





ЭСТЕТИКА

въ

ОБЩЕДОСТУПНОМЪ ИЗЛОЖЕНИИ.

Л. Саккетти

ПРОФ. ПЕТРОГРАДСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
РУССКАГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА.

Томъ II.

«Въ жизни намъ постоянно приходится решать три великие вопросы: справедливо ли это или несправедливо? Истинно ли это или ложно? Красиво ли это или безобразно? Наше образование должно помогать намъ разрешать эти вопросы.

Дж. Леббокъ.



ПЕТРОГРАДЪ.

Типографія М. М. Стасюлевича, Вас. остр., 5 л., 28.

1917.

Прос. 1986

БН



171

57857



4788

ОГЛАВЛЕНИЕ.

СТРАН.

ВВЕДЕНИЕ	1—5
---------------------------	------------

Человѣкъ изучаетъ окружающій міръ. Эстетика изслѣдуетъ что такое красота. Красота міра — жизнь, развивающаяся въ благопріятныхъ условіяхъ.

Примѣчанія къ введенію	6—9
---	------------

ГЛАВА VIII. Прекрасное	10—31
---	--------------

Препятствія нормальному развитію жизни. Подъемъ жизненныхъ силъ — пѣніе и пляска. Античная пляска рождаетъ трагедію. Поликлетъ. Равновѣсіе въ скульптурѣ и архитектурѣ. Грація. Красота выраженія ума на лицѣ. Граціи молодости. Трагедія борьбы добра со зломъ въ духовной жизни человѣка. Нравственная красота — гармоническое развитіе личности. Направленная къ добру прекрасная душа. Нравственная грація женщины. Семейные добродѣтели. Героизмъ женщины. Изображеніе идеальной красоты. Отраженіе характера художника на его произведеніи. Красота греческой архитектуры — гармонія частей зданія. Уклоненіе отъ математической правильности. Аналогія архитектуры и музыки. Арабески — бравурные итальянскіе пассажи. Въ искусствѣ трогаютъ не патетическая, а наиболѣе прекрасная произведенія. Красота — идеализація жизни.

Примѣчанія къ VIII-й главѣ	31—46
---	--------------

ГЛАВА IX. Прелестное	47—68
---------------------------------------	--------------

Определеніе прелестнаго. Роскошь материала въ искусстве можетъ вредить художественности. Осязаніе, вкусъ, обоняніе въ эстетикѣ. Прелестное лѣстнѣтъ нашимъ вѣнчаниемъ чувствамъ. Барокъ. Рококо. Рококо въ музыкѣ „галантный стиль“. Роль фортепіано въ этомъ стилѣ. Виртуозное пѣніе. Роль оперы въ этомъ стилѣ. Анакреонъ. Аскетизмъ — противъ прелестнаго. Историческая периодичность родовъ искусствъ.

Примѣчанія къ IX-й главѣ	68—77
---	--------------

ГЛАВА X. Возвышенное	78—128
<p>Религиозное настроение въ искусствѣ возвышенного.— Определеніе возвышенного. Отдѣленіе прекраснаго отъ возвышенного. Кантъ о возвышенномъ. Созерцаніе возвышенного сопровождается аффектомъ непріятнымъ. Возвышенное возбуждаетъ смѣшное чувство наслажденія и страданія. Возвышенное—возвышаетъ духъ. Величина безъ контрастовъ не величественна. Единство и простота красоты—возвышенное. Величие смерти. Безпредѣльное пространство. Возвышенное въ природѣ. Религиозная идея въ возвышенномъ. Борецъ за добро, возвышенное. Герой завоеватели въ области благъ человѣческихъ. Христіанство. Возвышенное въ поэзіи и прочихъ искусствахъ.</p>	
Примѣчанія къ X-й главѣ	129—166
ГЛАВА XI. Трагическое	167—255
<p>Определеніе трагического въ искусствѣ. Раздвоеніе мірового начала. Прекрасное преходящее. Гибель его трагательна и трагична. Женскій элементъ въ трагедіи трогательнъ. Христіанинъ и стоикъ — выше трагического; злодѣй закоренѣлый — ниже. Историческій фонъ для трагического. Благородство въ трагедіи. Типы трагического. Трагизмъ жизни — смерть. Элементъ трагического въ архитектурѣ слабъ. Трагическое въ скульптурѣ и живописи. Трагическое въ музыкѣ. Трагедія въ поэзіи. Мнѣнія о трагическомъ философахъ и писателей.</p>	
Примѣчанія къ главѣ XI-й	256—299
ГЛАВА XII. Комическое	300—344
<p>Смѣхъ. Комическое. Смѣхъ въ искусствѣ. Определенія комического философами и писателями неудачны. Примѣры комического въ жизни и въ искусствахъ. Карикатура. Остроуміе. Иронія.</p>	
Примѣчанія къ главѣ XII-й	345—364
ГЛАВА XIII. Юморъ	365—427
<p>Комическое и юморъ. Определеніе юмора. Возвышенный элементъ въ юморѣ. Улыбка сквозь слёзы. Иронія. Юморъ въ искусствѣ.</p>	
Примѣчанія къ главѣ XIII-й	428—448
ГЛАВА XIV. Безобразное	449—525
<p>Роль безобразнаго въ эстетикѣ, въ искусствѣ. Мнѣнія писателей и ученыхъ о безобразномъ въ искусствѣ. Страшное и смѣшное. Отвратительное въ искусствѣ. Определеніе безобразнаго. 1) Безобразіе новизны и старины. 2) Безобразное однообразія и разнообразія. Безобразіе формы. Безобра-</p>	

СТРАН.

зі є экспрессії. Безобразное въ жизни и смерти. Границы искусствъ. Безобразное въ природѣ.	
Примѣчанія къ главѣ XIV-й	525—552
ГЛАВА XV. Искусство	553—575
Происхожденіе искусства. Природа и искусство. Сим- патія. Подражаніе. Символізмъ. Аллегорія. Ідеализація въ искусствѣ. Познаніе природы художниками. Соединеніе ідеа- лизма и реализма въ искусствѣ. Роль художника.	
Примѣчанія къ главѣ XV	575—584

ВВЕДЕНИЕ.

