить на нихъ тѣмъ легче, чѣмъ болѣе уяснимъ мы себѣ понятіе эстетической рекламы, какъ особой эстетической модификаціи.

При этомъ изъ отношенія рекламы къ эстетическому переживанію выясняется еще одинъ пунктъ. Реклама, въ общемъ, подходитъ подъ понятіе не эстетическаго случая, но эстетическаго перерыва. Если реклама не хочетъ заранѣе лишиться благосклоннаго къ себѣ отношенія, она должна поза-

ботиться о томъ, чтобы быть на своемъ мѣстѣ и не задѣвать эстетическаго чувства: рекламы въ возвышенномъ стилѣ вызываютъ чувство досады, но ни къ чему не склоняютъ. Итакъ, реклама воздействуетъ, какъ эстетическій перерывъ, при томъ тѣмъ, что бросается въ глаза. Чѣмъ короче реклама, чѣмъ болѣе она поражаетъ собою, тѣмъ лучше. Концентрація въ рекламѣ, въ сущности, сводится къ сжатости. Искра остроумія, изобрѣтательность — вотъ лучшія средства рекламы.

Что касается натурализма, эстетизма и романтизма въ ихъ отношеніи къ эстетикѣ рекламы, то натурализмъ превращаетъ плакаты въ самостоятельныя картины, эстетикъ наслаждается ими, какъ картинами, или же испытываетъ разочарованіе, когда реклама слишкомъ замѣтна, а романтикъ принимаетъ эту эстетическую прелюдію къ предмету купли и продажи за чистую монету, и воля его подчиняется влиянію лучезарнаго сіянія рекламнаго искусства. Впрочемъ, романтики не такъ часто обращаются къ плакатамъ и художественной рекламѣ, какъ къ объекту эстетическаго наслажденія, такъ какъ прозаичность рекламируемаго предмета, несмотря на лучезарный вѣнецъ художественной рекламы, по большей части отвращаетъ отъ него романтика съ его грезами; если же этого не случается, то дѣло обстоитъ такъ же, какъ съ неопытнымъ юношей, котораго и въ грезахъ его преслѣдуетъ романтической мишурный нарядъ цыганъ и разныхъ кафешантаннхъ «этуалей». Пристрастіе къ такого рода «мишурѣ» романтики неоднократно доказали въ литературѣ. Равнымъ образомъ и предпочтеніе романтиковъ къ католической религіи основывается на такого же рода *prédilection d'art* наклонности подчиняться влиянію торжественной инсценировки, декораціи. Эстеты, однако, съ еще болѣею легкостью, чѣмъ романтики, воспринимаютъ плакатъ, какъ чисто-художественное произведеніе; повышенная чувствительность эстетизма и замкнутость его въ кругу исключительно художественныхъ интересовъ привели къ тому, что современное искусство вообще получило отпечатокъ плаката; для пониманія этого явленія нужно принять во вниманіе, что притупленіе

восприимчивости, характерное для эстетизма, позволяет вполне терпимо относиться къ навязчивости рекламы, ибо въ тѣхъ случаяхъ, когда вся жизнь слагается изъ эстетическихъ переживаній, не можетъ быть настоящихъ эстетическихъ перерывовъ дѣйствительности. Теченіе обыденной жизни нарушается, такимъ образомъ, не эстетическимъ перерывомъ дѣйствительности, такъ какъ дѣло не ограничивается только такимъ перерывомъ, но тѣмъ, что плакатъ вторгается въ жизнь. Поэтому отношеніе эстетизма къ рекламѣ таково, что онъ не только совершенно эстетизируетъ плакатъ, но и самое эстетическое переживаніе преобразуетъ въ стилъ художественнаго плаката.

III. Элементарныя эстетическія отношенія.

А. Индивидуальность.

Подъ элементарными эстетическими отношеніями мы будемъ обсуждать здѣсь то, что обыкновенно понимается подъ этимъ терминомъ, т. е. извѣстныя составныя части эстетическаго переживанія въ простѣйшей первоначальной формѣ, при томъ такія, которыя, въ силу извѣстныхъ изолирующихъ факторовъ, сами по себѣ могутъ быть эстетичными, напр., простѣйшія геометрическія фигуры, ритмы и гармоническія сочетанія цвѣтовъ и тоновъ. Изслѣдованіе этихъ наиболѣе элементарныхъ отношеній представляютъ собою главную область экспериментальной эстетики, цѣнные психологическіе выводы которой могутъ оказаться плодотворными и для эстетики, однако при томъ лишь условіи, что эти простѣйшіе случаи будутъ поставлены въ связь съ эстетическимъ переживаніемъ въ его цѣломъ. Нѣтъ ничего ошибочнѣе мнѣнія, что удовольствіе, доставляемое намъ извѣстными отдѣльными и простыми случаями, или предпочтеніе, отдаваемое имъ при особыхъ условіяхъ научнаго эксперимента, хотя сколько-нибудь проливаютъ

свѣтъ на эстетическое наслажденіе, вызываемое художественнымъ произведеніемъ. Такое возрѣніе всегда сопряжено съ опасностью пониманія эстетическаго переживанія и произведенія искусства лишь, какъ суммы отдѣльныхъ элементарныхъ отношеній, и смѣшиваетъ науку о духѣ съ атомистической естественнонаучной дисциплиною. Наоборотъ, нужно прежде всего задаться вопросомъ, можетъ ли подобный элементъ вообще когда-либо выступать изолированно въ эстетическомъ переживаніи, — если же это случается, то какое воздѣйствіе оказываетъ его простота, какъ онъ далѣе входитъ въ составъ какого-либо сложнаго цѣлаго и видоизмѣняетъ его и, прежде всего, каково отношеніе такого простаго элемента къ эстетическому состоянію вообще и къ эстетическимъ модификаціямъ чистаго искусства, декоративнаго и искусства рекламы. Принимая во вниманіе эти модификаціи и господствующее положеніе чистаго искусства, мы начнемъ съ такого элемента, значеніе котораго вообще не оцѣнено еще съ надлежащею полнотою, а роль его, какъ элемента и основы эстетическаго переживанія, осталась вообще незамѣченною. Мы начнемъ съ индивидуальности.

Къ индивидуальности относятся прежде всего два качества, цѣльность и оригинальность. Индивидуумъ представляетъ собою нѣчто цѣльное, самодовлѣющее, недѣлимое и не равняется простой суммѣ отдѣльныхъ свойствъ. Въ музыкѣ такимъ нераздѣльнымъ цѣлымъ является мелодія. Въ мелодіи есть начало и есть конецъ, и въ ихъ предѣлахъ намъ все понятно. Но если разложить мелодію на ея составныя части, то каждая изъ нихъ оставляетъ насъ неудовлетворенными, наводитъ на вопросъ о дальнѣйшемъ. Лишь своеобразный синтезъ въ послѣдовательности отдѣльныхъ тоновъ создаетъ единую, цѣльную мелодію, и если она намъ знакома, то достаточно отрывка изъ нея, чтобы мы тотчасъ же воспроизвели цѣлое. Кому же мелодія незнакома, тотъ останется въ безпомощномъ положеніи, даже въ томъ случаѣ, если ему будутъ даны всѣ входящіе въ составъ ея тоны, но безъ той послѣдовательности, которая связываетъ ихъ въ единое цѣлое.

Мелодія представляет собою настолько самоовлающее, независящее отъ отдѣльныхъ элементовъ цѣлое, что я могу замѣнить всѣ тоны другими, напр., транспонировать ее въ болѣе высокую или низкую тональность или сыграть ее на другомъ инструментѣ, и мелодія тѣмъ не менѣе останется въ цѣломъ тою же самою. Съ другой стороны, чѣмъ болѣе отдѣльные элементы походятъ другъ на друга, тѣмъ болѣе индивидуальное цѣлое превращается въ простую сумму и послѣдовательность. Повтореніе одинаковыхъ тоновъ не приводитъ къ необходимому концу. Мы въ состояніи, быть можетъ, сосчитать при этомъ, сколько было отдѣльныхъ тоновъ, но отсюда не получается высшаго цѣлаго, единства, и при каждомъ слѣдующемъ тонѣ мы не заботимся болѣе о предыдущемъ. Въ живописи соотвѣтствующее мелодіи индивидуальное цѣлое представляет собою замкнутая въ себѣ фигура, также проигрывающая въ индивидуальности тѣмъ болѣе, чѣмъ однообразнѣе направленіе линій фигуры. Въ поэзіи, въ краснорѣчьи такимъ индивидуальнымъ цѣлымъ является предложеніе, отдѣльныя части котораго, главныя и придаточныя предложенія и слова равнымъ образомъ должны смѣняться, чтобы изъ однообразнаго бормотанія получилось полное смысла индивидуальное цѣлое.

Къ индивидуальности относится далѣе и оригинальность. Чѣмъ своеобразнѣе такой комплексъ, какъ цѣлое, тѣмъ индивидуальнѣе выступаетъ онъ, хотя бы всѣ отдѣльныя части и были бы намъ давно и хорошо знакомы. Напротивъ, чѣмъ чаще встрѣчается намъ это цѣлое, чѣмъ болѣе оно походитъ на другіе цѣльныя комплексы, тѣмъ болѣе становится оно типическимъ, теряетъ индивидуальный характеръ. Къ индивидуальности относятся также обособленность, отличіе отъ всѣхъ другихъ образующихъ единое цѣлое формъ. Высшей степени оригинальности индивидуальное цѣлое достигаетъ тогда, когда оно дано лишь одинъ разъ въ пространственно-временной связи. Статуя, существующая лишь въ оригиналь, мелодія, которую мы никогда еще раньше не слышали,

теряютъ въ оригинальности при каждомъ пространственно-временномъ повтореніи.

Чтобы понять отношеніе индивидуальности къ эстетикѣ, необходимо разсмотрѣть ту роль, которую она играетъ въ эстетическомъ переживаніи и въ практической жизни. Нужно показать, что она даетъ для эстетическаго переживанія нѣчто необычное, тогда какъ практика жизни повсюду имѣетъ цѣлью типическое и законмѣрное.

Это прежде всего примѣнимо къ познанію. Всякое познаніе направлено на то, чтобы объединить отдѣльныя индивидуальныя явленія въ типичныя группы, найти общіе для всѣхъ для нихъ законы и подвести подъ эти законы каждый новый индивидуальный случай. Наука всюду идетъ отъ частнаго случая къ общему понятію. Идеаль ея—общее понятіе. Даже болѣе того—современное естествознаніе стремится разложить всѣ формы и вещи на сумму одинаковыхъ элементовъ и процессовъ, на атомы, молекулы и процессы колебанія. Оно ничего не оставляетъ отъ цѣльнаго единства разнородныхъ элементовъ и все разлагаетъ на сумму однородныхъ составныхъ частей.

Совершенно также поступаемъ мы и въ обыденной жизни. Когда мы хотимъ использовать какія-либо вещи, мы не интересуемся индивидуальными ихъ особенностями, мы обращаемъ вниманіе лишь на матеріалъ и количество; такъ, въ убитомъ быкѣ важнѣе количество и качество мяса, чѣмъ форма и индивидуальность.

Но и тамъ, гдѣ мы считаемся съ формой предмета, напримѣръ, корзины, горшка, мы все-таки расцѣпываемъ его по пригодности его къ той цѣли, для которой онъ предназначенъ, по предъявляемымъ къ нему требованіямъ; такъ же расцѣпываемъ мы и людей, когда вступаемъ съ ними въ практическія отношенія, хотя какъ разъ при сношеніяхъ съ людьми мы склонны учитывать своеобразный характеръ каждаго человѣка. Различныя профессіи играютъ въ жизни ту же роль, что и роды и виды въ наукѣ. Для социальнаго положенія человѣка рѣшающее значеніе имѣетъ его отношеніе къ своимъ про-

фессиональнымъ обязанностямъ, но индивидуальность его оно не затрагиваетъ. Въ профессіяхъ общее, обезличивающее начало играетъ такую роль, что индивидуальныя особенности человѣка даже съ внѣшней стороны стараются съ помощью форменной одежды подчинить однороднымъ профессиональнымъ обязанностямъ. Также и всякая мораль подчиняетъ человѣка общимъ правиламъ и законамъ и оцѣниваетъ его по ихъ мѣркѣ. Существуетъ лишь одно моральное отношеніе, въ которомъ индивидуальныя особенности, повидимому, играютъ роль, — отношеніе собственности. Для того, чтобы быть врачомъ, отцомъ, другомъ, человѣкъ долженъ удовлетворять общимъ требованіямъ, предъявляемымъ къ врачу, отцу и другу, индивидуальность ему не нужна и чѣмъ лучше врачъ, тѣмъ желательнѣе, чтобы было много такихъ же врачей. Но когда дѣло идетъ о моемъ врачѣ, моемъ отцѣ, моемъ другѣ, о томъ, что домъ этотъ принадлежитъ мнѣ и я живу въ немъ, то сейчасъ же возникаетъ необходимость отличать ихъ отъ другихъ по какой-либо индивидуальной особенности. Однако мы скоро замѣчаемъ, что и въ этомъ случаѣ индивидуальность не вполне принимается во вниманіе. Роль этой отличительной черты можетъ играть любой знакъ, на примѣръ, номеръ дома; нѣтъ нужды, слѣдовательно, въ томъ, чтобы личность или вещь, взятая, какъ единое цѣлое, представляли собою нѣчто особенное, индивидуальное. А прежде всего нужно замѣтить, что индивидуальность въ этомъ смыслѣ слова должна оставаться всегда одною и той же, она не должна достигать самой крайней степени индивидуальности, то-есть, быть данною одинъ только разъ въ пространственномъ и временномъ отношеніяхъ. Мой домъ, который долженъ отличаться отъ другихъ, чтобы я находилъ его, не можетъ измѣняться при каждомъ взглядѣ на него, если я долженъ всегда узнавать его именно, какъ свой домъ. Другими словами, индивидуальность въ этихъ случаяхъ служитъ лишь вспомогательнымъ средствомъ для ориентированія, поэтому она можетъ быть замѣнена любымъ отличительнымъ знакомъ и не допускаетъ высшей степени оригинальности — т.-е. совершенной новизны и

даннаго лишь одинъ разъ явленія. Фактически обѣ формы индивидуальности, цѣльность и обособленность, лишь въ эстетикѣ достигаютъ полного своего значенія, лишь въ ней становятся самоцѣлью.

Если мы при разсмотрѣніи какого-либо предмета обращаемъ вниманіе на его форму, взятую въ ея цѣломъ, и съ этой точки зрѣнія выбираемъ его предпочтительно предъ другими, то мы проявляемъ къ нему эстетическій интересъ. Человѣкъ, съ которымъ трудно имѣть дѣло вълѣдствіе его страннаго характера, можетъ какъ разъ быть выдающимся собесѣдникомъ благодаря своей оригинальности, онъ занимаетъ насъ, забавляетъ, даетъ намъ эстетическое наслажденіе. Въ эстетическомъ переживаніи настолько важно, чтобы вещь была единственною во всѣхъ отношеніяхъ, что многія произведенія искусства дѣйствуютъ съ полною силой только при первомъ впечатлѣніи. Романы читаются лишь одинъ разъ, и публика въ общемъ требуетъ самыхъ послѣднихъ новинокъ. Сила новизны, свѣжесть дѣлаютъ оригинальную индивидуальность цѣнною для эстетическаго переживанія.

Благодаря цѣльной индивидуальности мы имѣемъ вполне удовлетворяющее насъ элементарное эстетическое переживаніе въ тѣхъ случаяхъ, когда извѣстные элементы, тоны, линіи сливаются въ индивидуальное цѣлое. Если прелесть новизны и своеобразности заставляеть насъ обратить на это переживаніе свое вниманіе, то цѣльность и неповторяемость индивидуальной формы вынуждаютъ наше эстетическое переживаніе замыкаться въ себѣ, изолироваться, ограничиваться отъ другихъ переживаній, концентрироваться. Лучшимъ примѣромъ такого элементарнаго удовлетворенія потребности въ эстетическомъ переживаніи навсегда остается индивидуальный складъ мелодіи. Это сочетаніе простѣйшихъ элементовъ въ обособленное и единое цѣлое плѣняетъ насъ, несмотря на то, что, помимо этого, оно не имѣетъ для насъ никакого значенія, если не принимать во вниманіе, пожалуй, нѣкоторую пріятность самыхъ тоновъ. Желая выразить характеръ переживаній, испытываемыхъ при этомъ субъектомъ, мы говоримъ,

что онъ «схватываетъ» цѣлое. Есть своеобразная прелесть въ томъ, чтобы схватывать еще незнакомые намъ образы и формы, комбинировать тоны въ мелодіи и линіи въ фигуры. У художника же эти переживанія индивидуальности создаются процессомъ творчества. Наслаждение отъ этого процесса схватыванія повышается въ своей интенсивности, когда последовательность отдѣльныхъ элементовъ приобретаетъ болѣе сложный и своеобразный характеръ и самые элементы бываютъ даны въ большемъ количествѣ. Бываютъ короткія и длинныя, тривиальныя, сами собою понятныя и интересныя мелодіи, равно какъ мелодіи и фигуры, схватываемыя съ перваго раза или же, наоборотъ, предполагающія извѣстную одаренность и подготовку. Часто профанъ слышитъ лишь шумъ тамъ, гдѣ знатокъ искусства улавливаетъ сложную ткань мелодіи.

Тѣмъ не менѣе элементарнымъ эстетическимъ переживаніемъ все-таки остается индивидуальность, такъ какъ лишь съ ея помощью можетъ возникнуть болѣе значительное и богатое переживаніе какъ по большей расчлененности, такъ и по болѣе тѣсной группировкѣ (*nach unten und nach oben*). Въ первомъ случаѣ индивидуальное цѣлое можетъ распадаться на меньшія по объему единства, напримѣръ, строфа — на стихи, мелодія — на составляющія ее музыкальныя предложенія, фигура человѣка или животнаго — на голову, туловище и члены; и эти меньшія по объему единства, хотя и охватываютъ уже цѣлый рядъ элементовъ, однако не приходятъ ни къ какому заключенію, не имѣютъ конца. Они не даютъ еще единого нераздѣльнаго цѣлага. Это распаденіе индивидуальнаго цѣлага, ведущее, такимъ образомъ, къ обогащенію содержанія, совершается по принципу *расчлененія*. При группировкѣ же самостоятельныя индивидуальности соединяются въ одно высшее цѣлое, мелодія — въ композицію, строфы — въ сонетъ, фигуры — въ группу, поступки — въ поведеніе, при чемъ, благодаря тому или иному характеру мелодій, стиховъ и фигуръ, одни изъ нихъ будутъ играть главную роль, другіе подчиненную, одни служить прелюдией, вступленіемъ, другіе — заключеніемъ, эпилогомъ, или же

началомъ, серединою и концомъ. Такимъ образомъ изъ эстетическаго элемента индивидуальности возникаетъ эстетическая группа. Расчлененіе же и группировка являются принципами образованія цѣлаго переживанія — художественной композиціи. Но какъ расчлененію, такъ и группировкѣ можно опять-таки придать индивидуализирующую ихъ и оригинальную форму и, такимъ образомъ, обогатить и затруднить ихъ воспріятіе.

На этомъ индивидуальномъ характерѣ композиціи основывается спеціализація искусствъ и ихъ имманентное развитіе. Развитіе способности воспріятія является основною художественнаго воспитанія; такъ какъ индивидуальныя цѣлыя образуются лишь при однородномъ матеріалѣ, мелодіи слагаются изъ тоновъ, тогда какъ цвѣта и тона не соединяются въ оформленное цѣлое, фигуры — изъ линій и поверхностей, предложенія — изъ произнесенныхъ и написанныхъ словъ, то образованіе такихъ расчлененныхъ и сгруппированныхъ сочетаній индивидуальностей зависитъ отъ спеціализаціи отдѣльной области искусства, а воспріятіе ихъ — отъ упражненія и воспитанія въ опредѣленной области искусства. Чтобы восходить въ музыкѣ отъ пониманія болѣе легкихъ мелодій ко все болѣе труднымъ, отъ мелодій къ болѣе сложнымъ композиціямъ и пониманію ихъ строенія, необходимо постоянно идущее впередъ эстетическое воспитаніе.

Въ тѣхъ же случаяхъ, когда богатство разнообразія должно, наоборотъ, замѣнить внутреннюю связь, когда каждый отдѣльный элементъ всячески украшенъ и самъ по себѣ долженъ производить возможно большее впечатлѣніе, — мы находимся, по большей части, на низшей ступени эстетическаго состоянія. Такъ, *variété* и опера съ ихъ пестротой и богатствомъ отдѣльныхъ впечатлѣній являются формами неразвитаго вкуса.

Расчлененныя индивидуальности и группы мы схватываемъ съ помощью интеллектуальнаго процесса, и такъ какъ къ нему относятся упражненіе, воспитаніе и изученіе, то къ эстетическому воспріятію наиболѣе склонны тѣ лица, которыя

или чаще всего имѣютъ дѣло съ этимъ спеціальнымъ матеріаломъ или же обладаютъ спеціальнымъ дарованіемъ. Такъ какъ, далѣе, въ общеніи съ людьми, въ повседневной жизни, мы постоянно имѣемъ дѣло съ такими происшествіями и житейскими случаями, которые получаютъ обработку въ драмахъ и романахъ, то въ поэтическихъ произведеніяхъ мы разбираемся съ наибольшею легкостью. Напротивъ, музыка представляетъ собою область спеціально эстетическихъ переживаній, почему дарованіе или упражненіе нужны здѣсь въ высшей степени. Поэтому воспріятіе музыкальныхъ произведеній походитъ на разрѣшеніе математическихъ задачъ. По той же причинѣ люди немзыкальные такъ охотно ищутъ сущность музыки въ чувствованіяхъ и въ связи ея съ жизнью, т.-е. въ томъ, что совершенно чуждо чисто-музыкальному воспріятію. Наоборотъ, одностороннее подчеркиваніе интеллектуальныхъ трудностей воспріятія, чрезмѣрное усложненіе группировки ведетъ къ искусственности, къ точкѣ зрѣнія *l'art pour l'art*, къ искусству, которое понятно только ученымъ знатокамъ искусства, лицамъ, посвятившимъ себя его изученію, и художникамъ. Такое одностороннее подчеркиваніе индивидуальныхъ формы и группы является, поэтому, однимъ изъ признаковъ академизма. Односторонній интеллектуализмъ такихъ сложныхъ, изысканно оригинальныхъ композицій вызываетъ въ насъ холодное къ нимъ отношеніе.