Человѣкъ не только получаетъ впечатлѣнія отъ окружающего міра, но и пытается давать себѣ въ нихъ отчетъ. Мы не только видимъ свѣтъ, слышимъ звукъ, но и желаемъ знать, что такое свѣтъ, что такое звукъ. Точно также мы не только любуемся красотою, но и интересуемся узнать, что она такое. Оптика занимается изслѣдованіемъ свѣта; акустика изучаетъ звукъ; эстетика пытается отвѣтить на вопросъ: что такое красота? ¹⁾

Русское слово „красота“ намекаетъ на красный цвѣтъ ²⁾. Въ русскихъ пѣсняхъ красавица зовется „красная дѣвица“. Русскій языкъ угадалъ глубокую истину: въ современной эстетикѣ устанавливается убѣжденіе, что одно изъ главнѣйшихъ условій красоты заключается въ проявленіи жизненности. Жизненная сила обнаруживается въ румянцѣ. Наоборотъ, блѣдность ³⁾ есть признакъ болѣзни или упадка жизненной энергіи, или даже смерти.

Конечно, иногда блѣдность можетъ нравиться. Но это оттого, что мы живемъ не только жизнью физическою, но и умственною, и нравственною. Для человѣка существуетъ не одна красота тѣлесная, но и духовная. Жизнь, всецѣло сосредоточенная на умственныхъ интересахъ, или богатая нравственными подвигами, можетъ ослабить тѣло. Поэтому изъяны тѣла иногда служатъ признаками усиленной жизни сердца, всего болѣе дорогой намъ, и кажутся ореоломъ духовной красоты. Нѣкоторыя болѣзни красятъ человѣка. Онѣ, уничтожая тѣло, эту физическую оболочку нашего духа, какъ бы содѣйствуютъ его полному проявленію и освобожденію. „Все тѣло, пишетъ Розенкранцъ, уже само по себѣ не имѣть значенія и всецѣло становится выражениемъ его покидающаго, независимаго отъ природы духа. Кому не случалось видѣть, какимъ свѣтомъ озаренъ видъ молодой дѣ-

вушки или юноши, умирающихъ въ чахоткѣ. Ничего нѣть подобнаго въ животныхъ. Оттого и смерть вовсе не есть непремѣнное условіе обезображенія черть лица; напротивъ, она можетъ оставить прекрасное, блаженное выраженіе⁴⁾.

Прекрасенъ былъ умершій Гете (см. т. I, 2-е изд., стр. 316—317). Таковъ больной Спиноза Антокольскаго⁵⁾. Изнурено недугомъ тѣло великаго мыслителя. Но на члѣнъ его отразилось убѣжденіе, что „всѣ явленія обычной жизни тщетны и ничтожны, и всѣ предметы, внушающіе страхъ, сами по себѣ ни дурны, ни хороши, а становятся таковыми постольку, поскольку они затрагиваютъ душу“.⁶⁾ „И вотъ, пишетъ Спиноза, я наконецъ рѣшился искать, нѣть ли истиннаго добра, которое можно было бы доставить людямъ,— добра, способнаго всесцѣло наполнить душу, послѣ того, какъ она отбросить всякое другое благо,— словомъ добра, могущаго, разъ оно найдено, дать вѣчное и высшее счастіе“⁷⁾. Изъ „Этики“ Спинозы мы узнаемъ, въ чемъ заключается это высшее счастіе. „Такимъ образомъ, пишетъ онъ, въ жизни прежде всего полезно совершенствовать умъ или разумъ, и въ этомъ одномъ состоять величайшее счастіе или блаженство человѣка, такъ какъ блаженство есть не что иное, какъ довольство души, происходящее изъ интуитивнаго познанія Бога“⁸⁾.

Люди сдѣлали много вреда Спинозѣ. Евреи его прокляли. Христіане его отвергли. Но Спиноза училъ: „Не ужасаться передъ человѣческими дѣйствіями, не жалѣть и осмѣивать ихъ, но познавать ихъ“⁹⁾. А все понять, значитъ, все простить...¹⁰⁾ Богъ отнялъ у Спинозы здоровье. Но не ропотомъ, не уныніемъ, а радостною любовью отвѣчаетъ онъ на Божественное предопределение. „И буду ли я любить Бога свободно, пишетъ Спиноза, или въ силу неизбѣжнаго Божественнаго предначертанія, я во всякомъ случаѣ буду любить Его и достигну блаженства“¹¹⁾.

При взглядѣ на „Спинозу“ Антокольскаго, вспоминаются слова Шлейермахера: „Пожертвуйте со мной локонъ волосъ останкамъ святого и непризнаннаго Спинозы! Духъ вселенной проникалъ его. Безконечное было его началомъ и концомъ. Всеобъемлющее было его единственою и вѣчною любовью. Живя въ святой невинности и глубокомъ смиреніи, онъ созерцалъ себя въ вѣчномъ мірѣ и видѣлъ, что и онъ для міра есть зеркало, достойное любви. Онъ былъ полонъ религіи и Святого Духа и является намъ несравненнымъ въ своемъ одиночествѣ хозяиномъ своего дѣла, высоко поднявшимся надъ мірскою суетою, безъ учениковъ и безъ правъ гражданства“¹²⁾.

Прекрасенъ Даннекеровскій бюстъ больного Шиллера, отмѣ-

ченный художникомъ числомъ 1805 и сдѣланный за два мѣсяца до смерти поэта. Это произведеніе верхъ красоты патологической; послѣдняя фиксирована яркимъ пламенемъ вспышки погасающаго свѣтла. Тѣло изможденнаго, почти что покойника—одна кожа да кости, но на захудалой мраморной щекѣ угадываешь чахоточный румянецъ и во всѣхъ чертахъ просвѣчиваетъ еще гордая, неунывающая и порывистая душа великаго идеалиста. Чтобы достигнуть полной эстетической оцѣнки этого произведенія, надобно его сопоставить съ другимъ совсѣмъ уже не эстетическимъ, но реальнѣйшимъ предметомъ—съ посмертною гипсовою маскою представившагося Шиллера. Она хранится въ бывшемъ домѣ Шиллера на Luisen—нынѣ Schillerstrasse, близъ Гетеева дома и близъ театра¹²⁾.

Жизненную силу мы ощущаемъ въ самихъ себѣ. Если мы живемъ въ благопріятныхъ физическихъ условіяхъ, то ощущаемъ пріятное состояніе здоровья. Если же мы изучаемъ жизнь, слѣдимъ за ея отправленіями въ разныхъ органахъ нашего тѣла, какъ это дѣлаетъ физіология, или за душевными явленіями, которыми занимается психологія, то мы жизненною силою научно интересуемся. Наконецъ, если мы созерцаемъ внѣшнія проявленія жизненности, напримѣръ: здоровье, разливающееся на щекахъ цветущей девушки, или проницательный взоръ мыслителя, прозрѣвающаго истину, или кроткое спокойствіе подвижника, совершившаго свой долгъ,—то этими проявленіями жизненной силы, какъ физической, такъ и духовной, мы эстетически любуемся.

Въ библіи сказано: „И видѣ Богъ вся, елика сотвори: и се добра зело“¹³⁾.

Красота міра заключается въ томъ, что онъ весь проникнутъ жизнью. Но міръ не только проникнуть жизнью, а такъ устроенъ, что болѣе или менѣе поддается нашей потребности¹⁴⁾ въ его одухотвореніи и очеловѣчиваніи¹⁵⁾, превращающей созерцаемое въ красоту¹⁶⁾. Эстетически любуясь міромъ, мы одухотворяемъ безжизненные предметы. Жизнь, дремлющая въ растительномъ мірѣ, пробуждается въ животномъ и достигаетъ апогея въ человѣкѣ, существованіе котораго наиболѣе полно и разнообразно, а потому онъ и кажется наиболѣе прекраснымъ¹⁷⁾.

Впрочемъ, не всегда красота распредѣляется сообразно органической іерархіи¹⁸⁾. Иногда существо, занимающее высокую ступень на біологической лѣстнице, менѣе красиво, чѣмъ то, которое по своей простотѣ помѣщается гораздо ниже¹⁹⁾. Есть животныя, менѣе красивыя, чѣмъ растенія; бываютъ люди болѣе безобразные и отвратительные, чѣмъ животныя. Такъ, напримѣръ,

нельзя и сравнивать прекрасную розу, величественный дубъ съ свиньей, или чудную арабскую лошадь, умную, добрую собаку съ кретиномъ или идотомъ. Л. Андреевъ, изображая Идота, пишеть: „И былъ отвратителъ и страшенъ его видъ: на узенькихъ, совсѣмъ еще дѣтскихъ плечахъ сидѣлъ маленький черепъ съ огромнымъ, неподвижнымъ и широкимъ лицомъ, какъ у взрослого. Что-то тревожное и пугающее было въ этомъ дикомъ несоответствіи между головой и тѣломъ, и казалось, что ребенокъ надѣлъ зачѣмъ-то огромную и страшную маску“²⁰).

Почему же свиньи, идоты, кретины и т. п., хотя живыя существа, но кажутся намъ такими отвратительными, такими безобразными? Причина та, что отъ нихъ, какъ отъ существъ со столь высокою организацией, мы ждемъ проявленія жизни болѣе духовной, болѣе человѣческой, чѣмъ та, которую они обнаруживаютъ. Въ свинью намъ претитъ исключительное господство животныхъ аппетитовъ“^{20а}). Даже Брэмъ, довольно благосклонно относящійся къ свиньямъ, все таки замѣчаетъ, что онъ „очень прожорливы, упрямы, неловки и не проявляютъ привязанности къ человѣку“²¹). Въ этомъ животномъ намъ противны именно его „свинскія“ наклонности... Высшую степень отвращенія мы испытываемъ, когда ихъ замѣчаемъ въ людяхъ. Идоты, кретины съ ихъ безсмысленными глазами, низкимъ лбомъ, отвислою нижнею губою, прожорливостію, поглощающею все безъ разбора, чувственностью, доходащею до изступленного звѣрства²²), — представляютъ диссонирующій контрастъ съ ихъ человѣческою организацией. И чѣмъ она совершеннѣе, тѣмъ отвратительнѣе проявленіе грязныхъ, животныхъ влечений. Австралийские дикари считаютъ для себя великимъ счастіемъ, если на ихъ берегъ случайно выкинетъ мертваго кита. „Всѣ начинаютъ буквально проѣдать кита, копошась внутри и вокругъ его воняющаго остова и отыскивая лакомые кусочки“. „Трудно представить себѣ что-нибудь болѣе отвратительное, какъ видѣть молодую красиво-сложенную туземную девушку, вылѣзающую изъ гнилого китового остова“²³).

Все-таки мы видимъ здѣсь естественное удовлетвореніе голода. Еще отвратительнѣе стремленіе людей, пресыщенныхъ излишествами, искусственно вызывающихъ въ себѣ животные аппетиты и пытающихся усиливать наслажденія противоестественнымъ удовлетвореніемъ. Такъ, напримѣръ, древніе римляне, во время своихъ пиршествъ, принимали рвотное, чтобы снова наслаждаться процессомъ ёды: „Vomunt ut edant; edunt, ut vomant“²⁴).

Лакированная внѣшность изысканной культуры, скры-

вающаѧ пошлость, дряблость, развратъ и порокъ, еще сильнѣе оттѣняетъ нравственное безобразіе ²⁵⁾.