Въ виду этого индивидуальность, какъ основа композиціи, хотя и не представляетъ собою полного и совершеннаго эстетическаго переживанія, однако еще въ одномъ отношеніи является его элементомъ. Индивидуальность допускаетъ самое разнообразное обогащеніе, которое дѣлаетъ переживаніе болѣе интенсивнымъ, такъ что послѣднее захватываетъ и увлекаетъ насъ сильнѣе, чѣмъ простое воспріятіе сложнаго цѣлаго композиціи. Эти обогащающія индивидуальность добавленія могутъ вполне подчиняться ей, такъ что индивидуальность доминируетъ и обуславливаетъ замкнутость переживанія и его связность, тогда какъ обогащающіе моменты лишь украшаютъ и варьируютъ его, не измѣняя однако элементарной осно-

вы переживанія. Такъ, краски и тона могутъ присоединяться къ мелодіи и формѣ, и допускаютъ самое разнообразное усиленіе и утонченіе, сопровожденіе можетъ выступать, какъ контрастъ, какъ фольга, которую можно и снять, или же, какъ подходящее настроеніе, интерпретируя. Чувствованія и значительныя переживанія, постоянно трактуемыя въ поэзіи, могутъ связываться съ индивидуальностью. Характеръ исполненія, темпъ и та или иная интенсивность звука, *piano* или *forte*, измѣняютъ эстетическое впечатлѣніе отъ пьесы; интересъ оживляется также различными внѣшними украшеніями, наприимѣръ, орнаментами, или же въ музыкѣ — трелими и форплагами. Въ общемъ, можно сказать, что воспріятіе и сила какого-либо впечатлѣнія, индивидуальность и обогащающіе ее атрибуты находятся въ обратномъ другъ къ другу отношеніи. Чѣмъ интереснѣе индивидуальность, чѣмъ труднѣе воспріятіе, тѣмъ болѣе становится возможнымъ отказаться отъ всякихъ украшеній и моральнаго значенія, наоборотъ, чѣмъ богаче впечатлѣніе, тѣмъ проще можетъ быть мотивъ. Такъ, картины Франца Гальса увлекаютъ интересностью оригинальныхъ фizioномій и позъ, простыя же головы Рембрандта — болѣе глубиною выраженія, внутреннимъ смысломъ. Проведеніе интересной темы въ *allegro* Бетховенской сонаты захватываетъ насъ ясностью общаго построенія, мелодія траурнаго марша, напротивъ, вознаграждаетъ насъ глубиною чувства за простоту мотива и монотонность повтореній. Для искусства, стремящагося передать въ картинѣ лица и ихъ дѣйствія, выгодно вообще отказаться отъ красокъ и обратиться къ наброскамъ перомъ и карандашомъ, чтобы схватить лишь духовную сущность, напротивъ, для искусства, которое хочетъ воздѣйствовать, по возможности, великолѣпіемъ и яркостью колорита, выгодно выбирать простые предметы *nature morte*. Насколько, однако, чистое искусство всегда требуетъ индивидуальности, лишь въ ней чувствуетъ себя въ родной стихіи и безъ нея съ трудомъ достигаетъ сконцентрированности и силы переживанія, — указываетъ тотъ фактъ, что программа исключительно чувственнаго искусства, согласно

которой нужно воздѣйствовать лишь красками и тонами, въ полной мѣрѣ никогда невыполнима, такъ какъ въ музыкѣ всегда еще остается тема, а въ nature-morte нѣкоторые, хотя бы и ничтожные, предметы все же даютъ основу для цвѣтовыхъ впечатлѣній и, слѣдовательно, и, помимо красокъ, вызываютъ интересъ своею хотя бы и въ скромной мѣрѣ оригинальною группировкою (Arrangement). Тѣ же ощущенія, которыя не связываются въ цѣльное индивидуальное единство, какъ, напр., запахъ и вкусъ, уже издавна — и съ точки зрѣнія чистаго искусства вполне справедливо — были признаны низшими чувствами.

Изъ эстетическихъ теорій удовлетворяетъ одновременно требованіямъ и индивидуальности и расчленяющей и группирующей композиціи та теорія, которая видитъ сущность произведенія искусства въ единствѣ во многообразіи. Въ самомъ дѣлѣ, едва ли какое-либо другое выраженіе можетъ лучше этого передать сущность индивидуальной формы. Мы должны только помнить, что въ этой формулѣ подразумѣваются лишь элементарныя отношенія чистаго искусства, а не декоративнаго и не искусства художественной рекламы, и изъ чистаго искусства при этомъ берутся лишь элементарныя, главнѣйшіе моменты, на основѣ которыхъ возможно и дальнѣйшее обогащеніе переживанія какъ въ чувственномъ, такъ и въ духовно-моральномъ отношеніяхъ.

Натурализмъ, эстетизмъ и романтизмъ находятся въ различномъ отношеніи также и къ индивидуальности. О натурализмѣ, въ собственномъ смыслѣ этого слова, можетъ быть рѣчь лишь въ томъ случаѣ, когда матеріаль выбирается, а не только что создается впервые, когда, слѣдовательно, изображеніе можетъ руководствоваться уже существующимъ въ природѣ образцомъ. Когда же образецъ этотъ налицо, то натурализмъ стремится къ тому, чтобы точно подражать предмету во всѣхъ его частностяхъ, скопировать всѣ черты образца. Оригинальность и своеобразность будетъ при этомъ усматриваться въ передачѣ отдѣльныхъ уклоняющихся отъ нормы признаковъ, напр.,

бородавки или рябинъ на лицѣ. Но помимо такихъ случайныхъ своеобразныхъ признаковъ лицо можетъ быть совершенно обыкновеннымъ и тривиальнымъ; въ иныхъ же случаяхъ характерное лицо можетъ въ значительной мѣрѣ утратить свою оригинальность какъ разъ потому, что художникъ не обращаетъ вниманія на своеобразный характеръ индивидуальнаго цѣлаго и вмѣсто этого цѣпляется за частности. И въ изящной литературѣ писатель можетъ стараться характеризовать своеобразнымъ складомъ рѣчи лицо, которое по существу представляетъ собою типъ. Точная передача діалекта и индивидуальнаго выговора дѣйствующихъ лицъ въ произведеніяхъ современныхъ писателей можетъ сочетаться съ тривиальностью индивидуальнаго дѣйствія, тогда какъ, наоборотъ, въ такихъ произведеніяхъ, какъ «Ифигенія» Гёте, типическіе образы, представители общечеловѣческихъ чертъ, сочетаются съ индивидуальнымъ, въ общемъ, своеобразнымъ характеромъ этого произведенія. Все дѣло въ общемъ характерѣ художественнаго цѣлаго. Художественные портреты, въ которыхъ подчеркнуты наиболѣе важныя для индивидуальности черты, могутъ поэтому казаться болѣе правдивыми и похожими, чѣмъ сама натура. Напротивъ, подчеркиваніе частности, особыхъ признаковъ благоприятствуетъ отождествленію въ научномъ и практическомъ смыслѣ. Поэтому-то и натурализмъ выдастъ въ этой точной передачѣ изолированныхъ признаковъ свою связь съ практической жизнью и свой неэстетическій характеръ. Мы можемъ поэтому говорить о натурализмѣ также въ тѣхъ случаяхъ, когда подчеркнуты детали и въ вымышленныхъ и фантастическихъ предметахъ или когда преобладаетъ надо всѣмъ, какъ въ раннемъ итальянскомъ Возрожденіи, любовь къ деталямъ богатыхъ украшеній и тщательная отдѣлка орнаментовъ.

Напротивъ, эстетизмъ переноситъ эстетическое значеніе индивидуальности, изолирующую силу замкнутаго въ себѣ воспріятія индивидуальнаго цѣлаго и прелесть оригинальности и новизны — въ жизнь, такъ какъ эстетъ разсматриваетъ всѣхъ съ точки зрѣнія оригинальности и интерес-

ность индивидуальнаго уклада жизни дѣлаетъ главнымъ мѣриломъ оцѣнки людей. Эстетизмъ ведетъ далѣе, даже и въ жизни, къ эстетическому восхищенію преступниками и странными и загадочными натурами, оригиналами и чудаками.

Романтики же, почерпающіе въ искусствѣ содержаніе своей жизни, съ одной стороны, въ силу этой высокой оцѣнки индивидуальности, сами начинаютъ оригинальничать и бываютъ счастливы тѣмъ вниманіемъ, которое они этимъ вызываютъ. Съ другой же стороны, поскольку дѣло идетъ о эстетическомъ переживаніи, романтики — враги всякой индивидуальности и группирующаго творчества, такъ какъ самостоятельность и замкнутость индивидуальности отрѣзываетъ произведеніе искусства отъ ихъ «я» и не позволяетъ продолжить нить собственной жизни въ эстетическомъ переживаніи. Поэтому романтизмъ требуетъ неопредѣленности и расплывчатости вмѣсто расчлененія и группировки, безконечности, вмѣсто цѣльности, настроенія вмѣсто оригинальности, смутнаго впечатлѣнія вмѣсто ясной концепціи. Для романтика все сводится къ искусству возбуждать эмоціи, объективность и предметность интеллектуальнаго постиженія наиболѣе далеки отъ него. Поэтому романтическое искусство — самое неплодотворное, оно неспособно создать что-либо и объективировать, для него все остается фрагментомъ и предоставляется впечатлѣніямъ и эмоціямъ переживающаго субъекта.

По другому ученію, согласно которому важнѣе всего схватить индивидуальные образы и группы, которое хочетъ видѣть сущность искусствъ въ художественномъ проведеніи темы и совершенно отказывается отъ внѣшняго великолѣпія или же отъ глубины чувствъ, можно назвать искусствомъ интеллектуализмъ, но не формализмъ. Нужно принять во вниманіе, что дѣло идетъ при этомъ индивидуальномъ созиданіи образа отнюдь не о чемъ-либо изучимомъ или закономерномъ, но о свободномъ изобрѣтеніи и свободномъ созиданіи, о изначально творческой силѣ, которая каждый разъ плѣняетъ насъ, давая нѣчто новое, захватывающее. Мало того, если утрировать индивидуальность въ сторону оригинальности, то это мо-

жетъ привести къ странности и экстравагантности, такъ что индивидуальность становится противоположностью формы и правила. Поэтому мы называемъ индивидуальное цѣлое образомъ, а не формою, и композицію произведенія чистаго искусства — созиданіемъ образа, а не формы (*Gestaltung, aber nicht Formung*). Чтобы имѣть право говорить о формализмѣ, мы должны сначала выяснитъ себѣ сущность формы и ея противоположность образу. Тогда мы ближе подойдемъ также и къ тому предикату, который многіе тщетно будутъ искать при попыткахъ охарактеризовать эстетическое переживаніе, — къ прекрасному, которое представляетъ собою противоположность тому, что характерно и интересно въ индивидуально претворенномъ переживаніи, подобно тому какъ форма является противоположностью образу.

В. Форма.

Такъ какъ красота окружающихъ насъ лицъ оказываетъ огромное вліяніе на тѣ или иные чувства наши по отношенію къ нимъ, на наше предпочтеніе одного предмета другому, то это связанное съ практической жизнью значеніе прекраснаго или созиданія формы привело къ тому, что проблему формы сдѣлали средоточіемъ всей эстетики, хотя красота и форма сами по себѣ отнюдь не способны обусловить эстетическое переживаніе. Такъ какъ красота цѣнна, въ особенности, въ тѣхъ случаяхъ, когда мы ежедневно окружены ею и хорошо чувствуемъ себя въ такой обстановкѣ, то эта проблема прекраснаго и формы объяснялась, главнымъ образомъ, при обсужденіи вопросовъ пластическаго искусства, украшенія окружающей насъ обстановки, при томъ объяснялась, преимущественно, въ томъ смыслѣ, что рѣшеніе этой проблемы давало въ руки художниковъ извѣстныя правила, которыми они могли руководствоваться при выполненіи своихъ замысловъ. Подобно тому какъ архитекторъ можетъ вычислить конструкцію зданія по законамъ статики и механики, такъ и для внѣш-

ного вида зданія искали пропорціи и соотношенія, имѣющія силу правила. Когда же стало яснымъ, что правила, красота и форма сами по себѣ недостаточны для того, чтобы создать и объяснить эстетическое переживаніе со всеѣмъ его богатствомъ и его силою, формѣ противопоставили въ эстетикѣ въ р а ж е н і е, ея соперника, чтобы не сказать — противника. Выраженіе должно было привести насъ отъ поверхностной формы къ исполненнымъ глубокаго чувства переживаніямъ, и эту способность выраженіе должно было сохранить даже по отношенію къ формѣ, такъ какъ всякая форма является, въ концѣ-концовъ, лишь символомъ, выраженіемъ внутренней жизни. Но и такое наполовину истинное ученіе, — истинное только наполовину потому, что выраженіе, какъ и все другое, представляетъ собою лишь извѣстное содержаніе наряду съ другими содержаніями, которыя сами по себѣ не имѣютъ въ себѣ ничего эстетическаго, но нуждаются еще въ изоляціи, не могло бы отгѣснить болѣе полную истину богатства и многосторонности всякаго эстетическаго переживанія на задній планъ, если бы форма не была прежде такъ выдвинута на передній планъ и не притязала на то, что она въ эстетикѣ и искусствѣ — все.

Мы хотимъ показать, что чистая форма совершенно не въ состояніи породить чисто-эстетическаго переживанія, что она всегда лишь содѣйствуетъ, почему и красота, основанная на формѣ, будетъ лишь побочной, несамостоятельной въ противоположность самодовлѣющей свободѣ, вытекающей изъ индивидуальности; мало того, мы хотимъ показать, что въ практической жизни форма играетъ даже большую роль, чѣмъ въ эстетическомъ переживаніи. Если же она въ практической жизни даетъ нѣчто эстетическое, то мы уже хорошо знаемъ, что она въ этомъ случаѣ можетъ быть лишь декоративно-эстетической.

Простѣйшія формы послужили предметомъ экспериментальнаго изслѣдованія. Экспериментъ производится при этомъ такимъ, напр., образомъ, что наряду съ другими, менѣе правильными фигурами предполагается экспериментируемому

лицу кругъ, и изъ этихъ фигуръ просятъ выбрать ту, которая болѣе правится. Если всѣ экспериментируемыя лица выберутъ кругъ, то отсюда вытекаетъ лишь, что фигура эта при условіяхъ научной постановки вопроса всегда предпочитается. Наряду съ этимъ методомъ выбора примѣняются также методы установки — рисованія фигуръ — или же примѣненія — статистики болѣе часто примѣняющихся въ различныхъ издѣліяхъ формъ; оба послѣдніе метода, ведутъ, пожалуй, къ тому же результату, предпочтенію определенной фигуры, но всегда по такому случаю, который не имѣетъ эстетическаго характера самъ по себѣ. *) Но если бы мы спросили, доставляетъ ли кому-либо удовольствіе вообще созерцаніе круга, то едва ли кто отвѣтилъ бы на это утвердительно. Помимо какихъ-либо особыхъ мотивовъ при чисто-эстетическомъ созерцаніи никогда, слѣдовательно, нельзя было бы прійти къ выбору такихъ элементарныхъ формъ. Какъ же можно въ такомъ случаѣ утверждать, что эстетическое переживаніе слѣдуетъ изъ воспріятій такихъ элементарныхъ формъ, или же, что эстетическое наслажденіе обусловлено чувствомъ удовольствія, вызываемымъ въ насъ такими элементарными формами? Поэтому мы спрашиваемъ прежде всего, какимъ преимуществомъ — оставивъ въ сторонѣ всякую эстетику — обладаетъ форма въ сравненіи съ безформенностью. Что форма лишена силы вызывать эстетическое переживаніе, ясно уже изъ одного того факта, что зданія въ духѣ строгаго классицизма оставляютъ насъ холодными, тогда какъ руины приводятъ насъ въ восхищеніе, почему живописныя развалины тщательнo сохраняются въ неприкосновенномъ видѣ въ тѣхъ мѣстахъ, которыя посѣщаются нами въ путешествіяхъ или на прогулкахъ, предпринятыхъ ради эстетическаго наслажденія. Красота зданія съ ясной конструкціей и строгими формами не даетъ намъ эстетически изолированныхъ переживаній, по-

*) О этихъ методахъ, предложенныхъ *Фешеромъ*, подробности у Меймана. Введ. въ эстетику. М. 1909.

добно спектаклю въ театрѣ: — оно должно имѣть совершенно иную цѣнность.

Мы пояснимъ своеобразность формы примѣрами, выбравъ для начала простѣйшее формальное отношеніе — ч и с т о т ы, чистоты именно красокъ, тоновъ и направленій (линій). Если мы сопоставимъ чистый желтый цвѣтъ съ мутнымъ, коричневатымъ, мы тотчасъ же почувствуемъ въ чистомъ желтомъ цвѣтѣ идеаль, а въ мутномъ — отклоненіе отъ него; но и въ томъ случаѣ, когда мы видимъ одинъ только коричневатый цвѣтъ, мы чувствуемъ, что онъ отклоняется отъ мыслимаго идеала чистаго цвѣта, что это — болѣе мутный цвѣтъ. Но никогда не воспринимаемъ мы чистый желтый цвѣтъ, какъ отклоненіе отъ того или иного оттѣнка коричневаго. Подобнымъ же образомъ обстоитъ дѣло и со смѣшанными цвѣтами. Оранжевый цвѣтъ представляется намъ смѣшеніемъ краснаго и желтаго, лиловый — синяго и краснаго. Красный, желтый, синій цвѣта представляютъ собою чистые цвѣта, они сами собою всплываютъ у насъ въ сознаниі при извѣстныхъ другихъ цвѣтахъ, совершенно безразлично по какой причинѣ. То же нужно сказать и о черномъ и о бѣломъ цвѣтахъ, въ особенности, о послѣднемъ, который при всѣхъ грязноватыхъ тонахъ всегда предносится нашему сознанию, какъ идеаль. Нѣкоторые цвѣтоты ощущенія выдѣляются, слѣдовательно, изъ другихъ тѣмъ, что они уже заложены въ сознаниі, остальные же сопоставляются съ ними, сравниваются, какъ съ нормою. Сознаніе само стремится къ нимъ. Мы можемъ поэтому охарактеризовать ихъ также, какъ присущія сознанию, какъ его мѣрку, по которой онъ оцѣниваетъ все чуждое ему, извнѣ данное. Точно также и нечисто звучащіе тоны сравниваются съ идеальнымъ тономъ, воспринимаются, какъ отклоненіе отъ него, но никогда, наоборотъ, чистый тонъ не сравнивается съ нечисто звучащимъ. Настраивая рояль, мы слышимъ нечисто звучащій тонъ, какъ отклоненіе отъ идеала, хотя бы этотъ идеальный тонъ на самомъ дѣлѣ и не звучалъ въ это время: онъ заложень въ самомъ сознаниі, какъ бы требуется нашимъ сознаниемъ. Если я нарисую линію, близкую къ прямой, то вся-

кій замѣтитъ, что она должна была быть прямой, и будетъ критиковать это отклоненіе отъ идеальной прямой. Чистота направления служить для линіи безсознательной нормою. Подобнымъ же образомъ чистота измѣненія направленія обуславливаетъ преимущество чистой кривой надъ неправильными изгибами линіи.

Г а р м о н і я. Когда дѣло идетъ объ одновременномъ сочетаніи тоновъ, то отъ чистоты созвучія, получающагося при этомъ, зависитъ, насколько они будутъ консонировать или диссонировать другъ съ другомъ. Поэтому октава будетъ наиболѣе консонирующею гармоніей, которую превосходить по чистотѣ только отдѣльный тонъ. Эту чистоту гармоній можно назвать также сліяніемъ. Если же тоны звучатъ послѣдовательно, то между ними устанавливается новое соотношеніе. Положимъ, что звучитъ какой-либо основной тонъ, напр., *c*, а затѣмъ я начинаю пѣть тоны, подходящіе къ нему или звучащіе, какъ его разрѣшеніе, завершеніе, то съ наибольшею легкостью находится мною октава, квинта и кварта, къ нимъ, какъ къ гармонической послѣдовательности, сознаниіе приходитъ само собою. Но если я послѣ *c*, *c*¹, *f*, *g* буду вмѣсто нихъ пѣть какой-либо лишь близкій къ нимъ тонъ, напр., *e* или *b*, то сознаниіе неудержимо будетъ стремиться къ разрѣшающему гармоническому тону. Это предпочтеніе извѣстныхъ гармоническихъ послѣдовательностей и обуславливаетъ возникновеніе нашей мажорной гаммы, въ которой мы подвигаемся впередъ равными интервалами, цѣлыми тонами, но не выдерживаемъ это равномерное движеніе и послѣ двухъ цѣлыхъ тоновъ отъ *c* до *e*, спѣшимъ отъ *e* черезъ полтонъ къ *f* и отъ *b* черезъ полтонъ къ *c*. Когда инструментъ издастъ чистые и гармоническіе звуки, мы говоримъ, что онъ настроень, подразумеывая подъ этимъ, что тоны строятъ другъ съ другомъ. Въ то же время мы чувствуемъ, что строй этотъ соответствуетъ требованіямъ и склонностямъ нашего сознаниія. Съ ними согласуется форма чистоты и гармоніи, а сами они соответвуютъ общему строю нашего сознаниія.

Что формы, дѣйствительно, обуславливаются прирожден-

ными склонностями субъекта, его активнымъ самораскрытіемъ, подтверждается гармонією красокъ, объясненіе которой мы можемъ найти съ помощью физиологій въ органическомъ строеніи человѣка. Извѣстныя сочетанія цвѣтовъ мы называемъ гармоническими и цвѣта эти подходящими другъ къ другу, напр., зеленый и красный, синій и желтый, и психологическій экспериментъ устанавливаетъ, что если мы смотримъ на фигуру какого-либо цвѣта, напр., красного, а окружающая ее поверхность бѣлаго цвѣта, то зеленый цвѣтъ самъ собою является въ полѣ зрѣнія рядомъ съ краснымъ. Если мы будемъ смотрѣть нѣкоторое время на красную фигуру и затѣмъ переведемъ глаза на бѣлую поверхность, то увидимъ такую же зеленую фигуру. Эти обуславливающіе другъ друга цвѣта называются дополнительными цвѣтами. Форма гармоніи красокъ основывается, слѣдовательно, на томъ, что гармоническія сочетанія цвѣтовъ соотвѣтствуютъ органической основѣ нашего различенія цвѣтовъ. Одинъ цвѣтъ самъ собою указываетъ на соотвѣтствующій другой.

Равенство, повтореніе, тактъ. Иныя вещи или совсѣмъ не допускаютъ сравненія или же съ трудомъ поддаются ему, какъ, напр., звукъ и человѣкъ. Но если мы видимъ аллею насаженныхъ деревьевъ, то они невольно сопоставляются, сличаются нами другъ съ другомъ, короче — сравниваются. Если среди этихъ деревьевъ, одинаковыхъ по первому впечатлѣнію, одно чѣмъ-либо будетъ отличаться отъ другихъ, то это тотчасъ же бросится намъ въ глаза. Оно нарушаетъ общее впечатлѣніе. Равенство служитъ идеаломъ, по которому измѣряется отношеніе деревьевъ другъ къ другу. Уклоненіе отъ равенства бросается въ глаза, оно присутствуетъ въ сознаніи, какъ норма. На равенствѣ и чистотѣ направленій основывается формальное преимущество правильныхъ фигуръ. Насколько мы расположены, благодаря формамъ, какъ природнымъ свойствамъ сознанія, предпочитать такія правильныя фигуры, указываетъ тотъ фактъ, что четыре точки, расположенныя на одинаковомъ разстояніи другъ отъ друга, такимъ образомъ, что двѣ изъ нихъ находятся верти-

кально надъ двумя другими, мы дополняемъ до квадрата не кривыми, но прямыми линиями, когда же мы видимъ недоделанный кругъ, мы продолжаемъ ту же самую кривую и дополняемъ его до полного круга.

Равенство во временной послѣдовательности, напр., одинаковые шумы чрезъ извѣстный промежутокъ времени, называется повтореніемъ, если же промежутки времени, чрезъ которые шумъ повторяется, равны, мы говоримъ о тактѣ. Когда начинаетъ звучать рядъ тоновъ чрезъ равныя промежутки времени, всякое уклоненіе отъ такта тотчасъ же воспринимается, какъ нарушеніе такта, мы подготовлены къ наступленію опредѣленныхъ тоновъ въ опредѣленные моменты времени, какъ, напр., при тактѣ въ музыкѣ и при метрѣ въ поэзіи, мы требуемъ равенства промежутковъ времени, чрезъ которые звуки возвращаются.

С и м м е т р і я, повидимому, представляетъ собою болѣе богатый случай формы равенства, такъ какъ самое поле зрѣнія наше таково, что, когда мы держимъ голову прямо и смотримъ прямо передъ собою, обѣ части его по сторонамъ вертикальной срединной оси имѣютъ одинаковую форму. Это равенство тѣмъ болѣе замѣтно, чѣмъ болѣе видимыя нами предметы, находящіеся внутри этихъ частей зрительнаго поля на равномъ разстояніи отъ центральной оси, сами равны другъ другу.

Болѣе сложный случай формы равенства представляетъ собою также пропорціональность, при которой повторяется отношеніе двухъ элементовъ другъ къ другу, напр., когда одна линия настолько больше другой, насколько послѣдняя, въ свою очередь, больше третьей и такъ далѣе въ одинаковой пропорціи. Отъ простаго равенства пропорція отличается лишь большимъ богатствомъ и разнообразіемъ сравниваемого матеріала: отношеніе двухъ линий другъ къ другу представляетъ собою сопоставленіе ихъ, которое само по себѣ не является формою и скорѣе же можетъ быть уподоблено цѣльному единству индивидуальности. Лишь равенство такихъ отношеній создаетъ форму, пропорціональность. Таковую

же пропорціональность даетъ дѣленіе линіи по з о л о т о м у с ѣ ч е н і ю, при которомъ отношеніе меньшаго отрѣзка къ большому равняется отношенію большаго отрѣзка ко всей линіи (или къ суммѣ обоихъ отрѣзковъ).

Также обстоитъ дѣло и съ р и т м о м ъ. Ритмомъ называемъ мы не повтореніе простыхъ элементовъ, одинаковыхъ тоновъ, но смѣну находящихся и не находящихся подъ удареніемъ членовъ цѣлаго, которое мы воспринимаемъ, какъ единицу мѣры, и повторяемъ, какъ нѣкоторое цѣлое, въ тактѣ. Такое повтореніе ритмическихъ единицъ мы называемъ размѣромъ (метромъ). Какъ такое множество (многообразіе) элементовъ, слагающихся въ единицы расчлененной на такты послѣдовательности, ритмы сначала представляютъ собою не форму, но мотивы, элементы построенія, фигуры во времени, которыя допускаютъ самыя разнообразныя варіаціи, какъ, напр., при телеграфированіи съ помощью аппарата Морза. Форма при ритмѣ возникаетъ, напротивъ, лишь въ тѣхъ случаяхъ, когда между двумя одинаково сильными, но раздѣленными во времени тонами вставляется третій, болѣе слабый, тонъ, или же сильный звукъ предваряется слабымъ или, наоборотъ, предшествуетъ ему. Форма ритма является формою перехода, выравниванія или связи. Вертикальная линія, возстановленная на горизонтальной, выглядитъ, какъ какой-то обломокъ,



но теряетъ этотъ характеръ, когда возвышеніе представлено съ помощью поднимающейся и опускающейся волнистой линіи.



То же наблюдаемъ мы и въ томъ случаѣ, когда звуки нарастаютъ или затихаютъ и, такимъ образомъ, готовятъ насъ къ воспріятію сильнаго шума, вмѣсто того, чтобы сразу поразить имъ. Поэтому стаккато звучитъ въ музыкѣ болѣе индивидуально, своеобразно, въ легато же больше формы.

Ритмъ представляетъ собою, такимъ образомъ, форму, которая съ помощью находящихся и не находящихся подъ удареніемъ слоговъ или звуковъ, съ помощью восходящаго или нисходящаго размѣра (метра) дѣлаетъ доступнымъ для нашего сознанія рядъ прерывающихся шумовъ или впечатлѣній. Что и въ этомъ случаѣ играетъ роль требованіе сознанія, отъ природы предрасположеннаго къ ритмической смѣнѣ, показываетъ тотъ фактъ, что при послѣдовательности одинаково сильныхъ тоновъ мы очень скоро сами сообщаемъ ей какой-либо ритмъ.

Всѣ формы, о которыхъ шла рѣчь до сихъ поръ, представляютъ собою формы воспріятія. Впечатлѣнія органовъ чувствъ, которыя выступаютъ при этомъ, какъ чистыя, ровныя, гармоническія, какъ тактъ, пропорція, ритмъ, соотвѣтствуютъ, такимъ образомъ, природѣ нашего сознанія и потому воспринимаются легче, чѣмъ другія. Они соотвѣтствуютъ строю нашего сознанія, представляютъ для него нѣчто обычное, что оно, предоставленное себѣ, само собою выполняетъ.

Къ этимъ чистымъ и прирожденнымъ формамъ воспріятія присоединяются далѣе формы, которыя пріобрѣтаются нами въ тѣхъ случаяхъ, когда извѣстное явленіе встрѣчается часто и тенденція сознанія репродуцировать его становится, такимъ образомъ, съ каждымъ разомъ болѣе прочною. Такова типическая форма въ противоположность лишенной формы, но имѣющей характерный образъ, индивидуальности. То, что мы постоянно видимъ въ людяхъ, животныхъ и вещахъ, настолько запечатлѣвается въ сознаніи, что, встрѣчаясь съ какою-либо новою чертою, мы или совершенно просматриваемъ ее, такъ какъ типическій образъ стоитъ на первомъ планѣ, или же воспринимаемъ и оцѣниваемъ ее, какъ нѣчто отклоняющееся отъ правила, слѣдовательно, и сознаніе правила участвуетъ въ воспріятіи. И значеніе типа заключается въ томъ, что онъ облегчаетъ намъ воспріятіе извѣстнаго объекта тѣмъ, что онъ уже подготовленъ въ сознаніи.

Особую роль играютъ въ пластическихъ искусствахъ, въ особенности, въ архитектурѣ, формы ориентиро-

в а н і я, вертикальныя и горизонтальныя линіи. И онѣ представляютъ собою не просто формы воспріятія, но основываются на опытахъ относительно связи вертикальнаго положенія нашего тѣла, равновѣсія и того, что мы видимъ вокругъ себя. Когда главнѣйшія линіи въ окружающей насъ обстановкѣ расположены такъ же отвѣсно, какъ этого требуетъ наше равновѣсіе, мы можемъ соображаться съ ними и считать наклонное ихъ положеніе въ полѣ зрѣнія признакомъ того, что мы сами неустойчивы. Напротивъ, всѣ косыя линіи дѣлаютъ для насъ неяснымъ наше положеніе въ пространствѣ и въ высшей степени сбиваютъ насъ съ толку, такъ какъ мы и сами становимся склонны принять наклонное положеніе и потерять равновѣсіе.

Мы подходимъ, такимъ образомъ, къ функциональнымъ формамъ вообще и къ ихъ наглядному выраженію. Подобно тому, какъ типъ возникаетъ благодаря повторенію воспринимаемыхъ явленій, такъ функциональная форма обусловлена повтореніемъ дѣйствія, упражненіемъ или же врожденнымъ предрасположеніемъ органовъ. Во всѣхъ случаяхъ когда мы смотримъ на извѣстное дѣйствіе съ такой предвзятой точки зрѣнія, какъ-будто оно совершается само собою, безъ труда и безъ волевого рѣшенія, автоматически,—дѣйствіе это имѣетъ форму. Однако эстетическими эти формы,—которыя, какъ проявленія дѣятельности, бываютъ формами игры, напимѣръ, въ хороводахъ, танцахъ и пѣніи, — становятся лишь благодаря тому, что видимыя нами дѣйствія пробуждаютъ въ насъ инстинктъ подражанія и легче, чѣмъ безформенныя впечатлѣнія, воспринимаются нами и согласуются съ нашими намѣреніями. Въ особенности замѣтна связь между закономерностью воспріятія, напимѣръ, тактомъ и размѣромъ, и закономерностью дѣйствія, такъ что музыкальный, напимѣръ, ритмъ можетъ ритмизировать работу и способствовать ей.

Наконецъ, мы имѣемъ еще формы жизни, которыя также заключаются въ томъ, что дѣйствіе совершается съ легкостью и свободою прирожденнаго и воспитаннаго пред-

расположенія и поэтому легко удается намъ, далѣе, что гармонія между человѣкомъ и обществомъ осуществляется благодаря тому, что принимаются во вниманіе и другіе люди и создается нѣкоторый типъ, общій уровень, лежащій въ основѣ нашихъ дѣйствій, общественный договоръ; наконецъ, гармонія эта заключается въ томъ, что тактъ и вѣжливость одѣваютъ повелѣніе или принужденіе въ такую форму, что вынужденный поступокъ совершается какъ бы по доброй волѣ. Поэтому говорятъ: «будьте такъ добры» и въ тѣхъ случаяхъ, когда имѣютъ право требовать, или же благодарятъ человѣка, который только исполнилъ свой долгъ. Тогда кажется, какъ-будто все дѣлается само собою, по доброй волѣ.

Благодаря всему этому становится возможнымъ уяснить себѣ сущность формы и ея отношеніе къ эстетикѣ. Прежде всего мы видимъ, что форма играетъ въ жизни, — какъ форма воспріятія, ориентированія, выполненія работы (функции) и форма общности (формы жизни), — не меньшую роль, чѣмъ въ искусствѣ. Лишь благодаря тому, что гармонія и ритмъ всегда такъ изолируются въ психологическомъ экспериментѣ, что кажутся намъ эстетическимъ переживаніемъ, можно было прійти къ мнѣнію, что въ формѣ найдена сущность эстетическаго начала.

Форма облегчаетъ воспріятіе, душевная дѣятельность, благодаря ей, протекаетъ сама собою, такъ какъ форма соответствуетъ прирожденнымъ качествамъ, автоматизму сознанія. Мы подготовлены къ воспріятію всего того, что дано намъ въ извѣстной формѣ; отъ насъ не требуется въ этомъ случаѣ особаго вниманія или размышленія. Въ жизни это сказывается на каждомъ шагѣ. Наши книжные полки и шкафы, наши выдвижные ящики съ ихъ горизонтальными и вертикальными линіями и дѣленіемъ на равныя, симметрически расположенныя, повторяющіяся группами въ ритмическомъ распорядкѣ, части, при томъ заставленныя книгами или наполненныя чѣмъ-либо такъ, что одинаковыя вещи находятся вмѣстѣ, облегчаютъ наши поиски какого-либо предмета, порядокъ помогаетъ памяти. Когда мы привыкаемъ класть что-

либо всегда на одно и то же мѣсто, то съ помощью такого, ставшаго типическимъ, дѣйствія мы можемъ найти вещь и во снѣ. Благодаря условнымъ формамъ общественныхъ приличій протекаетъ самъ собою въ обществѣ разговоръ, для котораго иначе не было бы матеріала; учтивость и обязательность облегчаютъ дипломатическія сношенія. Форма — принципъ всякаго упорядоченія жизни, всякой бюрократіи. И въ этомъ смыслѣ она необходима и бесконечно цѣнна.

Во всѣхъ перечисленныхъ случаяхъ форма не представляетъ, слѣдовательно, самоцѣли, она лишь помогаетъ, способствуетъ. Форма сохраняетъ силы и время. Благодаря ей, то, что требовало бы для своего воспріятія вниманія и напряженія воли, совершается само собою, такъ что намъ не нужно ни о чемъ заботиться. Дѣйствіе совершается въ этомъ случаѣ совершенно такъ же, какъ ходъ часовъ, которые только должны быть заведены, — подобно тому, какъ организмъ долженъ бодрствовать для отправленія своихъ функций, — чтобы механически совершалось равномерное движеніе маятника, не имѣя само по себѣ ни начала ни конца. Такъ, вслушиваясь въ тактъ музыки, мы совершенно забываемъ, что мы устали, мы не думаемъ о томъ, какъ близка или далека цѣль, ноги сами собою движутся въ мѣрномъ шагѣ, и такъ могло бы продолжаться въ вѣчность. Поэтому принципомъ композиціи формы является не группировка, но постановка въ ряды (*Reihung*), не цѣльность, но бесконечность. Для того, чтобы окно, продѣланное въ стѣнѣ, давало свѣтъ, совершенно безразлично, будетъ ли оно находиться въ срединѣ стѣны или нѣтъ и будетъ ли круглымъ или четырехугольнымъ. И тѣмъ не менѣе, если окно это косое, оно бросается намъ въ глаза, мы больше обращаемъ на него вниманія, чѣмъ въ томъ случаѣ, когда окно правильной формы. Чѣмъ болѣе равномерно расположенъ рядъ деревьевъ по сторонамъ нашей улицы, тѣмъ менѣе привлекаютъ они наше вниманіе тѣмъ, что даютъ тѣнь. Мы поспѣшно проходимъ мимо нихъ, пользуясь ихъ тѣнью, но не замѣчая ихъ. Къ равномерно протекающимъ шу-

мамъ, на примѣръ, къ журчанію ручья, мы привыкаемъ такъ быстро, что вообще не слышимъ ихъ.

Въ какомъ отношеніи находится все это къ чистому искусству? И не будетъ ли форма во всѣхъ перечисленныхъ выше случаяхъ лишь потому неэстетичной, что она не отрѣшена отъ житейскихъ цѣлей, не выступаетъ въ чистомъ видѣ, не дана въ созерцаціи въ такомъ чистомъ видѣ, какъ въ составленныхъ изъ линій фигуркахъ, въ музыкальномъ ритмѣ и тактѣ и въ размѣрѣ лирическихъ стихотвореній?

Чистая форма является противоположностью всякому чистому искусству. Чистое искусство стремится произвести на насъ впечатлѣніе, возбудить насъ, оно требуетъ интенсивности. Напротивъ, форма успокаиваетъ, ослабляетъ, отвлекаетъ. И это мы также знаемъ по себѣ. Давно извѣстное намъ, типичное и однообразное наскучиваетъ насъ, лишено всякой прелести. Формальная красота строга и пуста. Выше мы говорили уже о живописной красотѣ развалинъ въ противоположность строгой архитектурѣ. Если нужно изобразить такой видъ, который доставилъ бы намъ наслажденіе, архитекторы дѣлаютъ свободный набросокъ перомъ или кистью, волнистыми штрихами и бѣглыми мазками; но кто станетъ восхищаться тщательнымъ, съ помощью циркуля и линейки сдѣланнымъ планомъ, который передаетъ намъ конструкцію и цѣль зданія? Если мы хотимъ эстетически изолировать комнату, не пользоваться ею, то предпочитаемъ въ ней художественный беспорядокъ, а не бюрократическій педантизмъ. Эстетическое переживаніе требуетъ далѣе замкнутости, начала и конца, группировки; форма, напротивъ, требуетъ постановки въ ряды, повторенія, монотонности и бесконечности. Ибо, опять-таки повторимъ, созиданіе образа не тождественно съ созиданіемъ формы (*Gestaltung ist nicht Formung*).

Чтобы играть роль въ произведеніи чистаго искусства, форма и въ искусствѣ такъ же нуждается въ содержаніи, какъ и въ самой жизни. И въ искусствѣ она не играетъ роль цѣли, но лишь помогаетъ. И такъ какъ форма облегчаетъ и ослабляетъ, то она имѣетъ мѣсто всюду, гдѣ связанное съ

жизненными цѣлями событіе или дѣйствіе съ трудомъ воспринимается нами и никогда не стало бы объектомъ наслажденія въ своемъ изолированномъ, чистомъ видѣ, если бы форма не привела его въ надлежащій видъ. Пояснимъ это на примѣрѣ игры — сроднаго эстетическому состоянію явленія. Никому не доставитъ, конечно, удовольствія часами маршировать по улицѣ подобно почтальону. Но если мы участвуемъ вмѣстѣ съ другими въ торжественномъ шествіи и маршируемъ подъ звуки музыки, то мы охотно дѣлаемъ это, хотя бы безо всякой дальнѣйшей цѣли. Равнымъ образомъ не всегда бываетъ пріятно слушать какой-либо докладъ, который обращаетъ вниманіе лишь на связь излагаемыхъ фактовъ. Но когда докладъ расчлененъ на равномѣрные части, ритмически, когда въ отдѣльныхъ частяхъ и въ построеніи предложений господствуетъ извѣстная соразмѣрность, тогда мы, пожалуй, съ охотою будемъ слушать его, хотя бы предметъ этого доклада, самъ по себѣ, не представлялъ для насъ никакого интереса. Слѣдовательно, во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, когда нужно преодолѣть трудности, форма можетъ помочь въ этомъ какъ въ жизни, такъ и въ искусствѣ, благодаря чему то, что совершается лишь изъ чувства долга, воспринимается нами и въ изолированномъ видѣ, въ эстетической обработкѣ. Съ другой стороны, форма можетъ уменьшить интенсивность такихъ переживаній, которыя сами по себѣ мало интенсивны, и тогда они становятся еще болѣе скучными. И въ этомъ отношеніи форма находится въ болѣе тѣсной связи съ жизнью, чѣмъ съ эстетикою. Сбереженіе силъ въ жизни почти всегда желательно, оно даетъ средства для достиженія новыхъ цѣлей, въ томъ числѣ и эстетическихъ. Въ эстетикѣ же мы хотимъ изжить опредѣленное количество энергіи, почему въ произведеніи искусства то, что въ жизни протекаетъ однообразно, въ одной и той же формѣ, въ большинствѣ случаевъ дѣлается безформеннымъ, индивидуализируется. Въ жизни форма всегда представляетъ собою нѣчто вкрадчивое, она дѣлаетъ вещи, такъ сказать, эстетически правоспособными, доступными для насъ, такъ какъ форма приспособляетъ ихъ къ

свойствамъ нашего организма и нашего сознанія. Въ произведеніи чистаго искусства она можетъ сдѣлать эстетически правомочнымъ лишь что-либо, само по себѣ превосходящее наши силы. Но главное при этомъ то, что мы переживаемъ въ этой правомочной формѣ, а не сама вкрадчивая форма, которая вполне можетъ и отсутствовать или даже вредить, когда именно она отнимаетъ у переживанія его силу и цѣльность. Вполнѣ понятно также, что изъ двухъ вещей, вообще не возбуждающихъ въ насъ никакого интереса, мы отдадимъ предпочтеніе той, у которой есть форма, такъ какъ сознаніе само собою обращается на нее, она легче воспринимается нами, но лишь для того, чтобы стать лишеною интереса, стать чѣмъ-то само собою разумѣющимся, перестать привлекать наше вниманіе. Сама же по себѣ форма не можетъ возбудить интереса ни въ жизни, ни въ эстетическомъ переживаніи. Если, слѣдовательно, въ психологическомъ экспериментѣ одна вещь предпочитается многимъ, одна изъ нихъ выбирается и считается идеаломъ, то это означаетъ лишь то, что вещь эта выбрана подъ давленіемъ экспериментатора, а не то, что она была бы предпочтена нами и помимо этого давленія или помимо какого-либо иного интереса, и не то, что мы и помимо этого давленія оказали бы предпочтительной вещи особое вниманіе, сдѣлали ее переживаніемъ. Подобные эксперименты отнюдь не обосновываютъ эстетическое предпочтеніе въ смыслѣ чистаго искусства и никоимъ образомъ не объясняютъ эстетическое переживаніе.