По мнѣнію Ч. Дарвина, „безобразіе заключается въ приближеніи къ строенію низшихъ животныхъ“ ^{25a)}, но еще болѣе— въ препятствіи нашему стремленію къ одухотворенію предмета нашего созерцанія ²⁶⁾. Оттого нѣкоторыя животныя и даже люди своими анти-человѣческими свойствами такъ сильно насыщены отталкиваютъ. Наоборотъ, роза, дубъ хотя растенія, тѣмъ не менѣе кажутся несравненно привлекательнѣе многихъ животныхъ, даже людей, напримѣръ, идотовъ и кретиновъ, потому что роза представляется намъ символомъ цвѣтущей, юной жизни красавицы, а дубъ—несокрушимой, мужественной энергіи и силы. Высокую красоту мы увидимъ даже въ камнѣ, напримѣръ, въ утесѣ ²⁷⁾, сохраняющемъ, подобно герою, свой невозмутимый, гордый покой среди бушующихъ, яростно нападающихъ на него волнъ, или если на мраморѣ художественный рѣзецъ запечатлѣть проявленіе человѣческой души, хотя бы гнѣва, отъ которого мы невольно содрогаемся, смотря на „Моисея“ Микель-Анджело, этого законо-дателя человѣчества, способнаго своею мощью, которою запечатлѣна вся его внѣшность, укротить волненія народовъ и подчинить ихъ своему авторитету ²⁸⁾. Но красота „Моисея“, какъ и красота дуба, противостоящаго натиску бурь, какъ и красота скалистаго утеса ²⁹⁾, непоколебимаго среди яростныхъ волнъ, производить возвышенное впечатлѣніе. Наоборотъ, красота Амура съ его пухленькими формами дѣтскаго тѣльца, мотылька, порхающаго съ цвѣтка на цвѣтокъ, колибри, райскихъ птицъ, ласкающихъ взоръ радужными цвѣтами своего оперенія, лужайки, покрытой бархатистой травой, орошаемой игривымъ ручейкомъ, незабудки, застѣнчиво притаившейся въ тѣнистомъ уголкѣ,—подобная красота прелестна. Главы, вошедшия во второй томъ этой книги, посвящены прекрасному, прелестному, возвышенному, его гибели, обусловливающей трагическое переживаніе, комическому, какъ контрасту трагического, и безобразному, способному при его художественной обработкѣ производить мощное эстетическое впечатлѣніе. Первая глава посвящена собственно прекрасному, занимающему, между возвышеннымъ и прелестнымъ мѣсто, подобное Венерѣ между Зевсомъ и Амуромъ ³⁰⁾. Прекрасное, прелестное, возвышенное, трагическое, комическое и безобразное разсмотрѣны въ природѣ и въ искусствѣ. Ему посвящена послѣдняя глава, въ которой выяснены его смыслъ и значеніе въ культурномъ ростѣ человѣчества.

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ ВВЕДЕНИЮ.

1) Красота представляетъ такія трудности для изслѣдованія, что они могутъ показаться непреодолимыми. „Красота, пишетъ Достоевскій, это— страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопредѣлимая, а опредѣлить нельзя, потому что Богъ задалъ одинъ загадки. Тутъ берега сходятся, тутъ вся противорѣчья вмѣстѣ живутъ“. „Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тутъ дьяволъ съ Богомъ борется, а поле битвы—сердце людей“. (Достоевскій, Браты Карамазовы, 3 изд. Спб. 1882. Томъ I, стр. 123—124).

Подобно Достоевскому, и Бодлеръ (въ *Hymne à la beauté*) находитъ красоту страшною и даже чудовищною.

„Que tu vienne du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
O, Beauté, monstre énorme, effrayant, ingénue!
Si ton oeil, ton souris, ton pied m'ouvrent la porte
D'un infini que j'aime et n'ai jamais connu?
De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe si tu rends,—fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine!—
L'univers moins hideux et les instants moins lourds“.

(Les fleurs du mal par Charles Baudelaire précédées d'une notice par Théophile Gautier. Nouvelle édition. Paris. 1886, p. 117).

2) Можетъ быть, чувство красоты произошло отъ цвета плодовъ, который сначала привлекалъ къ пищѣ, а потомъ сталъ нравиться самъ по себѣ. (Ed. Clodd, A primer of Evolution. London. 1895, p. 61).

Слово „красота“ у Гомера и трагиковъ. См. Walter, Die Geschichte der Ästhetik im Altertum. Leipzig. 1893. Ср. Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. S. 3.

Понятие красоты, вероятно, происходитъ отъ цвета. (Stewart, On the Beautiful, p. 275. Ср. Al. Bain, The Emotions and Will. 2 ed. London. 1865, p. 217—218).

О любви къ красному цвету у людей см. Grosse, Die Anfänge der Kunst. Freiburg und Leipzig. 1894, S. 58—60. Ср. P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 25—26. Edwin Swift Balch, Comparative Art. Philadelphia. 1901, p. 163.

Объ этимологіи немецкаго слова „Schön“ см. Groos, Einleitung in die Ästhetik. Giessen. 1892. S. 60.

3) О блѣдномъ и розовомъ цветѣ лица см. Immanuel Kant, Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 437.

О красотѣ румянной и блѣдной см. Чернышевскій, Эстетическая отношенія искусства и дѣйствительности. Изд. 2-ое А. Н. Пыпина. Спб. 1865, стр. 6—9.

4) Rosenkranz, Ästhetik des Hässlichen. Königsberg. 1853, S. 32—33.

Утопившуюся Марию Павловну Тургеневъ (въ Затишье) описываетъ

такъ: „Она лежала на столѣ въ гостиной въ бѣломъ платьѣ. Густые ея волосы еще не совсѣмъ высохли; какое-то скорбное недоумѣніе выражалось на ея блѣдномъ лицѣ, не успѣвшемъ исказиться; раскрытые губы, казалось, силились заговорить и спросить что-то, стиснутый крестъ на крестъ руки, какъ бы съ тоской, прижимались къ груди... Но съ какой бы горестной мыслью ни погибла бѣдная утопленница, смерть наложила на нее печать своего вѣчного безмолвія и смиренія... и кто пойметъ, чѣмъ выражаетъ мертвое лицо въ тѣ немногія мгновенія, когда оно въ послѣдній разъ встрѣчаетъ взглядъ живыхъ передъ тѣмъ, чтобы навсегда исчезнуть и разрушиться въ могилѣ“ (Полное собраніе сочиненій И. С. Тургенева 3-е изд. Спб. 1891, томъ VI, стр. 84—85).