Но что же въ такомъ случаѣ остается отъ эстетическаго предпочтенія? Какъ можетъ форма быть эстетическимъ элементомъ? Ясно, что форма можетъ быть имъ не въ чистомъ искусствѣ, но въ декоративномъ. Форма, какъ мы видѣли, сама по себѣ лишена интереса, она — лишь добавленіе. Въ большинствѣ случаевъ, она не вызывается необходимо жизненными цѣлями, и цѣнна она въ высшей степени лишь потому, что содѣйствуетъ эстетическому переживанію. Такія вещи, которыя вполне отвѣчали своему жизненному назначенію и помимо формы, легче воспринимаются нами, болѣе

отвѣчаютъ строю нашего сознанія, когда у нихъ есть форма. Онѣ приобрѣтаютъ, такимъ образомъ, то, что вообще является сущностью декоративнаго искусства — настроеніе. Въ противоположность настроеніямъ въ особыхъ случаяхъ — праздничному, траурному — онѣ приобрѣтаютъ наиболѣе общее настроеніе, настроеніе нашего сознанія при всякомъ случаѣ, во всякое время. Съ настроеніемъ при особыхъ случаяхъ форма раздѣляетъ однообразіе, монотонность повторенія. Безконечность является принципомъ повторенія въ настроеніи и въ формѣ. При этомъ насъ не должно вводить въ заблужденіе то, что настроеніе въ настоящее время болѣею частью отождествляется съ чувствованіями. Настроеніе при всевозможныхъ оттѣнкахъ его всегда возникаетъ благодаря тому, что мы подготовлены реагировать чувствованіями лишь на опредѣленные впечатлѣнія, благодаря тому, что создается однородный задній фонъ для чувствованій, для формы ихъ. Настроеніе совпадаетъ съ чѣмъ-либо, настраиваетъ насъ одинаково съ чѣмъ-либо, оно — однородный задній фонъ для чего-либо. Форма выполняетъ цѣль декоративнаго искусства — содѣйствовать эстетическому переживанію, оставаясь въ то же время на заднемъ планѣ, незамѣчною. Поэтому все окружающее насъ должно имѣть форму. Что наша мебель стоитъ прямо, а не косо, что она носитъ не индивидуальный, а типическій характеръ, что она чиста, гладка, выстругана, четырехугольна или составлена изъ правильныхъ кривыхъ, — все это такъ же само собою разумѣется, какъ и то, что всего этого не бываетъ обыкновенно, когда мебель эта изображена на картинѣ, служитъ объектомъ чистаго переживанія; мало того, все это тогда и не нужно. Декоративное искусство, которое стремится главнымъ образомъ къ созданію не цѣлесообразныхъ вещей, но создающей настроеніе обстановки, считаетъ поэтому своимъ долгомъ согласоваться въ самой общей формѣ съ нами, такъ какъ оно хочетъ создать подходящую для насъ обстановку. Поэтому декоративное искусство современнаго пластическаго искусства, интересы котораго сосредоточены

на проблемѣ формы, болѣе или менѣе требуетъ отъ искусства, чтобы оно было декоративнымъ, составляло часть архитектуры. Къ этому благотворному воздѣйствію на насъ искусства, котораго оно достигаетъ не стремясь къ заранѣе намѣченной цѣли, вполне подходитъ поэтому опредѣленіе, данное Кантомъ эстетическому состоянію вообще: цѣлесообразность безъ цѣли. Опредѣленіе это — формула декоративнаго искусства. Такимъ образомъ, форма не опредѣляется непосредственно цѣлями и, подобно декоративному искусству, служитъ для того, чтобы украшать жизнь и освобождать ее отъ принужденія, вносить въ жизнь гармонию, которая приближаетъ жизнь къ радостному, являющемуся самоцѣлью эстетическому переживанію. Итакъ, именно здѣсь, въ жизни, гдѣ эстетическій моментъ зависитъ исключительно отъ декоративнаго принципа, а содержаніе остается неэстетическимъ, именно здѣсь форма является эстетическимъ элементомъ, необходимымъ, обуславливающимъ основнымъ фактамъ. Въ жизни эстетика имѣетъ дѣло только съ формою. Напротивъ, въ произведеніи чистаго искусства, она является лишь сопровожденіемъ, а не основою переживанія. Основою его всегда служитъ индивидуальная мелодія, индивидуальный образъ, дѣйствіе. Сопровожденіе должно оставаться на заднемъ планѣ, какъ ритмическое повтореніе, оно должно подходить къ индивидуальному характеру произведенія, облегчать его пониманіе, такъ какъ оно впервые дѣлаетъ ясными, какъ бы по отношенію къ извѣстному масштабу, взаимныя отношенія отдѣльныхъ членовъ; оно облегчаетъ воспріятіе индивидуальнаго расчлененія, когда отдѣльные члены индивидуальнаго цѣлаго мѣстами совпадаютъ съ формальными удареніями, или же правильно координируетъ и скрѣпляетъ ихъ, когда они распадаются. И чѣмъ болѣе сопровожденіе, какъ формальное повтореніе одинаковыхъ элементовъ, выдвигается на первый планъ, тѣмъ болѣе цѣлое утрачиваетъ характеръ чистаго переживанія и становится декораціей, цѣль которой — облегчать работу ритмомъ. Такимъ образомъ, музыка становится маршемъ, танцемъ или

рабочей пѣсенкой. Напротивъ, шопеновскій вальсъ, который пренебрегаетъ формою ради индивидуальнаго характера произведенія, нельзя танцовать, его можно только слушать. Поэтому чистая музыка охотнѣе совсѣмъ отказывается отъ ритмическаго сопровожденія, чѣмъ дѣлаетъ его главнымъ музыкальнымъ факторомъ.

Форма сама по себѣ лишена, слѣдовательно, такого значенія и силы, чтобы остановить на себѣ вниманіе. Напротивъ, форма, подобно декорации, болѣе поражаетъ своимъ отсутствіемъ, а не тогда, когда она налицо. Безформенное поражаетъ насъ, причиняетъ безпокойство и указываетъ на форму, какъ на средство устранить это безпокойство. слѣдовательно, форма пріобрѣтаетъ свое значеніе лишь по контрасту съ чѣмъ-либо безформеннымъ, а не тогда, когда она воздѣйствуетъ на насъ сама по себѣ. Истиннымъ возбудителемъ является скорѣе же диссонансъ, гармонія лишь разрѣшаетъ его. Лишь чрезъ диссонансъ пріобрѣтаетъ гармонія свое значеніе. Для того, чтобы плѣнять насъ, пужно нѣчто совершенно иное, а не форма. Отрѣшенная отъ житейскихъ цѣлей, форма пуждается еще въ возбужденіи, раздраженіи для того, чтобы мы обратили на нее вниманіе, стали стремиться къ ней. Въ чемъ же сущность возбужденія, раздраженія?

С. Раздраженіе и чувственная прелесть впечатлѣній.

Если при разсмотрѣніи простѣйшихъ формъ, почти всегда впадали въ ту ошибку, что придавали ей слишкомъ большое значеніе и искали въ нихъ сущность искусства вообще, то при разсмотрѣніи чувственнаго наслажденія, наоборотъ, впадали въ ту ошибку, что придавали ему слишкомъ мало значенія и считали его, въ формѣ чувственно-пріятнаго, за нѣчто вообще виѣстетическое, или же, въ формѣ дисгармоническаго, жестокаго и грубаго элемента, считали его причиною чувства неудовольствія при эстетическихъ переживаніяхъ. Но что представляла бы собою гармонія, если бы она не была разрѣшеніемъ предшествующаго диссонан-

са, чѣмъ возвышалась бы музыка надъ искусствомъ слова безъ чувственной прелести (Reiz) звука и живопись безъ красокъ надъ иллюстраціями? Вопросъ и въ этомъ случаѣ сводится лишь къ тому, можетъ ли чувственное наслажденіе само по себѣ служить эстетическимъ элементомъ и въ какомъ отношеніи? Прежде всего зададимся вопросомъ о сущности чувственнаго наслажденія.

Всѣмъ извѣстно по опыту, что краски обладаютъ возбуждающею силою и намъ доставляютъ наслажденіе смотреть на нихъ; тою же силою обладаютъ и тоны въ отличіе отъ шумовъ. Такая возбуждающая сила есть у всѣхъ сильныхъ чувственныхъ впечатлѣній, каковы, напр., сильный свѣтъ, свѣтовое раздраженіе, рѣзкій или пронзительный звукъ, колющая боль, острья и пряныя кушанья, жгучій вкусъ приправленныхъ перцемъ кушаній, соленый, кислый вкусъ; всѣ эти раздраженія возбуждаютъ наши чувства. Въ ряду впечатлѣній все неожиданное, внезапное и контрастирующее обладаетъ особою прелестью, — прелестью синкопы, неожиданности, внезапности. Такое впечатлѣніе производитъ огромная шляпа надъ небольшимъ личикомъ, косо надѣтый беретъ на прямо стоящемъ человѣкѣ, вообще, всякій диссонансъ. Всѣ подобные случаи мы можемъ объединить въ одну группу, какъ прелесть чего-либо возбуждающаго и пикантнаго. Прелесть пикантнаго въ томъ, что оно принуждаетъ насъ обратить на себя вниманіе, при томъ придаетъ ему опредѣленное направленіе — въ сторону разрѣшенія съ помощью гармоніи.

Возбуждающему и пикантному противоположна прелесть намека. Она основана на воспріятіи. Шумы, воспріятія, сами по себѣ не обладающіе достаточною силою, чтобы возбуждать насъ, какъ чувственное впечатлѣніе, однако возбуждаютъ насъ, когда мы замѣчаемъ, что они предваряютъ какой-либо образъ, который мы не въ состояніи еще схватить благодаря его неясности. Въ этомъ прелесть разговора вполголоса, шопотомъ, прелесть таинственныхъ знаковъ, предчувствій, также обломковъ, фрагментовъ всякаго рода

и, въ особенности, набросковъ. Они увлекаютъ, возбуждаютъ, но не удовлетворяютъ, или же удовлетворяютъ не ранѣе, чѣмъ найдено будетъ окончательное разрѣшеніе.

Съ впечатлѣніемъ, производимымъ намекомъ, сходна прелесть новизны, неизвѣстнаго, присущая въ строгомъ смыслѣ слова лишь индивидуальности; однако ея лишены и простыя, несложныя впечатлѣнія, когда они непривычны. И новизна воздѣйствуетъ прежде всего интеллектуально, побуждаетъ къ разсмотрѣнію и размышленію, чтобы найти разрѣшеніе загадки путемъ постепенной привычки или постановки непривычнаго явленія въ связь съ понятными намъ фактами. Слѣдовательно, прелесть новизны уничтожается типическимъ.

Въ высшей степени привлекательно всякое движеніе, измѣненіе. Тѣ вещи въ природѣ, которыя хорошо видимы, но находятся въ покоѣ, просматриваются нами, но, какъ только онѣ начинаютъ двигаться, и животныя и люди тотчасъ же замѣчаютъ ихъ. Это находится въ связи съ инстинктомъ жизни, такъ какъ всякое измѣненіе окружающей среды неизбѣжно ставитъ насъ въ новое къ ней отношеніе. Если такое движеніе продолжается все время, то чувство удовольствія, доставляемое имъ, можетъ достигнуть самой высокой интенсивности, напр., при колеблющемся пламени или прерывающихся шумахъ. Тогда мы испытываемъ прелесть возбужденія (Irritation).

Наслажденіе доставляютъ намъ и чувства физически пріятнаго или непріятнаго, чувственныя удовольствіе и неудовольствіе, при томъ послѣднее не менѣе, чѣмъ первое. Въ нихъ есть чувственная прелесть. Когда нервы притуплены, то возбужденія неудовольствія, ужаса, скорби, страха болѣе привлекаютъ, чѣмъ радостныя переживанія. Въ самомъ дѣлѣ, неудовольствіе обладаетъ болѣею возбуждающею силой, чѣмъ удовольствіе. Но, въ общемъ, неудовольствіе вызываетъ съ нашей стороны оборонительное отношеніе, удовольствіе же привлекаетъ къ себѣ. Поэтому неудовольствіе, подобно всѣмъ другимъ возбужденіямъ и диссонан-

самъ, можетъ вести къ разрѣшенію, къ завершенію. Напротивъ, удовольствіе влечетъ насъ все далѣе въ требованіи усиленія раздраженія. И сущность всѣхъ эстетическихъ переживаній, основанныхъ не на созиданіи художественнаго образа, но на чувственно-пріятномъ возбужденіи, также заключается въ томъ, что они пользуются усиленіемъ при длительныхъ переживаніяхъ.

Усиленіе служитъ также принципомъ композиціи раздраженій вообще. Чтобы воздѣйствовать только съ помощью раздраженій и ихъ чувственной прелести, нужно такимъ образомъ координировать множество раздраженій, чтобы каждое новое раздраженіе превосходило по силѣ предыдущее. Такъ какъ всякое впечатлѣніе, останавливающее на себѣ вниманіе, ослабляетъ возбуждающее дѣйствіе слѣдующаго впечатлѣнія, то всѣ раздраженія притупляются и нуждаются въ усиленіи, чтобы продолжать оказывать дѣйствіе. Въ то же время сами по себѣ раздраженія не удовлетворяютъ, но влекутъ насъ дальше, къ разрѣшенію или къ усиленію. Это дѣйствіе раздраженія мы называемъ вообще напряженіемъ. Напряженіе противоположно успокоенію, даваемому формою, и самодовлѣющему воспріятію индивидуальности.

Съ чистымъ искусствомъ у раздраженія несомнѣнно обще одно — интенсивность, и для того, чтобы усилить интенсивный факторъ переживанія, служитъ чувственная прелесть красокъ и тоновъ, новизны и поражающей насъ неожиданности, намекъ и контраста. Но взятое само по себѣ, какъ основной элементъ, раздраженіе весьма недостаточно выполняетъ условія эстетическаго созерцанія. Оно не долѣетъ себѣ, влечетъ насъ дальше; недостааетъ, слѣдовательно, единства, концентрации. Усиленіе же раздраженій ведетъ съ необходимостью не къ желательному разрѣшенію, но лишь къ тому, что или раздраженія неожиданно обрываются, или же наши силы истощаются и ослабѣваютъ, а затѣмъ наступаетъ чувство неудовлетворенности или даже отвращенія и досады. Сами по себѣ взятые раздраженія, слѣдовательно, не въ состояніи создать эстетическаго переживанія. Но они могутъ,

подобно формѣ и даже въ большей степени, чѣмъ она, содѣйствовать эстетическому переживанію, увеличивать его интенсивность, привлекать насъ къ слушанію мелодіи; когда вниманіе наше привлечено къ мелодіи, она уже сама собою далѣе захватываетъ насъ въ своемъ развитіи. Раздраженія могутъ помочь утолить наше стремленіе къ эстетическому наслажденію путемъ возбужденія, которое они въ насъ вызываютъ, но лишь художественное творчество даетъ намъ въ этомъ окончательное удовлетвореніе. Насколько при этомъ раздраженіе, равно какъ и форма, подчинены индивидуальности и художественному образу, видно изъ того, что влекущая все далѣе сила раздраженія и разрѣшающій и устойчивый элементъ формы превращаются, когда они слѣдуютъ другъ за другомъ, въ части нѣкотораго высшаго цѣлаго. Такимъ образомъ, изъ раздраженія и формы возникаетъ простѣйшій мотивъ, разрѣшеніе диссонанса въ гармонію. Раздраженіе и форма представляютъ собою противоположныя начала, которыя могутъ создать многообразіе въ единствѣ, теряя благодаря этому свое собственное значеніе, раздраженіе — усиленія, форма — повторенія. Тогда они становятся началомъ и концомъ простѣйшаго тематическаго построенія.

Подобно формѣ, и раздраженіе не связано исключительно съ искусствомъ и эстетикою, и оно играетъ въ жизни одинаково важную, если даже не еще болѣе важную, роль. Подобно тому какъ форма въ чистомъ искусствѣ могла получить значеніе лишь съ помощью раздраженія, а гармонія — лишь благодаря предшествующей дисгармоніи, такъ и въ жизни общее и типичное, то, что существуетъ во многихъ равноцѣнныхъ, равнозначущихъ экземплярахъ, получаетъ свое значеніе благодаря тому, что украшаетъ себя привлекающими насъ чувственно воспринимаемыми качествами, или, иначе выражаясь, благодаря рекламѣ, которую оно для себя создаетъ. Раздраженіе является основнымъ элементомъ эстетической модификаціи—искусства художественной рекламы. Когда реклама хочетъ обратить наше вниманіе, завлекая насъ видимостью эстетическаго переживанія, на пред-

меты, однородные по типу и встрѣчающіеся во множествѣ, она успѣшно пользуется эстетическимъ элементомъ раздраженія. Декоративные, законченные по формѣ плакаты приходятся къ мѣсту, но не захватываютъ нашего вниманія, носящіе отпечатокъ индивидуальнаго творчества удовлетворяютъ, но не вызываютъ въ насъ желанія купить. Плакаты пользуются скорѣе же яркими, отдѣльно положенными красками, всемъ кричащимъ и неожиданнымъ, чтобы одновременно и поразить человѣка, и служить рекламою и, такимъ образомъ, захватить наше вниманіе. Сильное свѣтовое раздраженіе является несравненнымъ средствомъ рекламы, которое непреодолимо, когда раздраженіе сочетается съ усиленіемъ, т.-е., когда зажигается сначала одна лампочка, потомъ все болѣе и болѣе. При сигналахъ горнисть неожиданно начинаетъ играть, скачками движется и неожиданно обрывается короткій мотивъ. Трескучій наосъ и градація предикатовъ являются весьма дѣйствительными средствами реторики, когда предметъ нужно изобразить въ яркихъ краскахъ. На усиленіи, градаціи и напряженномъ ожиданіи основывается и возбуждающее дѣйствіе анапеста, *Rataplang, Rataplang*, героическаго, мужество внушающаго стиха. Въ области же пикантнаго, слагающагося изъ намека и изъ чувственной прелести, изобрѣтательность искусства художественной рекламы неисчерпаема.

Декоративное искусство, пользующееся сильными средствами возбужденія, постоянно рискуетъ впасть въ крайность, оно, какъ говорится, бьетъ по нервамъ. Декоративные мотивы превращаются тогда просто въ средства рекламы. Чистое же искусство, истощая наши силы чувственною прелестью раздраженія, напряженнымъ ожиданіемъ, его усиленіемъ, градаціей, рискуетъ сдѣлать насъ непригодными для жизни — опасность, связанная со всякимъ чувственнымъ наслажденіемъ — и побудить насъ стремиться все къ новымъ и новымъ наслажденіямъ. Именно чувственная прелесть возбужденій и влечетъ насъ отъ одного чувственнаго наслажденія къ другому. Всякое искусство носить поэтому отпечатокъ чего-то

рекламного; замѣчательно при этомъ, что чувственное, захватывающее насъ воздѣйствіе новѣйшаго искусства связываетъ съ чувственною прелестью возбужденія также носящую отпечатокъ рекламнаго искусства обработку мотивовъ; такъ, напр., въ музыкѣ мелодія сводится на лейтмотивы, напоминающіе сигналы.

Искусство, воздѣйствующее на насъ съ помощью чувственной прелести возбужденій и ихъ градаціи, ведетъ къ тому, что мѣсто эстетическихъ случаевъ занимаютъ эстетическіе перерывы дѣйствительности, къ тому, что искусство это постоянно увлекаетъ, прельщаетъ насъ чѣмъ-либо вмѣсто того, чтобы предоставить намъ полную свободу въ выборѣ эстетическаго переживанія. Поэтому и съ житейской точки зрѣнія чувственное возбужденіе имѣетъ наибольшее значеніе въ тѣхъ случаяхъ, когда, какъ въ рекламѣ, эстетическій перерывъ дѣйствительности долженъ служить лишь средствомъ для того, чтобы мы снова обратились къ повседневной жизни. Въ подобныхъ случаяхъ стимулирующее дѣйствіе раздраженія имѣетъ еще ту выгоду, что мы подступаемъ къ нему неподготовленными. Чѣмъ менѣе мы ожидаемъ его, тѣмъ болѣе пикантнымъ диссонансомъ вторгается онъ въ нашу жизнь и захватываетъ наше вниманіе, иногда даже до того, что причиняетъ намъ мученія. При эстетическихъ случаяхъ мы, напротивъ, наименѣе зависимъ отъ захватывающей, поражающей насъ новизны въ самомъ широкомъ значеніи этого слова. Тогда и ударъ въ литавры менѣе пугаетъ насъ, чѣмъ легкій трескъ въ то время, когда мы, ничего не предчувствуя, сидимъ за работою. Чувственное возбужденіе остается, такимъ образомъ, основнымъ элементомъ рекламы.

IV. Въэстетическія содержанія въ эстетическомъ переживаніи.

Если мы обратимся теперь отъ наиболѣе элементарныхъ и одинаково присущихъ всѣмъ искусствамъ или всѣмъ эстетическимъ переживаніямъ содержаній къ разсмотрѣнію со-

вершенно специальныхъ и уже не элементарныхъ, но обуславливающихъ эстетическое переживаніе въ его цѣломъ, комическаго, трагическаго и возвышеннаго содержаній, то разсмотрѣніе это прежде всего будетъ имѣть отрицательный характеръ и цѣлью его будетъ опроверженіе притязаній, всегда выставляемыхъ со стороны этихъ содержаній, на специфически эстетическое значеніе. Они являются предметомъ эстетическаго переживанія не въ большей и не въ меньшей мѣрѣ, чѣмъ всякое другое этическое или интеллектуальное жизненное содержаніе, если только оно можетъ быть изолировано и обладаетъ достаточною интенсивностью и концентраціей, чтобы захватить насъ въ эстетическомъ переживаніи, или можетъ быть связано съ модификаціями эстетическаго начала — декоративнымъ искусствомъ и искусствомъ художественной рекламы. Только декоративный и рекламный моменты и могутъ, вѣдь, модифицировать характеръ эстетическихъ переживаній, но не содержаніе, входящее въ эти виды эстетическаго состоянія. Модифицировать характеръ эстетическаго переживанія не могутъ даже и индивидуальность, форма и чувственное наслажденіе (Reiz), эти элементарныя эстетическія содержанія, потому что и они постоянно встрѣчаются нами въ повседневной жизни, но эстетическими могутъ быть названы лишь въ томъ случаѣ, когда одна изъ существенныхъ ихъ особенностей вполне выявляется въ чистомъ или модифицированномъ эстетическомъ состояніи или же особенно благоприятствуетъ этому эстетическому состоянію. Поэтому и въ данномъ случаѣ мы должны задаться вопросомъ объ отношеніи этихъ въэстетическихъ содержаній — комическаго, трагическаго, возвышеннаго — къ чистому или модифицированному эстетическому состоянію. Начнемъ съ комическаго.

А. Комическое.

Сущность комическаго находится въ тѣсной связи съ сущностью смѣшного, смѣшное же сводится къ тому, что оно

даетъ поводъ къ смѣху и къ связанному съ нимъ чувствованію удовольствія. Смѣхъ представляетъ собою разрядъ сильнаго напряженія и сходенъ съ формою въ томъ отношеніи, что онъ совершается самъ собою, обусловленъ врожденнымъ свойствомъ организма и не зависитъ отъ нашей воли. Поэтому-то такъ трудно бываетъ подавить смѣхъ, и тѣмъ труднѣе, чѣмъ болѣе мы нервны, т. е., чѣмъ болѣе рѣшающее вліяніе оказываетъ состояніе нашихъ нервовъ, наше настроеніе на данные извнѣ мотивы. Самый смѣхъ опять-таки имѣетъ еще общую форму перехода, постепеннаго замиранія. Въ смѣхѣ разрѣшается сильный аффектъ. Въ качествѣ такой формы жизни смѣхъ, подобно всѣмъ другимъ формамъ, нуждается въ возбужденіи; къ числу такихъ возбудителей смѣха относятся и комическое. И это происходитъ и въ данномъ случаѣ оттого, что впечатлѣніе вызываетъ сильное напряженіе, которое разрѣшается обыкновенно затѣмъ въ смѣхъ, когда въ разрѣшеніи кроется внезапный переходъ отъ опасенія къ радости. Насколько напряженіе, уже само по себѣ взятое, можетъ вызвать смѣхъ, показываетъ тотъ смѣхъ, въ который мы легко впадаемъ при состраданіи, въ печали, нервный или истерическій смѣхъ, или же мизантропическій смѣхъ при горькихъ разочарованіяхъ.

Простѣйшимъ фізіологическимъ раздраженіемъ, вызывающимъ смѣхъ, является щекотка, которая, какъ и всякое прикосновеніе вообще, прежде всего приводитъ насъ въ напряженное состояніе и вызываетъ оборонительныя движенія, но въ этой оборонительной реакціи доставляетъ также и интенсивное чувство удовольствія.

Комическое въ собственномъ смыслѣ слова получается однако лишь въ тѣхъ случаяхъ, когда раздраженіе сочетается съ извѣстнымъ индивидуальнымъ образомъ и съ воспріятіемъ его или когда намъ противостоитъ что-либо такое, что мы считаемъ сопряженнымъ съ опасеніями для насъ въ моральномъ или въ интеллектуальномъ отношеніи, но что однако получаетъ такое значеніе не благодаря воспринимаемому нами индивидуальному образу, но въ силу напряженія, при-

чиняющаго намъ опасенія. Когда затѣмъ это напряженіе совершенно неожиданно превращается въ радость по поводу того, что мы видимъ предъ собою нѣчто ничтожное, — потому ли, что объектъ неопасенъ или же потому, что задача легко разрѣшима, — тогда напряженіе разрѣшается смѣхомъ. Съ другой стороны, если смѣхъ, какъ разрядъ возбужденія, служить выраженіемъ радости, то и удовольствіе, разрѣшающееся смѣхомъ, должно быть лишь чувствомъ разряда, освобожденія. Положительная же основа радости, счастье, обыкновенно, выражается не въ смѣхѣ, но въ ликованіи. Самымъ общимъ опредѣленіемъ комическаго будетъ поэтому слѣдующее: комическимъ будетъ нѣчто такое, что чревато на видъ важными послѣдствіями, но затѣмъ познается, какъ ничтожное. Опредѣленіе это вѣрно схватываетъ сущность комическаго, но нѣсколько слишкомъ широко: въ тѣхъ случаяхъ, когда мы, надѣясь встрѣтить что-либо важное и значительное, испытываемъ разочарованіе, мы едва ли будемъ смѣяться. Иначе говоря, когда мы желаемъ, чтобы обѣщающее быть важнымъ, значительнымъ, такъ и оставалось значительнымъ, ничтожность объекта, ставшая для насъ ясною, не радуетъ насъ, но вызываетъ чувство досады, какъ, напр., во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, когда мы сами одурачены. Лишь въ тѣхъ случаяхъ, когда мы желаемъ избавиться отъ напряженнаго состоянія, когда, слѣдовательно, мы не стремимся къ тому, чтобы объектъ остался важнымъ, значительнымъ, тогда возникаетъ смѣхъ, что-либо является комическимъ. Это напряженное чувство мы называемъ поэтому опасеніемъ, хотя бы оно было очень незначительно и выражалось лишь въ чувствѣ неизвестности, какъ, напр., при остротахъ всякаго рода.

Этимъ выраженіемъ «опасеніе», мы уже даемъ понять, что комическое не имѣетъ ничего общаго съ эстетикой, и становится, скорѣе же, эстетическимъ лишь въ томъ случаѣ, когда оно возбуждаетъ въ насъ напряженное состояніе, которое уже раньше какъ-либо было изолировано; таковы, напр., всѣ тѣ комическія злоключенія и остроты, о которыхъ мы знаемъ, что они лишь разыграны или же, что это — лишь

состояніе, вызываемое имъ, даже оставаясь неразрѣшеннымъ, все-таки не будетъ побуждать насъ къ какой-либо оборонительной реакціи; такъ, напр., непонятая острота не будетъ заставлять насъ ломать надъ нею голову, а запутанное трагикомическое происшествіе не будетъ вызывать въ насъ желанія помочь въ его разрѣшеніи. Единственное непосредственное отношеніе комическаго къ эстетическому заключается въ томъ, что многое можетъ стать комическимъ уже благодаря одному тому, что оно выступаетъ въ эстетическомъ переживаніи; таковы, напр., удары и всякія злословія, претерпѣваемые клоуномъ на аренѣ, или же великіе подвиги, разыгрываемые дѣтьми. Характеръ игры и изоляція объектовъ для созерцающаго ихъ отнимаютъ у подобнаго рода случаевъ ихъ серьезность, дѣлаютъ ихъ ничтожными. Мы прозрѣваемъ, что они лишь съ виду обѣщаютъ быть значительными и важными.

Если же мы зададимся вопросомъ, благодаря чему комическому приписали столь большое значеніе для эстетическаго, то мы должны будемъ вновь изслѣдовать, что вноситъ комическое, какъ извѣстное жизненное содержаніе, въ эстетическое и его модификаціи. Въ сравненіи съ эстетическимъ переживаніемъ комическое имѣетъ единственное преимущество — интенсивность напряженія и разряда, но расплачивается за это недостаточною, сравнительно съ многообразіемъ содержанія, индивидуальностью. Для комическаго, остроты первымъ долгомъ требуется новизна и оригинальность. Остроту почти никогда нельзя слышать два раза, и подъ оригинальными людьми мы въ особенности подразумеваемъ остроумныхъ, такъ какъ скачокъ отъ напряженія къ разряду бываетъ, вѣдь, совершенно неожиданнымъ, не поддающимся учету. Краткость — душа остроты; ея сущность — именно во внезапномъ переходѣ отъ напряженія къ разряду.

Какъ разрядъ напряженія въ ничто, комическое производитъ въ результатъ впечатлѣніе чего-то полагающаго конецъ, изолирующаго, оно является заключительнымъ мотивомъ; такъ, напр., въ комедіи различныя перипетіи, слага-

вымышленные случаи какого-либо вопроса или сообщенія. Постановка въ извѣстныя рамки (*Rahmung*) и образность, могутъ настолько изолировать комическое, что напряженное вшіяся угрожающимъ образомъ, разрѣшаются затѣмъ благополучнымъ образомъ. Вначалѣ же, когда комическое возбуждаетъ опасеніе и грозитъ нарушить нашу жизнь, оно нуждается въ сильной изоляціи для того, чтобы мы эстетически воспринимали вызываемое имъ напряженіе. Зато въ послѣднемъ случаѣ именно комическое, благодаря силѣ его воздѣйствія, можетъ вывести насъ за предѣлы начатаго ряда переживаній и создать эстетическій случай тамъ, гдѣ трудно намъ оторваться отъ жизни, напр., при умственномъ трудѣ, печальномъ настроеніи. Но такъ какъ комическое связано, такимъ образомъ, съ моментомъ напряженія и разряда, то въ комедіи весь громоздкій аппаратъ драматическихъ перипетій, разрѣшающійся въ одинъ моментъ въ ничто, легко можетъ восприниматься нами, какъ ненужная роскошь. Комическое болѣе подходитъ къ стилю *variété*, въ ряду нанизанныхъ другъ на друга ничего нестоящихъ пустяковъ. Въ тѣхъ случаяхъ, когда эта форма эстетическаго переживанія не становится желанною, благодаря недостаточно развитому вкусу, недостаточно высокой степени интеллектуальнаго развитія, подобное изъ однихъ только эстетическихъ перерывовъ дѣйствительности состоящее произведеніе искусства или переживаніе легко можетъ оставить насъ неудовлетворенными или же, въ силу повторенія, можетъ, — несмотря на то, что само по себѣ оно противоположно декоративному искусству, — стать формою и настроеніемъ и служить вступленіемъ къ какому-либо веселому празднеству или сопровождать его. Въ то же время удовольствіе, доставляемое комическимъ разрядомъ, причиняетъ и моментъ неудовольствія, нуждается въ постепенномъ усиленіи и въ тѣхъ случаяхъ, когда комическое является единственнымъ содержаніемъ переживанія, приводитъ къ погонѣ за остротами, къ усилению пикантнаго, чувственнаго элемента, и, наконецъ, оставляетъ насъ съ чув-

ством пресыщенія, скуки и съ сознаниемъ пошлости подобнаго удовольствія.

Благодаря своей тенденціи создавать перерывъ дѣйствительности и производимому имъ сильному впечатлѣнію, комическое наиболѣе сходно съ рекламою, и если ему и отводится въ разсмотрѣніи эстетическаго столь значительная роль, то только потому, что комическое представляетъ собою одинъ изъ тѣхъ немногихъ случаевъ, когда то, что носитъ рекламный характеръ—чувственное воздѣйствіе на насъ съ помощью интенсивнаго раздраженія и разряда—образуетъ изолированное, довлѣющее себѣ эстетическое переживаніе, разумѣется, въ означенныхъ выше предѣлахъ и съ указанными недостатками.

Средство съ рекламою сказывается также и въ томъ, что притягательная сила комическаго охотно примѣняется къ рекламѣ. Однако, комическое, само по себѣ доставляющее намъ чувство удовольствія, не вполне пригодно для художественной рекламы, потому что оно не только является прелюдіей къ переживанію, но и дѣйствительно создаетъ его. Сходство съ рекламою, видоизмѣненное примѣненіе комическаго, возможно, слѣдовательно, въ другой области, именно тамъ, гдѣ эстетическій моментъ остроумія также является вступленіемъ, прелюдіей, но не для того, чтобы подчеркнуть важность чего-либо, какъ при рекламѣ, которая должна придать значеніе чему-либо безразличному, но чтобы уничтожить то, что само по себѣ имѣетъ значеніе. Такое внѣэстетическое значеніе получаетъ комическое въ юморѣ и сатирѣ. Въ обоихъ случаяхъ эстетическое измѣнено въ направленіи, обратномъ тому, которое мы имѣемъ въ рекламѣ. Въ рекламѣ напряженіе вызывается эстетическимъ элементомъ, разрядъ же дается реальною жизнью, а въ юморѣ и сатирѣ разрядъ является эстетическимъ и искусственнымъ элементомъ, а чувство напряженія вызываетъ жизнь. Эффектъ же въ обоихъ случаяхъ остается моральнымъ или практическимъ; въ рекламѣ чувственное раздраженіе должно подчеркнуть практическую, житейскую цѣнность чего-либо, а въ сатирѣ и юморѣ раз-

рядъ долженъ ослабить импульсъ, создаваемый самою жизнью.

Сущность юмора заключается въ томъ, что съ помощью мнимаго разряда нужно представить въ комическомъ видѣ какое-либо безотрадное, бѣдственное положеніе, несчастіе. Юморъ воздѣйствуетъ на насъ облегчающимъ образомъ. Сущность сатиры въ томъ, что съ помощью мнимой остроты нужно сдѣлать смѣшнымъ, эстетически уничтожить что-либо дѣйствительно значительное, вызывающее на открытую борьбу. Въ этомъ случаѣ смѣхъ дѣйствуетъ убійственнымъ образомъ. Юморъ и сатира отличаются, слѣдовательно, другъ отъ друга только примирительнымъ или враждебнымъ характеромъ, почему юморъ направленъ бываетъ, по большей части, на самого юмориста, сатира же обращена противъ другихъ. Иронія же представляетъ собою такой родъ уничтоженія противника, при которомъ разрѣшающій моментъ оставляютъ такимъ, какимъ онъ данъ въ дѣйствительности, напряженіе же усиливается; слѣдовательно, что-либо становится ничтожнымъ благодаря тому, что ему приписывается такое значеніе, которое находится въ явномъ противорѣчьи съ фактами и тѣмъ самымъ дѣлаетъ ничтожнымъ тотъ объектъ, которому оно приписывается. Въ обоихъ случаяхъ, слѣдовательно, преувеличеніе служитъ средствомъ сдѣлать объектъ смѣшнымъ.

В. Возвышенное.

Отъ возвышеннаго до смѣшнаго одинъ шагъ. Слѣдовательно, скачка между ними нѣтъ. Смѣшное — не противоположность возвышенному; наоборотъ, возвышенное всего легче подвергается опасности стать смѣшнымъ, такъ какъ ему присуща мощь, внушающая намъ опасеніе, и какъ только она наталкивается на препятствіе, тотчасъ же это напряженное чувство разрѣшается въ облегчающемъ насъ смѣхѣ. Лишь великое вызываетъ на пародію. Низменные, мелкіе людишки только того и ждутъ, чтобы возвышенное спустилось такимъ образомъ до нихъ, чтобы перескочить черезъ про-

пасть, отдѣляющую ихъ отъ недостижимаго для нихъ величія.

Возвышенною въ наиболѣе чистой формѣ является для насъ недостижимая величина, мощь, въ присутствіи которой мы чувствуемъ себя подавленными, потому что приписываемъ ей вліяніе на нашу жизнь и въ тѣхъ случаяхъ, когда непосредственно она не вторгается въ нашу жизнь. Чувство возвышеннаго является поэтому сознаниемъ зависимости нашей отъ какой-либо силы, о рѣшеніяхъ которой мы лишь догадываемся, но не знаемъ ихъ. Чувство, съ которымъ мы подходимъ къ ней, является чувствомъ затаеннаго ужаса и изумленія, боязни и почитанія, однимъ словомъ, чувствомъ «благоговѣнія». Возвышенное поэтому не эстетическая, но религіозная категория.

Мощь и недостижимость, обѣ эти стороны возвышеннаго, соединяются для того, чтобы внушить намъ въ одно и то же время чувство страха и чувство благоговѣнія. Когда возвышенное разрушительно или милостиво вторгается въ нашу жизнь, оно теряетъ характеръ возвышенности и становится или внушающимъ страхъ или же снисходительнымъ. Поэтому съ наибольшею силою возвышенное выражается въ тѣхъ случаяхъ, когда намъ противостоитъ безконечность, величина, превосходящая все, съ чѣмъ мы можемъ вступить въ ближайшія отношенія, или же когда возвышенное остается тайною, чѣмъ-то неопредѣленнымъ и несравнимымъ съ привычными для насъ существами. Поэтому безличный характеръ архаическихъ изображеній божествъ съ ихъ застывшими, неподвижными лицами дѣлаетъ ихъ болѣе возвышенными, чѣмъ челоукоподобныхъ боговъ греческихъ. И въ то же время, несмотря на недостижимость возвышеннаго, мы должны чувствовать его присутствіе, чувствовать свою зависимость отъ него. Какъ можно примирить другъ съ другомъ оба эти опредѣленія, близость и недостижимость?

Въ наиболѣе чистой формѣ примиримы они, когда мы чувствуемъ себя въ царствѣ возвышеннаго, т.-е. въ природѣ, ибо размѣры ея превосходятъ наше чувство пространства,

представленіе ея связано для насъ съ сознаниемъ ея необъятности, а свойства ея обладаютъ абсолютнымъ единообразіемъ, безъ всякихъ индивидуальныхъ проявленій, которыя были бы для насъ вполне понятны и близки. Мы называемъ эту природу возвышенною не потому, чтобы она сама была возвышенной, но потому, что чувствуемъ въ ней присутствіе возвышеннаго, мы вѣримъ, что въ природѣ мы болѣе приближаемся къ міровому духу. Возвышенное, слѣдовательно, даю намъ лишь въ настроеніи, а не персонально, иначе оно утратило бы свою возвышенность, или же мы не смогли спести его созерцанія. Возвышенная природа съ ея безконечностью, ея молчаливостью, однородностью и единообразіемъ является истинною средою возвышеннаго, и поэтому настраиваетъ насъ на возвышенный ладъ, повергаетъ въ чувство благоговѣнія.

И здѣсь, слѣдовательно, возникаетъ вопросъ: въ какомъ отношеніи находится возвышенное къ эстетическому, какъ оно находитъ мѣсто въ эстетическомъ переживаніи? Въ наибольшемъ сродствѣ чувство возвышеннаго находится съ декоративнымъ искусствомъ, именно, по своему единообразію, однородности и безконечности. Несмотря на то, оно не можетъ быть для насъ декоративнымъ, ибо по величинѣ и по интенсивности превосходитъ собою все, что можетъ быть создано нашими силами въ этой окружающей средѣ. Чистымъ же переживаніемъ возвышенное можетъ стать лишь тогда, когда отпадаетъ религіозное отношеніе зависимости, представленіе міроваго Существа, которое, не вмѣшиваясь никогда прямо въ отдѣльныя рѣшенія наши, окружаетъ, однако, насъ, какъ Всемогущее Существо, и вызываетъ въ насъ благоговѣніе. Это бываетъ въ тѣхъ случаяхъ, когда мы отдаемся лишь воздѣйствію на насъ возвышеннаго настроенія, но относимъ его къ самимъ себѣ и всецѣло погружаемся въ него, когда, слѣдовательно, мы сами чувствуемъ себя съ помощью этого настроенія возвышенными. Когда это удается намъ, напримеръ, при описаніи возвышенной природы или когда мы незаинтересованно, изъ надежнаго мѣста, созерцаемъ отдаленную грозу, или бушующее море, или ко-

гда мы бываемъ особенно способными къ эстетическому переживанію, тогда расширяется наше чувство жизни, и настроеніе наше повышается настолько, что превосходить по интенсивности всѣ настроенія, въ которыхъ мы бываемъ склонны предпринять что-либо. Отношеніе возвышеннаго къ эстетическому переживанію, слѣдовательно, таково, что въ этомъ случаѣ настроеніе само бываетъ достаточно могущественнымъ, чтобы стать чистымъ переживаніемъ. Благодаря своей интенсивности возвышенное заполняетъ все наше сознаніе, не оставляетъ болѣе мѣста никакому индивидуальному и опредѣленному настроенію. Настроеніе преоборачиваетъ насъ.

Благодаря такому характеру настроенія, въ которомъ возвышенное становится для насъ чистымъ переживаніемъ, самое переживаніе также приобретаетъ своеобразный характеръ. Подобно тому какъ комическое недостаточно для того, чтобы заполнить эстетическую паузу, такъ и возвышенное недостаточно, но въ противоположномъ смыслѣ: оно какъ бы бьетъ черезъ край, возвышенное настроеніе, подобно всякому другому, имѣетъ тенденцію стать длительнымъ, возбужденіе даетъ отголоски еще долгое время спустя послѣ перваго впечатлѣнія. Поэтому эстетически возвышенное является наиболѣе свойственною романтизму формою для того, чтобы создать себѣ счастье повышенной жизни, чувствовать свои силы неизмѣримо выросшими съ помощью настроенія, которое всего болѣе стремится къ тому, чтобы занять главное мѣсто. Возвышенное настроеніе — активный квіэтизмъ.

С. Трагическое.

Въ трагическомъ есть то, чего не хватаетъ возвышенному, что не безусловно присуще комическому, — индивидуальность, личный характеръ. Трагическое имѣетъ мѣсто всюду, гдѣ личная цѣнность не достигаетъ положенной ей, по человѣческимъ расчетамъ, мѣры выявленія, погибаетъ преждевременно. И должна погибнуть при этомъ именно личная

цѣнность, такъ какъ лишь личностью гарантируется въ данномъ случаѣ то, что мы приписываемъ цѣнности право на самостоятельное существованіе, даже требуемъ его. Ибо вещь, которая приобретаетъ свою цѣнность лишь потому, что принадлежитъ намъ, приводитъ насъ въ печальное настроеніе, если мы ее утратимъ, потеря ея огорчаетъ насъ, но она не трагична. Трагичнымъ бываетъ что-либо лишь съ общечеловѣческой точки зрѣнія, безъ непосредственнаго личнаго участія, исключительно въ силу моральной симпатіи, трагично то, что разсматривается, какъ нѣчто неразумное, какъ несправедливость и непонятное для насъ вмѣшательство судьбы. Цѣнною эта погибающая индивидуальность должна быть для того, чтобы она привлекала къ себѣ наше вниманіе и гибель ея не прошла не замѣченной въ общемъ круговоротѣ жизни и смерти человѣческой. Преждевременно должна она погибнуть, чтобы привычка къ нормальной продолжительности человѣческой жизни не сдѣлала насъ нечувствительными къ несправедливости и безсмыслицѣ трагической гибели. Смерть старца менѣе трагична, чѣмъ смерть юноши въ цвѣтѣ лѣтъ.