Едва ли можно согласиться съ приведеннымъ въ текстѣ мнѣніемъ Розенкранца относительно животныхъ. У больныхъ обезьянъ „звѣрскія качества исчезаютъ, а благородныя ярко обнаруживаются“ (А. Брамъ, Пллюстрированная жизнь животныхъ. Спб. 1866. Томъ I, стр. 11).

5) 12 января 1895 года мнѣ удалось побесѣдоватъ съ Маркомъ Матвѣевичемъ Антокольскимъ по поводу его „Спинозы“. М. М. Антокольскій сказалъ мнѣ, что онъ глубоко изучилъ личность и ученіе названнаго мыслителя, прежде чѣмъ принялъся за его статью. Спиноза страдалъ чахоткой (Colerus, La vie de Benoit Spinoza. Oeuvre de Spinoza, traduites par Emile Saisset. Nouvelle édition. Paris. 1872. II, p. XXXV). Чахоточный типъ у Ботичелли и Burn Jones (P. Souriau, La Beauté rationnelle. Paris. 1904, p. 377).

6) Spinoza, De la réforme de l'entendement. (Oeuvres de Spinoza, tr. par Emile Saisset. Paris. 1842. Seconde série, p. 275).

7) Бенедиктъ Спиноза, Этика, пер. подъ ред. проф. Модестова, изд. 2, стр. 291.

8) Куно Фишеръ, „Історія нової філософії“. Томъ I, переводъ Н. Н. Страхова. Изд. Н. Тиблена. Спб. 1862, стр. 227. M. Dessauer, Der Socrates der Neuzeit und sein Gedankenschatz. Sämtliche Schriften Spinoza's gemeinverständlich und kurzgefasst mit besonderer Hervorhebung aller Lichtstrahlen. Cötten. 1877, S. 122.

9) Fr. Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Leipzig. 1892. S. 26.

10) Переписка Бенедикта Спинозы съ приложеніемъ жизнеописанія Спинозы Колеруса, пер. съ латинскаго Л. Я. Гуревичъ, подъ ред. и съ прим. А. Л. Волынскаго. Спб. 1891, стр. 317.

11) Oeuvres de Spinoza, tr. par Emile Saisset. Paris. 1872. T. I, p. 7.

12) Спасовичъ, Дружба Шиллера и Гёте. („Вѣстникъ Европы“. 1894. Февраль, стр. 676). Упомянутый бюстъ хранится въ Веймарской Библиотекѣ. (Тамъ же, стр. 675).

13) Бытие, I, 31.

Аналогичныя мысли въ Тимеѣ Платона (Oeuvres de Platon, tr. de V. Cousin. Paris. 1839. Tome XII, p. 119) и у Марка Аврелия (Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par L. Barthélémy — St. Hilaire. Paris. 1876. Livre VI, § 1, p. 163).

14) Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 163—165.

15) Ibid. S. 96, 102, 103, 107—112, 140, 148, 156, 157, 159—166, 184—185, 199, 202, 206, 207—208, 224—226, 235—237, 244, 257—259. Ср. K. Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. Bd. I. S. 380 ff.

- 16) Ibid. S. 161—163.
- 17) Ibid. S. 102—105. Cp. Th. Jouffroy, *Cours d'Esthétique*. 3-me éd. Paris. 1875, p. 244, 368, 460.
- 18) Органическая художница—непрерывная цепь от простейшей клетки до человека (Th. Huxley, *Evolution and Ethics*. London. 1895, p. 5. Cp. Ed. Clodd, *A primer of Evolution*. London. 1895, p. 45, 49, 56—57, 63, 74—75).
- 19) K. Lange, *Das Wesen der Kunst*. Berlin. 1901. Bd. I, S. 350. О иерархии красоты (P. Souriau, *La Beauté rationnelle*. Paris. 1904, p. 222, 448—449).
- 20) А. Андреевъ, Жизнь Василия Оливейского. (Л. Андреевъ, *Рассказы*. Изд. тов. „Знание“. Спб. 1906. Томъ 2-й, стр. 117—118).
- 20a) Свиньи есть символъ чувственности и порока. (P. Gérard, *La Mort et le Diable*. Paris. 1880, p. 506).
- 21) Бремъ, *Жизнь животныхъ*. 1893. Томъ 3, стр. 548.
- 22) Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen*. Königsberg. 1853. S. 31—32.
- 23) Сэръ Джонъ Леббокъ, *Доисторические времена*. Переведено съ 3-го англійскаго изданія подъ ред. Д. Н. Анутина. Москва. 1876, стр. 350.
- 24) Seneca, *Ad Helviam matrem de Consolatione*. 10. 3. Впрочемъ, превыше римляне принимали рвотное не только изъ-за обжорства, но и какъ гигиеническое средство. (L. Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*. 8 Aufl. Leipzig. 1910. III, S. 42—44. Тамъ интересны библ. указанія).
- 25) „Богачи, пишетъ Розенкранцъ, получивши культурный лоскъ, угощающіе каждому своему капризу, утопающіе въ утонченномъ эгоизмѣ, кокетничющіе своими успѣхами у женщинъ, мучающіе своихъ лакеевъ, страдающіе отъ скуки. Эти салонные господа часто погружены въ бездонную пропасть зла“. (Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen*. Königsberg. 1853. S. 30). Въ нравственномъ отношеніи иногда животныя выше людей. (P. Souriau, *La Beauté rationnelle*. Paris 1904, p. 453). Недаромъ Landseer, изобразивъ собаку съ необычайно благороднымъ выражениемъ, назвалъ ее: „A distinguished Member of Human Society“ („почетный членъ человѣческаго общества“). *The National Gallery*. Edited by sir Edward J. Poynter. London. 1900. Vol. III, p. 152, № 1226.
- 25a) Ч. Дарвинъ, *Происхождение человека*. Пер. подъ ред. Сѣченова. Спб. 1872. II, стр. 393.
- 26) Th. Lipps, *Grundlegung der Aesthetik*. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 102, 140.
- Определение безобразія см. у K. Groos, *Einleitung in die Aesthetik*. Giessen. 1892. S. 288, 296.
- 27) K. Lange, *Das Wesen der Kunst*. Berlin. 1901. Bd. II. S. 381—384, 387—388. Cp. L. Volkeit, *Die Bedeutung der niederen Empfindungen für die ästhetische Einfühlung*. (*Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* 1903. Bd. 32. Heft. 1. S. 27).
- 28) H. Grimm, *Leben Michelangelo's*. 7 Aufl. Berlin. 1894. Bd. I. S. 359.
„Думали, что Микель-Анджело изобразилъ Моисея въ моментъ, когда онъ, узнавъ, что израильский народъ поклоняется золотому тельцу, вскакиваетъ со своего мѣста. Но въ такомъ случаѣ онъ не игралъ бы своеї бородой“. (E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*. Paris. 1895. III, p. 391—392).
- 29) Ad. Trendelenburg, *Niobe. Einige Betrachtungen über das Schöne und Erhabene, vorgetragen im wissenschaftlichen Vereine zu Berlin*. Berlin. 1846. S. 24.