Трагичное не имѣетъ, слѣдовательно, ничего общаго съ эстетикой, это — всецѣло этическая категорія, связанная съ высшими принципами нашей нравственности — справедливостью и несправедливостью и весьма способная оказать вліяніе на наше міросозерцаніе и, слѣдовательно, и на весь укладъ нашей жизни, поскольку за несправедливостью, кроющуюся въ трагическомъ, нельзя отомстить одному лицу; ибо она, какъ бессмысленное вмѣшательство судьбы, можетъ лишитъ насъ бодрости духа и навести на сомнѣнія вообще въ существованіи справедливости. Скопленіе трагическихъ случаевъ способно привести насъ въ пессимистическое настроеніе. Различнымъ путемъ старались уйти отъ этого безотраднaго вывода изъ трагическаго элемента міра, притупить у несправедливости трагическаго ея остріе и противопоставить трагическому настроенію оптимистическое міровоззрѣніе, — ис-

ходя при этомъ изъ бессмысленности уничтоженія, преждевременности уничтоженія, отправляясь отъ понятія цѣнности, личности.

Когда есть вѣра въ потусторонній міръ, въ уравнивающую справедливость послѣ смерти, тогда даже страданія и смерть связаны съ упованіемъ на лучшее существованіе. Индивидуальность погибаетъ, согласно этому взгляду, но лишь для того, чтобы вновь возстановиться въ болѣе чистой, высшей формѣ. Согласно христіанскимъ воззрѣніямъ ничто истинно трагическое поэтому невозможно. Воззрѣнія эти въ то же время всецѣло метафизичны, это — вѣра, религія. Психологически утонченна, напротивъ, другая теорія, болѣе соответствующая дѣйствительности, нашему земному міру. Она отрицаетъ, что трагическій герой погибаетъ преждевременно. Въ страданіи и гибели впервые раскрываются вполнѣ величіе и нравственная возвышенность человѣка, и если трагическій конецъ даетъ человѣку случай явить себя во всей мощи и нравственной красотѣ, то онъ тѣмъ самымъ изжилъ себя. Какъ, согласно первой теоріи, смерть, такъ, согласно второй, жизнь человѣка — не были напрасны. Слѣдующее воззрѣніе стремится смягчить жестокость трагическаго элемента, перемѣщая цѣнность: личность уже сама уничтожила свою цѣнность, и трагическое не можетъ болѣе погубить ее. Поэтому подобные оптимисты всюду ищутъ трагическую вину, которая дѣлала бы трагическую судьбу заслуженною. Тоньше, чѣмъ эта грубая этика «полицейскихъ ищущихъ вины», хотя принципиально и стоитъ на той же точкѣ зрѣнія, объясненіе трагическаго со стороны тѣхъ, кто не хочетъ искать въ жизни своихъ ближнихъ уязвимаго пункта, не хочетъ принижать возвышенное, и вмѣсто этого взываетъ къ высшему міровому порядку, съ точки зрѣнія котораго—слѣдовательно, постижимо лишь для божествъ—будетъ справедливымъ то, что намъ кажется несправедливымъ. Трагическій герой виновенъ, но не мы призваны судить его; мы уповаемъ на высшую силу и, полные довѣрія, принимаемъ мнимую несправедливость судьбы благодаря вѣрѣ въ существованіе высшей

силы. Для послѣдней группы мыслителей, устраняющихъ трагическіе диссонансы, этотъ высшій міровой порядокъ будетъ царствомъ идей или божественнымъ «Все». Согласно ихъ воззрѣніямъ, связанная съ личностью индивидуальность представляетъ собою нѣчто такое, разрушеніе чего возстановляетъ другую цѣнность, божественное «Все», и искупаетъ вину или недостатокъ, именно несовершенство явленія относительно идеи, обособленія, индивидуальности относительно цѣлокупнаго «Все». Такова точка зрѣнія метафизики Гегеля.

Все эти теоріи предлагаются въ качествѣ объясненія доставляемаго трагедіей наслажденія и претендуютъ на то, чтобы быть эстетическими объясненіями, хотя въ дѣйствительности все онѣ исходятъ изъ этической точки зрѣнія и въ силу своего моральнаго пафоса не объясняютъ трагическое, но уничтожаютъ его. Противопоставляя нравственно-отрицательному — нравственно-положительное для сравненія, онѣ какъ разъ доказываютъ, что трагическое не есть эстетическое, что мы всецѣло находимся здѣсь въ сферѣ этики. Но почему же все эти объясненія предлагаютъ свои услуги каждый разъ, когда трагическое переживаніе послужило матеріаломъ для эстетическаго?

Это объясняется объективностью трагическаго. Когда мы бываемъ погружены въ свои личные интересы, мы удѣляемъ слишкомъ мало времени на то, чтобы вообще обратить вниманіе на трагическое или остановиться на немъ подольше. Поверхностный эгоизмъ невоспріимчивъ къ объективному характеру трагическаго, къ отрѣщенной отъ нашихъ личныхъ интересовъ судьбѣ человѣческой. Эстетическій случай, пауза въ реальной жизни также поэтому приспособлены къ тому, чтобы подчеркнуть трагичность того или другого событія, такъ что трагическое на самомъ дѣлѣ играетъ въ искусствѣ большую роль, чѣмъ въ жизни, несмотря на то, что въ ней трагедіи разыгрываются каждодневно. Въ жизни уже эгоизмъ является надежнымъ оборонительнымъ оружіемъ противъ мрачно настраивающаго насъ дѣйствія трагическа-

го. Вмѣстѣ съ тѣмъ трагедія именно въ эстетикѣ является весьма проблематичною. Ибо возникаетъ вопросъ, какимъ образомъ трагическое можетъ производить эстетическое впечатлѣніе, даже доставлять намъ чувство удовлетворенія, тогда какъ съ моральной стороны оно оставляетъ насъ неудовлетворенными и угнетающимъ образомъ вліяетъ на душу даже непрічастнаго къ дѣлу лица. Вышеприведенныя объясненія ставятъ на мѣсто моральнаго диссонанса моральную гармонию, они разрѣшаютъ проблему съ точки зрѣнія жизни, слѣдовательно, превращаютъ трагедію въ демонстрирующее искусство, въ примѣръ общаго случая, идею въ явленіи.

Разрѣшеніе этого затрудненія можно найти опять-таки лишь въ отвѣтѣ на вопросъ, что вноситъ трагическое въ общія условія эстетическаго переживанія, какъ оно относится къ эстетическому.

Прежде всего обратимся къ изоляціи. Такъ какъ эстетическій случай представляетъ собою благоприятную почву для оцѣнки трагическаго и его моральнаго содержанія вообще, то трагедія нуждается въ исключительно сильной изоляціи путемъ постановки въ извѣстныя рамки и оторванности образовъ отъ реальной дѣйствительности. Поэтому эстетически трагическое наиболѣе враждебно реальной дѣйствительности. Такая злободневная трагедія, какъ, на примѣръ, «Ткачи», всегда поэтому подвергается опасности впасть въ тенденціозность.

Наиболѣе дѣйствительнымъ средствомъ изоляціи является въ этомъ случаѣ единство и цѣльность замкнутой въ себѣ связи переживаній, такъ какъ никакая ирреальность и постановка въ извѣстныя рамки не могутъ помѣшать усмотрѣть здѣсь какой-либо имѣющей общечеловѣческое значеніе случай. Трагедія имѣетъ наиболѣе сжатую форму, она придаетъ дѣйствию самый сконцентрированный и сгруппированный образъ. Въ индивидуальности героя дана прочная основа, вокругъ него группируются всѣ остальные лица, какъ его сторонники или какъ противники, и ничто не остается внѣ какой-либо связи съ нимъ. Трагическое само, съ точки зрѣнія чиста-

го переживанія, даетъ не нуждающійся ни въ какомъ завершеніи заключительный мотивъ, создаетъ, такимъ образомъ, цѣльное единство, и за этимъ заключительнымъ мотивомъ лишь какъ отголосокъ произведеннаго впечатлѣнія добавляется, по большей части, еще кака-либо безразличная сцена. Благодаря этому стремленію къ заключительной развязкѣ, какъ къ цѣли, дѣйствіе получаетъ въ трагедіи характеръ связаннаго послѣдовательнаго развитія, сконцентрированнаго равновѣсія частей. Нарастая и замирая сообразно съ тою или другою степенью достигнутаго успѣха, дѣйствіе пріобрѣтаетъ характеръ индивидуальнаго цѣлаго. Эта принудительная связь переживаній, таящая въ себѣ необходимость трагической развязки, уничтожаетъ бессмысленность трагическаго совершенно такъ же, какъ и житейскій опытъ, который относится къ смерти въ преклонныхъ годахъ, какъ къ неизбежно обусловленной. Если, слѣдовательно, вина героя и играетъ роль въ трагедіи, то не въ смыслѣ, что она должна развѣнчать героя и превратить моральную несправедливость въ моральную справедливость; вина его имѣетъ здѣсь смыслъ причинной, логической связи дѣйствія, родившагося изъ свободной воли героя; шансы на успѣхъ или на гибель уже заранѣе учитываются, когда замышляется это дѣйствіе, и въ волевомъ рѣшеніи мы неизбежно склоняемся въ ту или другую сторону. Въ жизни гибель той или другой цѣнности поражаетъ насъ своею неотвратимою жестокостью, въ эстетическомъ переживаніи мы заранѣе подготовлены къ ней, мы сопереживаемъ ее. Это сопереживаніе также отнимаетъ у трагическаго его горечь. Трагическое, вѣдь, основано на оцѣнкѣ объективнаго, отрѣшеннаго отъ нашей воли случая. Хотя сопереживаніе эстетически трагическаго и отрѣшаетъ переживаніе отъ повседневной нашей жизни, хотя при немъ мы и погружаемся всецѣло въ чужія переживанія, симпатически соучаствуемъ въ чужой жизни, однако оно все же является именно с им п а т і е й эстетической, мы боремся вмѣстѣ съ другими людьми, вмѣстѣ съ ними стремимся къ чему-либо, мы внутренне

соучаствуетъ въ чужой жизни и сопереживаемъ ее такъ, какъ если бы она была нашей собственной. Альтернатива успѣха или гибели стоитъ и передъ нами, поэтому и мы становимся причастными этой борьбѣ за осуществленіе постановленной цѣли, совершенно такъ же, какъ при какомъ-либо состязаніи или игрѣ. Игра или эстетическая изоляція препятствуетъ намъ трагически отнестись къ неудачной развязкѣ за предѣлами изолированнаго переживанія. Но самое переживаніе, связаннаго съ нимъ напряженіе и возбужденіе, остаются во всякомъ случаѣ.

Что же касается интенсивности эстетическаго переживанія, то трагедія со всѣхъ сторонъ даетъ для него матеріалъ: прелесть новизны со стороны индивидуальности какъ дѣйствующихъ лицъ, такъ и дѣйствія, важность характера героя и энергію эстетической симпатіи, интенсивность напряженнаго чувства при развитіи дѣйствія, ведущаго къ торжеству или къ гибели, глубокое значеніе самаго случая, значительность катастрофы, — словомъ, трагедія располагаетъ всѣми средствами для того, чтобы до послѣдняго момента приковать насъ къ переживанію, которое само по себѣ въ высшей степени драматично, но не трагично; трагическое же во всѣхъ своихъ моментахъ даетъ ему выдающееся содержаніе, такое содержаніе, на которомъ сила эстетической изоляціи и тѣмъ самымъ и сила творчества художника должна проявиться съ тѣмъ большею яркостью, что матеріалъ трагедіи, самъ по себѣ взятый, не имѣетъ въ себѣ ничего эстетическаго.

Какъ развязка совершившаго полный кругъ развитія дѣйствія, трагическое сродно съ комическимъ, съ эстетической стороны оно — гармонія, разрядъ напряженія. Но въ силу значительности конца и развитіе трагическаго дѣйствія, все болѣе и болѣе приковывающее наше вниманіе, должно обладать совершенно иною сложностью и длительностью, чѣмъ въ комедіи. Но если мы не стремимся при этомъ къ развязкѣ, — къ которой приводятъ глубоко захватывающія насъ, значительныя по своему смыслу перипетіи трагедіи, — но стараемся отдалить ее, то и эффектъ обусловленъ въ трагедіи

не прелестью разряда напряженнаго чувства, какъ въ комедіи, но развитіемъ дѣйствія, исходящаго отъ значительнаго характера.

Поэтому съ точки зрѣнія чистаго искусства трагическое стоитъ выше комическаго и возвышеннаго. Трагическое связано наиболѣе всего съ индивидуальностью и группировкою. Съ комическимъ же и съ возвышеннымъ трагическое, — какъ нѣчто значительное въ жизни человѣка, какъ виѣстетическая цѣнность, — имѣетъ общимъ то свойство, что оно сообщаетъ особую интенсивность эстетическимъ элементамъ чувственной прелести, формы и индивидуальности. Вотъ почему эти три виѣстетическія категоріи, — преимущественно интеллектуальная—комическаго, религіозная—возвышеннаго, этическая — трагическаго, — представляютъ собою наиболѣе общій матеріалъ чистаго искусства и, когда онѣ, благодаря художественной обработкѣ, получаютъ необходимую изоляцію, онѣ бывають, вообще говоря, наиболѣе доступны для всѣхъ. Этими тремя категоріямъ, которыя по содержанію своему понятны и съ житейской точки зрѣнія, но со стороны формы нуждаются въ эстетической обработкѣ, противостоятъ, какъ чистое искусство, музыка, въ которой нужно еще научиться предварительному пониманію содержанія; напротивъ, изоляція дана сама собою.

Наконецъ, драматическое, — это такая категорія, которая охватываетъ собою также и эстетическое переживаніе въ трагедіи и дѣлаетъ трагическое своимъ матеріаломъ, хотя трагическое — далеко не единственный матеріалъ, съ которымъ обычно связывается драматическое. Драматическое, такимъ образомъ, всецѣло эстетическая категорія. Болѣе детальное разсмотрѣніе ея привело бы насъ отъ общихъ проблемъ эстетики къ спеціальнымъ проблемамъ отдѣльныхъ искусствъ. Здѣсь же мы разсмотримъ еще лишь понятіе эстетической категоріи, какъ руководящей нити для эстетики отдѣльныхъ искусствъ.

V. Эстетическія категоріи.

Все наше разсмотрѣніе исходило изъ того, что эмпирическое сравненіе произведеній искусства по ихъ общимъ признакамъ при изслѣдованіи сущности эстетическаго начала не можетъ привести къ цѣли, что мы должны скорѣе уже обладать знаніемъ сущности эстетическихъ переживаній для того, чтобы понять тѣсную связь искусства съ эстетикой. Эту сущность эстетическаго состоянія мы нашли въ томъ, что эстетика имѣетъ дѣло со своеобразнымъ переживаніемъ, а не съ объективно фиксируемымъ понятіемъ, напр., произведенія искусства, при чемъ она разсматриваетъ не содержаніе переживанія, а то, какъ оно вступаетъ въ общій ходъ жизни.

Такъ же будемъ мы поступать и въ изслѣдованіи эстетическихъ категорій, подъ которыми мы понимаемъ своеобразный характеръ того или другого цѣльнаго эстетическаго переживанія въ отличіе отъ другихъ, напримѣръ, содержаніе драмы въ ея цѣломъ въ отличіе отъ содержанія симфоніи. Но, благодаря этому, все послѣдующее изслѣдованіе совпадаетъ съ построеніемъ системы искусствъ и съ характеристикою родовъ и видовъ искусства, выдѣленныхъ уже въ художественномъ творествѣ.

Въ дѣйствительности же своеобразность эстетическаго переживанія не совпадаетъ съ тѣмъ, что выражаютъ названія различныхъ искусствъ. Подъ пластикой теорія искусства понимаетъ изображеніе въ трехъ измѣреніяхъ съ помощью такого матеріала, какъ камень, воскъ, бронза, подъ живописью, напротивъ, — изображеніе пространственныхъ измѣреній на плоскости. Въ основу классификаціи искусствъ положена, такимъ образомъ, техническая точка зрѣнія, безконечно важная въ технику художественнаго творчества, потому что свобода техники зависитъ отъ матеріала, и хорошій скульпторъ можетъ быть плохимъ живописцемъ и хорошій живописецъ — плохимъ скульпторомъ даже и въ томъ случаѣ, когда они изображаютъ одну и ту же фигуру. И наоборотъ, впечатлѣнія, производимыя обоими искусствами могутъ быть

одинаковыми или, по крайней мѣрѣ, болѣе похожими другъ на друга, чѣмъ два изображенія изъ одного и того же матеріала. Написанная на стѣнѣ съ полною иллюзіей дѣйствительности мраморная статуя въ нишѣ не такъ отличается для созерцающаго лица отъ дѣйствительной мраморной статуи въ томъ же положеніи, какъ способы созданія производящаго это впечатлѣніе произведенія искусства. Поэтому иногда говорятъ также о пластическомъ впечатлѣніи отъ написанной фигуры и о живописномъ впечатлѣніи отъ пластическаго произведенія. Эстетическія категоріи пластичности и живописности не совпадаютъ, такимъ образомъ, съ техническими категоріями. Такъ какъ раздѣленіе искусствъ основано на техническомъ принципѣ и имѣетъ въ виду художественное творчество, то эстетика не имѣетъ ничего общаго съ системой искусствъ, а имѣетъ дѣло съ системой эстетическихъ категорій, которыхъ должна придерживаться и эстетика отдѣльныхъ искусствъ. Мы и хотимъ попытаться выяснитъ разницу сущности того, что мы называемъ музыкальнымъ, живописнымъ, поэтическимъ, и сущности музыки, живописи и поэзіи. Во всѣхъ случаяхъ мы должны при этомъ прежде всего подчеркнуть, что категоріи эти — дѣйствительно эстетическія и не представляютъ собою какихъ-либо различій, имѣющихъ значеніе всюду и помимо эстетической области, различій, которыми полны прежнія системы эстетики.

A. Что называемъ мы музыкальнымъ?

Подъ музыкою мы должны понимать всѣ звуки, производимые съ помощью инструментовъ, которые даютъ тоны въ противоположность шумамъ, позволяютъ перерабатывать эти тоны въ мелодію или, по крайней мѣрѣ, укладывать ихъ въ извѣстный ритмъ. Однако, не всѣ тоны можно назвать эстетическими, а, слѣдовательно, и музыкальными, иногда же они хотя и вызываютъ эстетическое впечатлѣніе, однако относятся къ другой категоріи эстетическихъ переживаній. Нѣтъ нужды вновь пояснять при этомъ, что въ тѣхъ случаяхъ, ко-

гда звуки приобретают известный индивидуальный характер, впечатлѣніе само по себѣ становится эстетическимъ и не нуждается ни въ какомъ специальномъ изолированіи. Поэтому рѣшить вопросъ, въ чемъ заключается специфически-эстетическая сущность музыкальнаго переживанія, можно съ помощью выясненія неэстетическаго элемента въ музыкѣ.

Когда звуки трубъ израильтянъ подъ Іерихономъ слились въ такой оглушительный шумъ, что стѣны дали трещины, то это было, конечно, музыкой, но не музыкальной, потому что она не была эстетичной, какъ не музыкальна и шумная музыка, которою первобытные народы возбуждаютъ себя къ танцамъ или къ сраженію. Но и болѣе чистые и слагающіеся въ мотивъ звуки пѣнія соловья не музыкальны и не эстетичны, если даже они издаются флейтой, пока они служатъ, напримѣръ, призывомъ для самки соловья.

Однако они остаются не музыкальными даже тогда, когда они встрѣчаются въ музыкальной пьесѣ, которою мы наслаждаемся, какъ изолированнымъ эстетическимъ переживаніемъ: въ этомъ случаѣ музыка стремится не только воздѣйствовать на насъ съ помощью звуковъ и ихъ сочетаній, но и живописать звуками, состязаться съ поэзіей или живописью. Существуетъ много видовъ такой живописующей музыки, прежде всего излюбленное программное произведеніе популярныхъ концертовъ, изображающее битву. Это—музыка для немusикальныхъ людей. Звукъ, далѣе, можетъ воздѣйствовать, какъ человѣческой крикъ, слѣдовательно, не только изображать что-либо, но и выражать, и въ этомъ стремленіи къ выразительности онъ можетъ подражать въ речитативѣ ритму и модуляціи рѣчи. И въ этомъ случаѣ музыка будетъ поэтической, но не чисто музыкальною, хотя поэзія при этомъ сливается съ музыкой. Поэтому всякая музыка, имѣющая цѣлью выраженіе, въ известномъ отношеніи также представляетъ собою скорѣе музыку для немusикальныхъ людей въ противоположность чистой музыкѣ, которая въ самостоятельной области своей ограничивается чистыми характерными звуковыми формами и группировками и звуковыми и динамиче-

ски-ритмическими сочетаніями. Всякая программная музыка поэтому бываетъ не чисто-музыкальною, но вторгается въ область поэзіи и живописи. Съ другой стороны, то, что мы называемъ музыкальнымъ, превышаетъ границы музыки и иногда встрѣчается, хотя не совсѣмъ въ чистомъ видѣ, въ поэзіи. Многія лирическія стихотворенія даютъ музыкальное настроеніе съ помощью ассонирующихъ и рифмованныхъ звуковъ рѣчи, подчеркиванія звуковаго характера словъ и ритмическихъ формъ, благодаря чему создается такое впечатлѣніе, которое дѣйствуетъ на насъ и помимо смысла словъ или же помогаетъ уясненію этого смысла. По крайней мѣрѣ программа такой музыки словъ часто выставляется въ поэзіи. Было бы неумѣстнымъ детальнѣе разсматривать здѣсь сущность того, что мы называемъ музыкальнымъ, виды музыкальныхъ переживаній и ихъ отношеніе къ эстетическому переживанію вообще и его модификаціямъ. Но мы можемъ считать прочно установленнымъ тотъ результатъ, что сущность эстетической категоріи того, что мы называемъ музыкальнымъ, не совпадаетъ съ сущностью технической категоріи музыки.