30) О прекрасномъ, прелестномъ и возвышенномъ см. Immanuel Kant's, Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 400—402. Th. Jouffroy. Cours d'Esthétique. 3 éd. Paris. 1875, p. 430. A.L. Bain, The emotions and Will. 2 ed. London. 1892. S. 256—257. О разницѣ между возвышеннымъ и прекраснымъ см. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 528—532. Объ особенномъ значеніи прекраснаго между всѣми эстетическими модификаціями см. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 256—257. Ionas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 67, 166—168.

Глава VIII.

Прекрасное.

„Жизнь, сила, движенье и мысль, пишетъ Пироговъ, для меня понятія, такъ неразрывно связанныя между собой, что я ни одного изъ нихъ не могу себѣ представить безъ другого: въ мысли движение и сила, а въ силѣ движение и мысль“¹). „Жизнь,—это осмысленная, безгранично-дѣйствующая сила, управляющая всѣми свойствами вещества (то-есть его силами), стремясь притомъ непрерывно къ достижению известной цѣли: осуществленію и поддержкѣ бытія“²).

Жизнь, развивающаяся легко и безъ препятствій, прекрасна³). Но стремлению жизни къ ея всестороннему и полному развитію могутъ встрѣтиться помѣхи. Проявленіе жизненной силы, задержанной въ ея развитіи, искалеченной, болѣе или менѣе понижаетъ красоту. Такъ, напримѣръ, одно изъ главныхъ проявленій жизненности заключается въ движениі. Гефестъ „на обѣ хромающій ноги“⁴), не можетъ соперничать съ быстроногимъ Ареемъ, плѣнившимъ сердце Киприды, о которомъ самъ Гефестъ заявляетъ, что Арей „красавецъ и твердъ на ногахъ онъ“⁵). Еще Лес-сингъ опредѣлилъ грацію, какъ „красоту въ движениі“⁶). Такъ, напримѣръ, виртуозъ на скрипкѣ или віолончели побѣждаетъ всевозможныя трудности вполнѣ легко. Онъ граціозенъ. Наоборотъ, начинающій учиться играть на этихъ инструментахъ едва въ состояніи ихъ удержать и не играеть, а буквально въ потѣ лица трудится, чтобы взмахнуть смычкомъ и извлечь хотя бы единственный, да и то не всегда чистый звукъ. Граціозны: ласточка, выющаяся въ воздухѣ, гоняющаяся за москвичами и комарами; бабочка, порхающая съ цветка на цветокъ; конь, несущій

щійся по холмамъ и доламъ. Неграціозны: жукъ, едва вытаскивающій ноги изъ навозной слякоти; лягушка, грузно шлепающаяся въ грязь; черепаха, еле передвигающая свое тѣло, таща съ собою и свою обитель; курица съ кудахтаньемъ и шумомъ летящая на насѣсть и

„На красныхъ лапкахъ гусь тяжелый,
Задумавъ плыть по лону водъ,
Ступаетъ бережно на ледъ
Скользитъ и падаетъ“⁷).

Однаково неуклюжи: и ребенокъ, начинающей ходить и еще не умѣющей сохранять равновѣсие, и старецъ, отъ тяжести лѣтъ еле двигающей ногами. Но граціозна танцовщица, уносящаяся въ вихрѣ пляски и едва касающаяся земли⁸:

Блистательна, полу воздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимфъ окружена,
Стонть Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружитъ,
И вдругъ прыжокъ, и вдругъ летитъ,
Летитъ, какъ пухъ отъ усть Эола,
То стань совьетъ, то разовьетъ—
И быстрой ножкой ножку бьетъ⁹).

Всякое радостное чувство сопровождается подъемомъ жизненныхъ силъ¹⁰), бьющихъ ключемъ въ молодомъ тѣлѣ и заставляющихъ ребенка кричать и прыгать, а первобытного человѣка пѣть и плясать. Этимъ выраженіемъ счастія и восторга дикарь благодарить и славословить своихъ боговъ. Пляскою же онъ старается умилостивить ихъ гнѣвъ¹¹). Оттого пляска имѣла религіозное значеніе¹²) и достигла высшаго художественнаго развитія. Веронъ пишетъ, что прежде пляска была настоящимъ искусствомъ, имѣвшимъ серьезное значеніе. У грековъ трагедія родилась изъ священныхъ танцевъ „Діонисій“, слѣды которыхъ сохранились въ хорѣ. У всѣхъ древнихъ народовъ мы находимъ пляску въ первомъ ряду искусствъ. Въ XII вѣкѣ наши отцы сохранили обычай священныхъ танцевъ въ церквяхъ и на кладбищахъ; онъ продолжился въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, напримѣръ, въ Лиможѣ до XVII в.¹³).