В. Что называемъ мы живописнымъ?

Понятіе живописнаго одно изъ самыхъ спорныхъ въ теоріи пластическаго искусства и должно остаться невыясненнымъ до тѣхъ поръ, пока его не станутъ разсматривать, какъ эстетическую категорію, которая не стремится охватить определенный кругъ объектовъ пластическаго искусства, имѣющаго цѣлью чисто-образное воздѣйствіе, но прежде всего выражаетъ лишь значеніе его, какъ чистаго искусства. Обсужденіе того, что мы называемъ «живописнымъ», должно, слѣдовательно, прежде всего считаться съ тѣмъ, что это — эстетическая категорія, при томъ категорія специально чистаго искусства.

«Живописное» противоположно, такимъ образомъ, «декоративному», противоположно порядку, формѣ и красотѣ.

Криво надѣтая шляпа живописнѣе, чѣмъ сидящая прямо, развалины производятъ болѣе живописное впечатлѣніе, чѣмъ строгая архитектура, и комната пріобрѣтаетъ живописный видъ лишь благодаря разстановкѣ мебели вкривь и вкось, благодаря «геніальному» или «художественному» беспорядку и необозримо богатству комбинацій. Все то, что благодаря индивидуальному характеру расположенія, неожиданности его или дразня насъ намекомъ производитъ сильное впечатлѣніе и благодаря этому придаетъ какой-либо вещи цѣнность чистаго переживанія,—все это производитъ живописное впечатлѣніе.

Поэтому живописное не противоположно пластичному. Если мы подъ пластикой подразумѣваемъ наглядно-созерцательное переживаніе тѣлесныхъ формъ, — будетъ ли это внѣшняя форма или внутреннее дѣйствіе, — то и пластика будетъ живописной, если она возноситъ эти формы или дѣйствія на такую высоту, что они становятся чистыми переживаніями, какъ въ скульптурѣ барокко съ ея многочисленными деталями формы, въ видѣ пластически выраженныхъ мускуловъ, и преувеличено сильными движеніями или сложной группировкой. Сила проявленія дѣйствія въ движеніи привела къ тому, что всякое движеніе стали называть живописнымъ и искать сущность живописнаго въ движеніи. Но безформенное движеніе не обязательно бываетъ живописнымъ, и живописное не всегда связано съ движеніемъ.

Связь живописнаго съ чистымъ переживаніемъ позволяетъ находить живописное также въ тѣхъ случаяхъ, когда чистое переживаніе создано путемъ изоляціи, какъ это бываетъ при живописномъ видѣ, въ которомъ взоръ переходитъ отъ разсматриванія отдѣльныхъ отчетливыхъ объектовъ къ созерцанію. Но такого схватыванія сразу, однимъ взглядомъ, можно достигнуть также путемъ указанія точки зрѣнія, съ которой извѣстный видъ единственно можетъ оказать на насъ впечатлѣніе. Согласно нѣкоторымъ новѣйшимъ писателямъ по эстетикѣ, этому требованію определенной точки зрѣнія для созерцанія («Ansichtsforderung») должны удовлетворять

и архитектура и пластика, если онѣ хотятъ производить надлежащее впечатлѣніе. Архитектурѣ и пластикѣ благодаря этому навязывается точка зрѣнія живописности, т. е., въ сущности, проблема не формы, но «эстетизированія» въ смыслѣ чистаго искусства. Такимъ образомъ, какое-нибудь зданіе, которое, благодаря постепенному сближенію колоннъ, заставляетъ перспективу уходить въ безконечность, становится живописнымъ оттого, что разчитываетъ на созерцаніе съ одной определенной точки зрѣнія, со всякой же другой точки иллюзія сейчасъ же становится очевидной.

Итакъ, мы видимъ, что область живописнаго далеко заходитъ за предѣлы живописи и даже за предѣлы пластическихъ искусствъ; мы находимъ живописное и въ природѣ, и оно скорѣе проявляется въ разрушеніи созданій человѣка и художественныхъ твореній, въ развалинахъ и въ живописныхъ кучахъ мусора, чѣмъ въ томъ, что создаетъ приводящая все въ порядокъ рука человѣка. Пластика и архитектура въ изображеніи живописнаго могутъ соперничать съ живописью.

Съ другой стороны, живопись не отказывается отъ такихъ изображеній, которыя не живописны, но декоративны, т. е., не относятся къ чистому искусству, но пользуются средствами другой эстетической категоріи. Если новѣйшее направленіе чистой живописи осуждаетъ Бѣклина и не видитъ въ его картинахъ живописи, то это не значитъ, что Бѣклинъ— не живописецъ; упрекъ направленъ противъ того, что въ его картинахъ большую роль играютъ факторы, не относящіеся къ чистой живописи. Несмотря на это его картины производятъ сильное эстетическое впечатлѣніе и являются чистымъ искусствомъ въ несравненно болѣе высокомъ смыслѣ, чѣмъ многія произведенія чистой живописи. Въ нихъ производятъ впечатлѣніе категорія поэтичнаго, первенствующее мѣсто занимаетъ въ нихъ человѣкъ съ его внутренней жизнью и въ его отношеніяхъ къ другимъ людямъ, *ἦθος* человѣка, а не что-либо, заключающееся лишь во внѣшнемъ воспріятіи. Наоборотъ, тамъ, гдѣ изображеніе человѣка подчинено вліянію всѣхъ тѣхъ факторовъ, которые мы можемъ обозначить, какъ

воспріятіе вѣшняго міра, какъ средство оріентироваться въ немъ, тамъ, гдѣ это воспріятіе вѣшняго міра становится, — благодаря индивидуализаціи, группировкѣ, чувственной прелести раздраженій и слагающимся въ извѣстную форму украшениямъ, — самостоятельнымъ переживаніемъ, тамъ мы имѣемъ дѣло съ чисто-«живописнымъ»; такъ бываетъ, напримеръ, что предметы, съ которыми намъ нечего дѣлать, производятъ, однако, благодаря своему богатству и своеобразному расположенію, живое воздѣйствіе на нашъ глазъ; то же испытываемъ мы въ такихъ комнатахъ, которыя даютъ намъ не какой-либо архитектурическій планъ, но само пространство дѣлаютъ объектомъ чистаго, изолированнаго переживанія, и люди въ нихъ являются лишь частью обстановки, лишь отбѣняютъ и истолковываютъ настроеніе; то же, наконецъ, испытываемъ мы при огняхъ, которые не свѣтятъ намъ, но даютъ зрѣлище игры свѣта, или при краскахъ, не только служащихъ для украшенія, но, подобно музыкѣ, соединяющихся въ своеобразныя комбинаціи для болѣе интенсивнаго воздѣйствія на глазъ.

Слѣдовательно то, что мы называемъ живописнымъ, представляетъ собою категорію, въ которой элементы воспріятія вѣшняго міра, цвѣтъ, свѣтотѣнь, пространство и тѣло, становятся эстетическимъ переживаніемъ. Дальнѣйшее разсмотрѣніе различныхъ видовъ «живописнаго», равно какъ и болѣе точное опредѣленіе самаго понятія живописнаго, какъ эстетической категоріи, должно быть предоставлено эстетикѣ пластическихъ искусствъ.

С. Что называемъ мы поэтическимъ?

Что поэтическое представляетъ собою эстетическую категорію, т.-е. жизненное содержаніе въ формѣ эстетическаго переживанія, слѣдуетъ уже изъ того, что къ поэтическимъ изліяніямъ въ самой жизни относятся, по большей части, съ насмѣшкою, а поэтическія натуры навлекаютъ на себя проницательную кличку мечтателей и фантазеровъ. Если технической

особенностью поэзіи является рѣчь, какъ матеріаль поэтическаго творчества, т.-е., тотъ же самый матеріаль, которымъ мы пользуемся въ обыденной жизни, то примѣненіе рѣчи въ поэзіи отличается тѣмъ, что оно значительно возвышается надъ обыденнымъ ею пользованіемъ; возьмемъ, напримеръ, связную оформленную рѣчь въ противоположность обычной прозѣ; поэтому размѣръ и рѣзма, какъ техническія особенности, часто служатъ характернымъ признакомъ поэтическаго, хотя съ ихъ же помощью можно, въ то же время, сдѣлать болѣе ясными и прозаическое содержаніе и грамматическое правило. Но поэтически можетъ воздѣйствовать всякая возвышенная, патетичная, полная чувства и образовъ рѣчь; эстетизировать же языкъ можетъ лишь то, что является поэтическимъ въ связной и возвышенной рѣчи, въ этомъ необычномъ для насъ въ жизни пользованіи нашимъ языкомъ. Тѣмъ не менѣе содержаніе эстетическаго переживанія все же можетъ оставаться не поэтическимъ, то-есть, рассчитывать на воздѣйствіе другихъ эстетическихъ категорій, напримеръ, музыкальной. Ритмъ, рѣзма, созвучаніе гласныхъ, — все это какъ разъ можетъ служить средствомъ для игры звуками и звуковыми сочетаніями. Соперничество съ живописью какъ въ старой, такъ и въ новой поэзіи равнымъ образомъ послужило основой большой области поэзіи — «описательной» поэзіи. Въ ней при помощи словъ дается образъ того, что глазъ наглядно воспринимаетъ въ живописи, слова усиливаютъ впечатлѣніе, произведенное вещами. Подобныя стихотворенія также не поэтичны, они описательны, живописуютъ. Поэзія не удовлетворяется, слѣдовательно, изображеніемъ лишь поэтическаго.

Но если подобное изображеніе природы, вмѣсто того, чтобы пользоваться качественными прилагательными, напримеръ, «великолѣпный», «прекрасный», «лучезарный», говорить о жилищѣ, въ которомъ обитаетъ счастье, или о почтенномъ деревѣ, на утомленной вершинѣ котораго покоится тяжесть вѣковъ, или о скромной фіалкѣ, то это производитъ такое впечатлѣніе, что слова эти хотя бы не просто передать

намъ извѣстныя свѣдѣнія, но и воздѣйствовать на насъ, не только быть правдивыми, но и стать эстетическимъ переживаніемъ, и тайна этого воздѣйствія, — догадываемся мы, — кроется въ томъ, что о вещахъ внѣшняго воспріятія говорится, какъ о человѣческихъ отношеніяхъ. Въ вещахъ таится своего рода *ἦθος*, возбуждающій въ человѣкѣ моральную симпатію или антипатію, его сочувствіе. То, что возбуждаетъ наше чувство или, вѣрнѣе, нашу симпатію, этотъ этической элементъ и является содержаніемъ поэтическаго, эстетическаго переживанія.

Но если въ этомъ заключается то, что мы называемъ поэтичнымъ, то оно не ограничивается ни одною поэзіею, ни однимъ словеснымъ изображеніемъ. Выразительная музыка, въ каждомъ звукѣ которой чувствуется *vox humana*, музыка, возбуждающая нашу фантазію, дающая волю чувству или заставляющая наше воображеніе приписывать эти звуки живому лицу, — такая музыка поэтична. Такая музыка эстетически можетъ быть чрезвычайно выразительной и у создавшаго ее музыканта предполагаетъ полную способность владѣть средствами творчества, но она не музыкальна. То же самое и въ живописи. На одной картинѣ видимъ мы постоянно приходящихъ и уходящихъ людей, на другой — опечаленный взоръ старой женщины возбуждаетъ наше состраданіе. Въ такой же мѣрѣ насъ приводитъ въ хорошее настроеніе веселье кутилъ, пирующихъ на праздникѣ «бобоваго короля», въ границахъ картинной рамы могутъ разыгрываться и семейная идиллія и драматическія сцены. Наконецъ, мы сами можемъ дополнить впечатлѣніе и то, что художникъ изобразилъ живописнымъ, воспринимать поэтически при помощи поэтизирующаго вчувствованія, при чемъ мы одухотворяемъ то, что изображено на картинѣ такъ же, какъ и природу, которая должна намъ служить вспомогательнымъ средствомъ для усиленія интенсивности эстетическаго переживанія. И если, наконецъ, при помощи изолирующихъ, концентрирующихъ и усиливающихъ факторовъ мы найдемъ нѣчто поэтичное также въ выдѣленномъ изъ повседневной жизни со-

переживаній моральныхъ отношеній, существующихъ между людьми, и также и здѣсь откажемся отъ отождествленія всѣхъ видовъ поэтическихъ переживаній, — то тѣмъ самымъ вновь будетъ доказано, что поэтическое искусство и то, что мы называемъ поэтичнымъ, не тождественны, и поэтическое выходитъ за границы искусства поэзіи.

Почему же мы называемъ эти эстетическія категоріи тѣми же именами, но лишь взятыми въ формѣ сказуемаго, какъ и искусства, которыя характеризуются не особенностями эстетическаго переживанія, но опредѣленнымъ матеріаломъ; то есть, живописное по искусству живописи, музыкальное по музыкѣ, а поэтическое по поэзіи? Очевидно, оттого, что матеріаль и соответствующее искусство имѣютъ особенно тѣсную связь съ соответствующими эстетическими категоріями, то есть, оттого, что категорія въ соответствующемъ матеріалѣ можетъ воплотиться всего легче и въ самомъ чистомъ видѣ или, наоборотъ, оттого, что опредѣленный матеріаль лишь при извѣстной эстетической категоріи можетъ въ полной мѣрѣ проявить присущую ему чувственную прелесть. Поэтому постоянное совершенствованіе искусства въ какомъ-либо матеріалѣ само собою приводитъ къ тому, что эстетическія категоріи реализуются въ произведеніяхъ искусства, абстрактныя понятія приходятъ въ извѣстное соответствіе съ спеціализаціей искусствъ, эстетическая же изоляція, благодаря образованію такихъ спеціальныхъ содержаній, совершается съ большею легкостью.

Съ помощью нѣкоторыхъ примѣровъ можно выяснитъ, какимъ образомъ извѣстныя категоріи въ одномъ матеріалѣ проявляются легче, чѣмъ въ другомъ, и почему точно также своеобразная чувственная прелесть извѣстнаго матеріала можетъ проявиться въ полной мѣрѣ лишь въ извѣстныхъ категоріяхъ.

Мелодія въ музыкѣ, чувственная прелесть ея звуковъ, облагороженная красотой, ея самодовлѣющая цѣльность и своеобразность такъ далеки отъ всего человѣческаго, что въ музыкѣ можно найти успокоеніе отъ всѣхъ горестей обыден-

ной жизни, самое сильное отвлечение отъ всякихъ обычныхъ условій человѣческой жизни. Дѣло не измѣняется оттого, что тотъ или другой характеръ, который можетъ имѣть музыка, привноситъ въ нее *analogon personalitatis*. Чисто-музыкальное произведеніе всегда остается все-таки совершенно самостоятельнымъ, самодовлѣющимъ міромъ и поэтому нисколько не становится понятнѣе отъ знакомства съ жизнью и съ людьми.

Поэтому вполне справедливо утвержденіе, что попытка изобразить въ музыкѣ тѣ или другія стороны человѣческой жизни не только не облегчаетъ, но даже затрудняетъ пониманіе музыки, потому что къ воспріятію мотивовъ,—хотя бы даже короткихъ и не сгруппированныхъ,—присоединяется еще намекъ на какую-нибудь сцену изъ человѣческой жизни, на программу. Кромѣ того, выраженіе музыкальнаго мотива никогда не бываетъ настолько опредѣленнымъ, чтобы вызвать у всѣхъ людей одно и то же опредѣленное чувство. Поэтическое содержаніе музыки проявляется поэтому лишь въ соединеніи съ поэзіей, въ пѣснѣ, оперѣ, ораторіи. Въ то же время программная музыка стремится насиловать мелодію, переработать звуки въ шумы и ввести инструменты, производящіе шумъ. Новѣйшая программная музыка даетъ достаточное количество примѣровъ. Съ другой стороны, въ музыкальной поэзіи, какъ это мы видимъ въ современной «художественной лирикѣ», звуки должны примириться съ тѣмъ, что ихъ низводятъ на степень шума.

Впечатлѣніе живописности, эстетическое переживаніе нашихъ воспріятій внѣшняго міра можетъ совершаться и въ области пластики, но она уступаетъ живописи уже въ отношеніи эстетизированія. Пластическія произведенія свободно размѣщаются въ нашихъ комнатахъ, какъ предметъ среди другихъ предметовъ, картина же виситъ въ рамѣ; какъ и всѣ предметы, скульптурное произведеніе имѣетъ всѣ три измѣренія пространства, что благоприятствуетъ разсматриванію, живопись же даетъ перспективное изображеніе съ одной точки зрѣнія, мы должны охватывать ее единымъ взгля-

домъ. Поэтому въ большинствѣ случаевъ эстетизированіе въ скульптурѣ обусловлено отвлеченіемъ отъ чувственного, красочнаго впечатлѣнія, скульптура довольствуется одноцвѣтнымъ матеріаломъ. Но тогда характеръ матеріала легко противорѣчитъ тому переживанію, которое должно быть въ немъ выражено, напримѣръ, человѣческому тѣлу и рѣзкимъ его движеніямъ. Матеріаль или совѣмъ не проявляетъ своей силы или даже мѣшаетъ; но этого не бываетъ, когда скульптура отказывается отъ изображенія живописнаго и примыкаетъ къ архитектурѣ, т.-е., преслѣдуетъ, главнымъ образомъ, декоративную цѣль и даетъ изображеніе тѣлесныхъ формъ въ трехъ измѣреніяхъ пространства. Но и поэтическое можетъ проявляться въ живописи лишь въ ограниченной формѣ, ибо упрекъ, направленный противъ анекдотической живописи, заключается въ томъ, что она преднамѣренна, и преднамѣренность эта обусловлена не самымъ искусствомъ живописи, но программой, словеснымъ объясненіемъ. Живопись всегда, вѣдь, имѣетъ возможность изобразить лишь одинъ моментъ изъ человѣческой жизни и подвергается поэтому опасности превратиться въ иллюстрацію. Въ то же время средства живописи, краски и свѣтотѣнь, отступаютъ на задній планъ тѣмъ болѣе, чѣмъ сильнѣе стремится выступить поэтическое содержаніе. На этомъ Кли н г е р ь обосновалъ различіе между живописью и рисункомъ, хотя оно болѣе пригодно для обозначенія разницы между живописью и иллюстраціей *).

Самыя краснорѣчивыя поэтическія произведенія не могутъ разубѣдить насъ въ томъ, что получить при помощи подробнаго описанія представленіе о живописности внѣшняго міра — въ высшей степени трудно. Несмотря на очевидную наглядность предмета, о которомъ идетъ рѣчь, они остаются болѣе отвлеченными, чѣмъ рассказъ о государственныхъ дѣлахъ и научныхъ предметахъ. Проблема эстетическаго описанія картинъ

*) Есть русскій переводъ. Максъ Кли н г е р ь, Живопись и рисунокъ М., 1908.

заключается въ перечисленіи и раздробленіи того, на что мы должны смотрѣть единымъ взоромъ; иногда же мы бываемъ вынуждены измѣнять и сочинять, т. е. рассказывать полностью о тѣхъ вещахъ, которыя даны въ картинѣ лишь частично, и одухотворяютъ безжизненные вещи. Въ поэзій сравненія, образы возникаютъ не изъ того, что мы замѣняемъ абстрактное конкретнымъ, но предметы, лишеныя чувства, безразличныя, мы замѣняемъ такими, которые возбуждаютъ наше чувство, нашу симпатію или антипатію. И такъ какъ слова произносятся въ нашей жизни не безцѣльно, но для того, чтобы вызывать наше сочувствіе, откликъ, то поэтическая сила заключена уже въ самыхъ словахъ и въ томъ случаѣ, когда вещь, о которой идетъ рѣчь, далеко не поэтична. Какъ много въ рѣчи пробуждающихъ симпатію элементовъ, можно заключить уже изъ того, что часто оперируетъ съ понятіями субъекта и дѣятельности тамъ, гдѣ на видъ все находится въ полномъ покоѣ. Но если мы захотимъ превратить эту рѣчь въ музыкальные звуки, мы этимъ отнимемъ ея главную силу, смыслъ и значеніе.

Въ преодолѣніи характера матеріала часто бываетъ заключена извѣстная трудность, а въ преодолѣніи этой трудности особое искусство. И было бы нецѣлесообразнымъ исходить изъ матеріала и сдѣлать его основой эстетическаго переживанія. Но и при условіи гармоническаго сочетанія матеріала и содержанія переживанія эстетическая категория и искусство могутъ находиться въ противорѣчій другъ съ другомъ. То, что способствуетъ усиленію искусства, не обязательно усиливаетъ въ то же время эстетическое содержаніе. Поэтому сущность эстетической категоріи не исчерпывается тѣмъ, что мы устанавливаемъ понятіе для господствующаго содержанія; она исчерпывается лишь въ томъ случаѣ, если мы дадимъ описаніе взаимной связи переживаній, воздѣйствій, въ которыхъ эстетическая категорія получаетъ полное развитіе или измѣняется; при этомъ всегда надо принимать во вниманіе, какимъ образомъ эстетическая категорія сочетается съ другими факторами, — однимъ изъ которыхъ яв-

ляется матеріаль, — и создаетъ, такимъ образомъ, цѣльное эстетическое переживаніе. Только это можетъ создать эстетику отдѣльныхъ искусствъ. Отвлеченныя понятія, конечно, не могутъ помочь намъ постигнуть гармоническое сочетаніе элементовъ эстетическаго переживанія, его концентрацію и цѣльность, ибо переживаніе это непосредственно и представляетъ собою эстетическое постиженіе. Описаніе и анализъ могутъ лишь указать на эту цѣльность переживанія и на сочетаніе его отдѣльныхъ факторовъ, въ остальномъ же мы должны апеллировать къ способности къ подобному эстетическому переживанію. Эта же способность называется чувствомъ стиля, а самое сочетаніе факторовъ — стилемъ. Понятіе стиля, въ которое также включена связь эстетическихъ категорій съ техникой искусства, служитъ оправданіемъ того, что мы обозначаемъ эстетическую категорію тѣмъ же названіемъ, которое носитъ и техника. Въ то же время это значитъ, что воплощеніе эстетической категоріи въ матеріаль, обуславливающимъ его названіе, будетъ болѣе стильнымъ, чѣмъ всякое другое. Поэтому смѣшеніе искусствъ со стороны противорѣчащихъ другъ другу матеріаловъ или со стороны воплощаемыхъ категорій можетъ и даже должно привести къ отсутствію стиля, если только одно искусство не находится въ подчиненіи у другого, какъ сопровождающее его или украшающее. Но такъ какъ поэзія наименѣе приспособлена къ декоративнымъ цѣлямъ, то поэзія стремится не служить украшеніемъ живописи и музыки, но сама, скорѣе же, пользоваться ими въ декоративныхъ цѣляхъ. Играетъ ли матеріаль первенствующую роль или отступаетъ на задній планъ передъ переживаніемъ — это зависитъ не только отъ эстетической категоріи, но и отъ характера субъекта. Поэтому намъ остается еще рассмотретьъ понятіе стиля въ двойномъ значеніи, объективномъ и субъективномъ.

VI. Сущность стиля.

Стиль представляет собою, слѣдовательно, сочетаніе всѣхъ факторовъ переживанія въ одно общее впечатлѣніе и является поэтому эстетическимъ понятіемъ, ибо рѣчь идетъ здѣсь о непосредственномъ переживаніи гармоническаго сочетанія отдѣльныхъ факторовъ, о воспріятіи взаимоотношенія данныхъ въ переживаніи впечатлѣній, но не о соотвѣтствіи или гармоническомъ сочетаніи въ смыслѣ знанія, практической жизни или этики. Пусть какая-нибудь возникнувшая въ области познанія задача нашла правильное рѣшеніе, на примѣръ, найдено доказательство какой-либо теоремы въ математикѣ или на опытѣ подтверждена какая-либо гипотеза, пусть ключъ и замокъ подходят другъ къ другу настолько, что пригодность ихъ обезпечена, пусть данное обѣщаніе выполнено, а договоръ осуществленъ согласно своему содержанию;—во всѣхъ этихъ случаяхъ рѣчь идетъ о соотвѣтствіи факторовъ, которыхъ нѣтъ въ переживаніи, или о такомъ удачномъ сочетаніи ихъ, которое цѣнно опять-таки съ точки зрѣнія обыденной жизни и вновь приводитъ къ ней. Сочетаніе же, данное въ стилѣ, переживается непосредственно и относится къ эстетическому переживанію. Самымъ простымъ случаемъ такого эстетическаго переживанія является гармонія двухъ эстетически переживаемыхъ моментовъ или сочетаніе сложнаго въ единствѣ индивидуальности.

Но хотя стиль и представляет собою эстетическое понятіе, однако то, что эстетично, не всегда связано со стилемъ, по крайней мѣрѣ, въ своемъ чистомъ и совершенномъ видѣ. То, что лишено стиля, не становится благодаря этому неэстетичнымъ и не лишается способности воздѣйствовать эстетически. Такъ, въ *Variété* самое нестильное соединеніе эстетическихъ впечатлѣній доставляетъ многимъ большое наслажденіе. Мы имѣемъ право сказать лишь, что стиль, какъ самое широкое понятіе того, что выражается словомъ «концен-

трація», обезпечиваетъ свободное и достаточно сильное переживаніе впечатлѣнія тому, кто обладаетъ чувствомъ стиля. Стиль много способствуетъ интенсивности переживанія и, благодаря этому, можетъ служить однимъ изъ самыхъ объективныхъ критеріевъ цѣнности произведенія искусства. Но прежде всего понятіе стиля укрѣпляетъ насъ въ томъ, что въ эстетическомъ переживаніи на насъ воздѣйствуетъ не одна какая-нибудь сторона впечатлѣнія, которая могла бы объяснить намъ испытываемое наслажденіе, но впечатлѣніе, взятое въ цѣломъ. Въ повседневной жизни насъ интересуютъ въ какомъ-либо явленіи лишь частности, часто даже то, что совсѣмъ не дано въ переживаніи, къ чему мы лишь умозаключаемъ на основаніи его, на примѣръ, въ томъ случаѣ, когда колокольный звонъ призываетъ въ церковь. Но тамъ, гдѣ мы имѣемъ дѣло только съ самымъ переживаніемъ, когда единственный интересъ нашъ заключается въ томъ, чтобы пережить его, всякій моментъ его приобрѣтаетъ значеніе и становится частью переживанія. Исслѣдовать, въ какой мѣрѣ частности способствуютъ общему впечатлѣнію и стильны ли онѣ, т.-е., необходимо ли онѣ обуславливаютъ другъ друга,—несравненно важнѣе поэтому, чѣмъ стремиться объяснить, почему намъ нравится то или другое переживаніе. Именно въ этомъ гармоническомъ взаимоотношеніи, а не въ случайномъ чувствѣ наслажденія кроется залогъ того, что эстетическое переживаніе останется незаинтересованнымъ, безкорыстнымъ, и изъ него не выпадаетъ ни одинъ моментъ. Удовлетворяетъ ли человѣка стильное переживаніе, какъ цѣлое, можетъ быть установлено лишь путемъ опроса и въ концѣ концовъ зависитъ отъ каждаго человѣка, такъ какъ къ переживанію обязываетъ лишь внутренняя потребность, т.-е., внутреннее его состояніе въ моментъ переживанія.

Но вслѣдствіе того, что человѣкъ благодаря свободѣ эстетическаго переживанія можетъ избирать родъ эстетическаго переживанія согласно своимъ склонностямъ, предрасположенію и вкусу, стильное сочетаніе всѣхъ факторовъ переживанія часто нарушается, а вмѣстѣ съ тѣмъ искажается и

правильное сочетаніе эстетической категоріи съ матеріаломъ. Тогда въ основу художественнаго творчества кладется лишь одна эстетическая категорія, и насилуваніе матеріала возводится въ принципъ; поэзія, какъ это часто встрѣчается, подчиняется живописи и музыкѣ, или же чисто чувственная прелесть звуковъ и красокъ подчиняется поэзіи.

Если подобныя произведенія искусства, въ которыхъ господствуетъ опредѣленный видъ переживанія и подчиняетъ себѣ все остальное съ опасностью даже подвергнуться нарушенію со стороны остальныхъ факторовъ, сдерживаемыхъ лишь повышенной интенсивностью переживанія, если такія произведенія искусства могутъ быть названы стильными, именно благодаря своей односторонности, то такая оцѣнка основывается не на чисто объективномъ понятіи стиля, но прежде всего на отношеніи къ опредѣленному вкусу. Благодаря тому, что эта односторонность даетъ не сочетаніе элементовъ, но соотвѣтствіе такого сочетанія съ вкусомъ наблюдателя, она также становится стильной, но это стиль односторонности.

Это субъективное понятіе стиля господствуетъ и должно господствовать въ декоративномъ искусствѣ, такъ какъ въ немъ понятіе стиля играетъ гораздо болѣе значительную роль, чѣмъ въ чистомъ искусствѣ. Ибо оно пріобрѣтаетъ стильность прежде всего благодаря сочетанію своихъ элементовъ въ строгой формѣ, чистотѣ и гармоніи. Кромѣ этихъ объективныхъ, заложенныхъ въ человѣческой природѣ общихъ формъ, оно заключаетъ въ себѣ нѣчто индивидуальное, своеобразное, нѣчто связанное съ особенностями обладателя его и его родомъ дѣятельности. Поэтому окружающая обстановка какого-либо человѣка носитъ печать его характера и благодаря этому становится стильной.

Вслѣдствіе этого, кромѣ общихъ эстетическихъ категорій и изслѣдованія ихъ стиля, возможно установить еще категоріи индивидуально-психологическаго или личнаго характера и подвести ихъ также подъ понятіе стиля. Можно было бы, напримѣръ, сдѣлать попытку установить категоріи пере-

живанія для меланхоликовъ или сангвиниковъ, для музыкально, художественно или поэтически одаренныхъ людей, можно было бы сдѣлать попытку найти объясненіе особенностей нѣкоторыхъ произведеній искусства или опредѣлить ихъ стиль тѣмъ, что они соотвѣтствуютъ вкусу односторонне одаренныхъ людей.

На практикѣ это уже выполнено до нѣкоторой степени исторіей искусства, но по отношенію не къ отдѣльнымъ лицамъ, а къ цѣлымъ эпохамъ и странамъ, т.-е., по отношенію къ группамъ людей, при чемъ главную роль играло въ этомъ случаѣ понятіе стиля. Такъ, мы говоримъ о романскомъ, готическомъ стиляхъ, о барокко и рококо, желая сказать этимъ, что, несмотря на отсутствіе стиля въ отдѣльныхъ произведеніяхъ искусства, искусство данной эпохи, взятой въ ея цѣломъ, все же имѣло стиль, потому что оно соотвѣтствовало опредѣленному духовному строю и культурной эпохѣ. Слѣдовательно, понятія «романскій», «готическій» вовсе не обозначаютъ, что извѣстное произведеніе искусства создано было въ опредѣленную эпоху. Ибо и въ наше время не рѣдки зданія въ опредѣленную эпоху. Ибо и въ наше время не рѣдки зданія въ готическомъ и романскомъ стиляхъ. Понятія «романскій» и «готическій» являются скорѣе же эстетическими категоріями, и изслѣдованіе ихъ должно прежде всего установить господствующія черты опредѣленнаго вида эстетическаго переживанія, далѣе — указать, какимъ образомъ господство односторонняго переживанія вліяетъ на общій уровень эстетическихъ понятій, указать, что все необходимо и стильно благодаря соотвѣтствію съ характеромъ эпохи. И послѣ того, какъ будетъ выдѣлена сущность романскаго, готическаго стилей, какъ особый видъ переживанія, какъ эстетическая категорія, можно назвать извѣстную деталь романскою по стилю, если даже она находится въ готическомъ зданіи, или примѣнить понятіе барокко къ произведеніямъ, созданнымъ въ эпоху, предшествовавшую собственно времени господства барокко или слѣдовавшую за нимъ, и примѣнять это понятіе съ тѣмъ же правомъ, съ какимъ мы можемъ сказать, что стихотвореніе непоэтично или же музыка поэтична. Слѣдовательно, эсте-

тическое опредѣленіе чего-либо, какъ романскаго, не тождественно съ техническо-хронологическимъ, съ отнесеніемъ его къ опредѣленной эпохѣ. Такое разсмотрѣніе искусствъ опредѣленныхъ эпохъ, какъ обусловленныхъ эстетическими категориями, и оцѣнка отдѣльныхъ произведеній, смотря по тому, стильны они или нестильны въ смыслѣ стиля эпохи,—такое разсмотрѣніе оправдывается извѣстнаго рода эстетической справедливостью, ибо здѣсь стиль не постигается вслѣдствіе отвлеченныхъ соображеній, но чувствуется путемъ перенесенія нашего я въ сущность, въ духъ времени. Вполнѣ ясно поэтому, что названіе стиля эпохи дается по ея архитектурѣ, т. е., по декоративному искусству, ибо соотвѣтствіе стилю эпохи выражается въ ней самымъ очевиднымъ образомъ. Но тамъ, гдѣ рѣчь идетъ о исторической эстетикѣ, а не о исторіи искусства, историческо-эстетическія категории являются цѣлью познанія и мѣриломъ для оцѣнки произведеній какой-либо эпохи. Подобно историку, мы должны перенестись въ извѣстную эпоху для того, чтобы она ожила въ насъ. Съ другой стороны, историко-эстетическія категории позволяютъ намъ отрицательно отнестись къ произведенію нашего времени, имитирующему стиль другой эпохи, какъ къ лишенному стиля, при томъ тѣмъ болѣе отрицательно, чѣмъ стильнѣе имитация: хотя оно и выполнено въ извѣстномъ стилѣ, однако въ немъ непремѣнно будетъ отсутствовать именно то, что служило бы оправданіемъ стиля — духъ той эпохи, стиль которой имитируется.

И здѣсь подтверждаются наши понятія натурализма, романтизма и эстетизма. Подобное подражаніе чужому стилю свойственно эпохѣ, которая стремится лишь къ внѣшнему соотвѣтствію, соотвѣтствію оригинала и копии, проявляетъ мало воспріимчивости какъ къ чисто эстетическому переживанію, такъ и къ стилю, она не чувствуетъ, что соотвѣтствуетъ ея сущности, слѣдовательно, не имѣетъ собственнаго вкуса, но работаетъ научно, ибо всецѣло уходитъ въ технически-интеллектуальную переработку жизни. И несмотря на соотвѣтствіе, конечно, лишь несовершенное, какому-нибудь

стилю, все же она сама не въ состояніи создать стиля. Такое стремленіе къ подражанію какому-нибудь стилю можно назвать общимъ именемъ ренессанса, возрожденія какого-либо стиля, ибо и итальянскій Ренессансъ 15-го вѣка былъ такой же лишенной стиля эпохой, а технически-промышленный 19-й вѣкъ былъ не только сроденъ Ренессансу, но и подражалъ ему.

Романтизмъ, наоборотъ, представляетъ собою стремленіе уйти отъ дѣйствительности въ прошедшую эпоху, сущность и цѣли которой романтизмъ въ грезахъ присваиваетъ себѣ и проявляетъ большое пониманіе искусства этой эпохи потому, что самъ настраивается въ тонъ прошедшему времени и оказываетъ этому искусству прошлаго предпочтеніе за то, что оно даетъ романтическимъ грезамъ реальное настроеніе.

Въ то же время, благодаря склонности погружаться въ чужую жизнь и чужое искусство, романтизмъ проявляетъ большую способность историческаго пониманія стилей. Однако романтизмъ не воплощаетъ собою исторической справедливости, потому что пониманіе искусства прошлыхъ временъ связано у романтиковъ съ несправедливымъ отношеніемъ къ своему времени и къ окружающей обстановкѣ; романтизмъ нельзя также назвать и историческимъ, такъ какъ погруженіе въ искусство минувшихъ вѣковъ происходитъ не изъ историко-эстетическихъ интересовъ, но въ цѣляхъ обогащенія самой жизни. Поэтому изъ историко-эстетической категории романтизмъ легко превращается въ общечеловѣческую. Это историзмъ, а не исторія.

Эстетизмомъ называется направленіе, которое превращаетъ понятіе стиля въ преобладающій факторъ жизни вообще, ибо для него все въ жизни существуетъ лишь какъ переживаніе въ созерцаніи, именно при двойномъ условіи, чтобы переживаніе это имѣло бы стиль и соотвѣтствовало одностороннему характеру какого-нибудь лица или эпохи. Вслѣдствіе этого понятіе стиля въ эстетизмѣ пріобрѣтаетъ тотъ смыслъ, что какая-либо эпоха или лицо должны быть односторонними, такъ чтобы во всѣхъ созданіяхъ ихъ проявлялись

бы характерныя особенности. Въ то время какъ истинная исторія считаетъ индивидуальный стиль въ какомъ-либо произведеніи недостаткомъ, вслѣдствіе котораго оно не можетъ производить въ наше время чисто эстетическое впечатлѣніе, эстетизицизмъ склоненъ не только оправдывать все художественное, какъ выраженіе индивидуальности, но и видѣть въ этомъ цѣнность. Эстетизицизмъ обладаетъ способностью чувствовать чуждый стиль и наслаждаться имъ тѣмъ легче, чѣмъ съ большею силою выраженъ индивидуальный стиль, чѣмъ болѣе поэтому допускаетъ онъ возможность стать на его точку зрѣнія. Слѣдовательно, и здѣсь индивидуальный стиль или стиль эпохи становятся общей эстетической категоріей, обусловленной тѣмъ, что самъ воспринимающій эстетъ не имѣетъ стиля, и не потому что онъ слишкомъ занятъ жизнью, какъ сторонникъ натурализма, или же его стремленія остаются неудовлетворенными въ жизни, но просто потому, что внѣ эстетики онъ совсѣмъ не живетъ. Вслѣдствіе этого онъ, въ сущности, можетъ переживать все, что стильно.

Если мы обозначимъ стиль прежде всего, какъ сочетаніе отдѣльныхъ элементовъ произведенія искусства въ единое цѣлое, воспринимаемое въ непосредственномъ переживаніи, затѣмъ, какъ отношеніе переживанія къ личности, односторонность которой требуетъ преобладанія опредѣленной стороны переживанія, а въ декоративномъ искусствѣ дѣлаетъ это преобладаніе необходимымъ, — то послѣднимъ опредѣленіемъ стиля можетъ служить соотвѣтствіе эстетическаго переживанія съ измѣнчивыми условіями, въ которыхъ проявляется это сочетаніе. Стильное произведеніе чистаго искусства можетъ стать нестильнымъ, если оно играетъ роль украшенія или рекламы; декоративное произведеніе можетъ быть нестильнымъ, какъ переживаніе чистаго искусства; реклама — какъ украшеніе; вообще, всякое эстетическое переживаніе можетъ стать нестильнымъ, если оно выступаетъ при неблагопріятныхъ условіяхъ, напримѣръ, тамъ, гдѣ болѣе умѣстно было бы декоративное произведеніе, или когда жизнь не даетъ свободнаго времени, необходимаго для воспріятія

его. Въ какомъ отношеніи находятся натурализмъ, романтизмъ и эстетизицизмъ съ подобнымъ опредѣленіемъ стиля, — объ этомъ уже было сказано выше. Духовный же строй, который даетъ возможность сочетать объективное и субъективное понятіе стиля, слѣдовательно, допускаетъ свободное и чистое развитіе общей эстетической категоріи, такъ что форма и индивидуальность, способъ переживанія и матеріалъ, индивидуальное творчество и переработка уже ранѣе имѣющагося матеріала воздѣйствуютъ на насъ совместно, декоративные элементы подходятъ къ личности и, прежде всего; къ характеру ея поведенія, къ ея профессіи и дѣятельности, а декоративное, рекламное и чистое искусства подчинены всему строю жизни указаннымъ выше образомъ, — такой духовный строй и вытекающія изъ него произведенія искусства мы называемъ классическимъ. Способность же оцѣнить и понять подобное стильное произведеніе искусства и подготовка къ спеціализаціи искусствъ, соотвѣтствующей эстетическимъ категоріямъ, называются эстетическимъ образованіемъ, классическая степень котораго зависитъ отъ того, способенъ ли человѣкъ правильно оцѣнить и понять съ опредѣленнаго ему въ жизни мѣста объективныя условія жизни, а въ то свободное время, которое представляетъ ему жизнь, — эстетическія переживанія.

Произведенія, объективные продукты, соотвѣтствующіе этой способности, образуютъ содержаніе эстетической культуры, а она, въ свою очередь, является частью культуры вообще. Но такъ какъ сущность эстетическаго получаетъ значеніе лишь въ сочетаніи всѣхъ жизненныхъ явленій, то и понятіе стиля становится понятнымъ лишь въ связи съ общей культурой; такъ какъ, далѣе, эстетическое заполняетъ лишь паузы въ жизни, то и оцѣнка вещей по ихъ стилю занимаетъ подчиненное положеніе и ни въ какомъ случаѣ не охватываетъ всей культуры. Мы имѣемъ право сказать, что та эпоха наиболѣе способна создать стиль, для которой при оцѣнкѣ вещей понятіе стиля не играетъ преобладающей роли.

Что касается эстетики, то она не беретъ на себя роль судьи въ вопросахъ стиля или отсутствія его, не рѣшаетъ во-

прось о эстетикѣ и эстетицизмѣ, о романтизмѣ и натурализмѣ. Она лишь даетъ понятія, а вмѣстѣ съ ними и пониманіе фактовъ эстетическаго переживанія тѣмъ, кто съ ея помощью хочетъ выразить свои потребности и запросы, или же тѣмъ, кто хочетъ передать другимъ людямъ свои переживанія и ихъ художественное выраженіе. Эстетика даетъ возможность ясно схватить и описать специфически эстетическое начало во всѣхъ его развѣтвленіяхъ, также и въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ, но сама она нисколько не заинтересована ни въ томъ, эстетично извѣстное впечатлѣніе или нѣтъ, ни въ томъ, что вообще существуетъ эстетическое начало. Ея единственная и исключительная задача—познаніе. Если бы и отъ эстетики стали мы требовать стили, то этому требованію она удовлетворила бы не путемъ поэтическаго вдохновенія своимъ матеріаломъ, не предлагая сама нѣчто эстетическое, но исключительно путемъ знанія: — это и есть подлинная эстетика.

КОНЕЦЪ.

Дес. Книж.
А. Д. Мартыновъ.

ИЗДАНИЯ

2

Книгоиздательства „ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИКИ“.

Москва, Рождественский бульвар, 10, кв 21.

Телефонъ 268-45.

САЛОМОНЪ РЕЙНАКЪ.

Аполлонъ. История пластических искусствъ. Авторизованный перев. съ послѣдняго (шестого) французскаго изданія подъ редакц. прив.-доц. Московскаго Университ. *Н. В. Самсонова*, съ дополнительнымъ очеркомъ истории искусства въ Россіи *Сергѣя Глаголя*. Изящное изданіе на мѣловой бумагѣ, свыше 650 рисунковъ въ текстѣ. Цѣна 3 руб. 25 коп.

СЕРГѢЙ ГЛАГОЛЬ.

Очеркъ истории искусства въ Россіи. Цѣна 40 коп.

ВАЛЬТЕРЪ ПАТЕРЪ.

Ренессансъ. Очерки литературы и поэзіи. Цѣна 1 р. 25 к.

РАЛЬФЪ ЭМЕРСОНЪ.

Избранники челоѣчества. Съ введеніемъ Джона Морлея и вступительной статьей Ю. Айхенвальда. Цѣна 1 р. 75 к.

ГОТОВИТСЯ КЪ ПЕЧАТИ:

ФРОМАНТЭНЪ.

Старые мастера. Переводъ съ 21-го французскаго изданія.

МЕЙЕРЪ ГРЕФЕ.

Импрессионисты.

Цѣна 1 руб. 20 коп.