Благодаря остаткамъ древней живописи, до насъ донеслось далекое эхо античной пляски¹⁴). По выраженію Винкельмана, „Танцовщицы“ изображены „столь легкими, какъ мысль, и столь

прекрасными, какъ будто онъ нарисованы рукой граціи¹⁵⁾. У античной танцовщицы, въ порывѣ увлеченія пляской, одежда,— черезъ которую всѣ формы тѣла сквозили дотого изящно, что Гёте ее „называлъ эхомъ тѣла“¹⁶⁾, одежда то обнажала его, то слѣдовала за всѣми его движеніями, образуя изящныя складки.

Чтобы изобразить легкость этихъ „Танцовщицъ“ и увлека-
тельный порывъ ихъ воздушной пляски, искусство должно было пройти долгій и трудный путь. Сначала оно не умѣло изобра-
жать не только граціозныхъ движеній, но и положеній¹⁷⁾. Если мы видимъ положеніе, для сохраненія котораго нужно много усилий, слѣдовательно неудобное, то оно намъ кажется неграціоз-
нымъ¹⁸⁾.

Такія положенія придавались фигурамъ въ древнемъ искусствѣ. Такъ, напримѣръ, египтяне изображали людей съ лицомъ въ про-
филь, а съ грудью en face¹⁹⁾. Впрочемъ, Тардъ объясняетъ эту странность не недостаткомъ умѣнья, а желаніемъ изобразить каждую часть тѣла въ наиболѣе выгодномъ для нея положеніи²⁰⁾. Идущія фигуры на произведеніяхъ древняго искусства обыкно-
венно опираются на всю ступню обѣихъ ногъ, тогда какъ при походкѣ, кажущейся намъ болѣе граціозной, отстающая нога отдѣ-
ляется отъ почвы, начиная съ пятки. Такія тяжелодвигающіяся фигуры встрѣчаются и въ древнѣйшемъ греческомъ искусствѣ. Такъ, напримѣръ, на метопахъ храма въ Селикунѣ, относяща-
гося къ VI вѣку, изображены „Геркулесъ, несущій Керкоповъ“ (родъ демоновъ), и Тезей, убивающій медузу.

Тотъ и другой опирается всею ступнею вплотную, какъ пе-
редней, такъ и задней ноги²¹⁾.

На произведеніяхъ древняго искусства, если изображается человѣческая фигура стоящею, то обѣ ноги несутъ тяжесть тѣла равномѣрно. Такъ, напримѣръ, Аполлонъ Тенейскій, относящейся къ половинѣ VI вѣка, стоитъ, какъ солдатъ на часахъ. Одна нога нѣсколько выдвигается впередъ, „но такъ, что тѣло равноМѣрно покоится на обѣихъ“²²⁾. Такое положеніе заставляетъ не экономно расходовать силы. Обѣ ноги, равномѣрно напря-
гаясь для поддержанія тѣла, одинаково устанутъ. Когда намъ приходится долго стоять, мы для сбереженія силъ переносимъ центръ тяжести нашего тѣла то на одну, то на другую ногу, поперемѣнно давая отдыхъ каждой изъ нихъ²³⁾. Такое положеніе намъ кажется и болѣе граціознымъ. Его придавалъ своимъ статуямъ Поликлетъ, жившій въ V-омъ вѣкѣ до Р. Хр.

До насъ дошли, по крайней мѣрѣ, въ почти точныхъ копіяхъ три статуи, дающія ясное понятіе о талантѣ Поликлета:

Дорифоръ (копьеносецъ), Діадуменъ (возлагающій себѣ на голову діадему—повязку побѣдителя) и раненая Амазонка²⁴). О Поликлете Шнаазе пишетъ: „Въ древнемъ стилѣ фигуры изображались равномѣрно покоющимися на двухъ ногахъ, идуть ли онъ, или стоять. Поликлеть первый сталъ изображать ихъ опирающимися на одно бедро, следовательно такъ, что центръ тяжести тѣла падаетъ на одну ногу, вслѣдствіе чего является контрастъ обремененной и свободной ноги“²⁵).

Положеніе статуи граціозно, когда она изображаетъ человѣка, съ легкостю несущаго тяжесть своего тѣла. Точно также, если онъ обремененъ какою-нибудь посторонней ношей, то будетъ граціозенъ лишь въ томъ случаѣ, если онъ несетъ ее безъ труда. Такъ, напримѣръ, граціозны женскія статуи, поддерживающія антаблементъ и крышу южной храмины Эрехтейона. О нихъ Шнаазе пишетъ, что „во всемъ ихъ видѣ незамѣтно ни усилия, ни нежеланія“²⁶). Полный контрастъ съ этими каріатидами представляетъ атланта въ храмѣ Зевса въ Агригентѣ, принужденный нести давящую его тяжесть, которую онъ съ опущенными глазами и приподнятыми руками поддерживаетъ надъ своею головою²⁷).

Для человѣческаго достоинства унизительна роль — служить чему либо опорой²⁸). Для этой цѣли предназначена колонна. Несмотря на то, что она дѣлается изъ камня, поэтому ничего не чувствуетъ, а просто падаетъ, если обременена слишкомъ тяжелымъ грузомъ, но мы, глядя на нее, чувствуемъ за нее, одухотворяемъ, антропоморфизируемъ ее²⁹).

Дѣйствительно, даже не имѣя специальныхъ свѣдѣній по архитектурѣ, мы инстинктивно чувствуемъ, что одна колонна обременена несоответствующею тяжестью, а другая несетъ свой грузъ легко. Первая кажется намъ неуклюжей, а вторая граціозной³⁰). Столбы индусскихъ пещерныхъ сооруженій какъ бы придавлены тяжестью горы³¹). Высшей граціею отличаются колонны въ лучшихъ зданіяхъ греческаго зодчества. Шнаазе такъ характеризуетъ ихъ: „Красиво округленныя и самостоятельныя въ своей гордой силѣ и ясной миловидности, подобно великимъ богамъ или благовоспитаннымъ юношамъ, стоять эти колонны, неразрывно связанныя закономъ равенства, каждою своею частію соответствуя цѣли, а именно: служить цѣлому, поддерживать крышу и олицетворять таинственное внутреннее единство и разнообразную силу“³²). Такія колонны мы видимъ въ Паренонѣ. „Доризмъ достигнулъ въ этомъ храмѣ недосыгаемаго величія, полнаго граціи и нѣжности, не лишеннай серьезности“³³).

Грація можетъ быть не только въ серьезномъ, но и въ торжественномъ, величавомъ и даже страшномъ. Такъ, напримѣръ, „полна торжественной граціи и нѣжности“ фреска Джотто, изображающая Ioакима и Анну³⁴). О музѣ Эсхила древніе говорили, что въ ней „страшная грація“³⁵). Истиннымъ олицетвореніемъ послѣдней является Ронданинскія Медуза³⁶), о которой Гете сказалъ: „Чудное произведеніе, выражющее борьбу между жизнью и смертію, между страданіемъ и наслажденіемъ и дѣйствующее на насъ съ невыразимымъ очарованіемъ, какъ и всякая загадка“³⁷).

Греческое искусство, всѣ роды котораго были полны граціи, создало ея олицетвореніе въ харитахъ. Сначала онѣ изображались одѣтыми. Впослѣдствіи ихъ одежда становится все легче и прозрачнѣе. Ко времени Скопаса и Праксителя она исчезаетъ совсѣмъ. Вполнѣ нагими онѣ изображены на рельефѣ въ Капитолинскомъ музѣ въ Римѣ³⁸). Изъ харитъ (или грацій), созданныхъ рѣзцомъ позднѣйшихъ скульпторовъ, особенно знамениты: Кановы и Торвальдсена. Въ „Граціяхъ“ Кановы замѣтна оттѣночка кокетства, придающаго имъ нѣсколько чувственную прелестъ, а въ „Граціяхъ“ Торвальдсена болѣе цѣломудренной строгости, напоминающей античный стиль³⁹).

Хариты сопровождаютъ Афродиту. Онѣ же помогаютъ и Аѳинѣ въ ея умственномъ труде⁴⁰). Физическая красота заключается въ проявленіи здоровой жизненной силы тѣла; въ румянцѣ на щекахъ, блескѣ глазъ, граціозныхъ движеніяхъ гибкихъ членовъ. Умственная красота⁴¹) кладетъ свою печать на выраженіе лица и иногда рѣзко контрастируетъ съ его физическими безобразіемъ. Граціозно извивается змѣйка злой ироніи въ улыбкѣ Вольтера, столь художественно схваченной рѣзцомъ Гудона⁴²). Мы даже можемъ любоваться безобразнымъ и нравственнымъ человѣкомъ, но съ умомъ, достигающимъ легко грандіозныхъ цѣлей. Таковъ Ричардъ III, этотъ физической уродъ и нравственный извергъ, который самъ о себѣ говорить:

„И вышелъ я такимъ хромымъ и гадкимъ,
Что, взвидѣвши меня, собаки лаютъ“⁴³).

Разбирая Ричарда III Шекспира въ своей Гамбургской драматургіи, Лессингъ замѣчаетъ, что у героя названного произведения „есть планъ, и вездѣ, где мы замѣчаемъ планъ, любопытство наше возбуждается; мы готовы ждать, осуществится ли онъ, мы до того любимъ то, что способно привести къ цѣли, что это доставляетъ намъ удовольствие и независимо отъ нравственности самой цѣли“⁴⁴).

Мы любуемся этимъ сатанинскимъ гениемъ, который убилъ отца и мужа лэди Анны и все-таки побѣдилъ ея сердце. Онъ говоритъ, что

„Пришелъ къ ней, полной слезъ и яростныхъ проклятий,
Рыдающей надъ жергвою мою,
Пришелъ, имѣя все противъ себя—
И прошлое и Бога самого—
Безъ всякаго заступника въ мольбахъ,
Съ однимъ притворствомъ дьявольскимъ—и что же?
Она моя наперекоръ всему!“ ⁴⁵⁾.

Если физически безобразный человѣкъ, одушевляясь, говорить, и умъ свѣтится въ его глазахъ, то можно увлечься его духовной красотой. Таковъ былъ Мирабо, некрасивая наружность котораго не мѣшала ему привлекать къ себѣ женщинъ ⁴⁶⁾, Дантонъ, вліявший на толпу не только своимъ краснорѣчiemъ, но и своей безобразной внѣшностию, запечатлѣнной страшной мощью ⁴⁷⁾, и Сократъ, о которомъ Алкивиадъ въ „Пирѣ“ Платона замѣчаетъ, что онъ быть безобразенъ, когда молчалъ, и прекрасенъ, когда говорилъ ⁴⁸⁾. Умственное развитіе кладетъ печать красоты не только на экспрессію лица, но и на его форму. Г. Спенсеръ въ своей статьѣ „Личная красота“ указываетъ на то, что, по мѣрѣ накопленія знаній, человѣкъ окружаетъ свою жизнь удобствами: дикарь употребляетъ твердую, жесткую пищу, цивилизованный человѣкъ ее размягчаетъ разными способами. Первый рветъ ее зубами, второй рѣжетъ ножомъ. Кромѣ того, сила челюстей и острота зубовъ нужна дикарямъ и для множества механическихъ манипуляцій, для которыхъ у культурнаго человѣка есть масса разнообразныхъ орудій. Оттого дикарь сильно развиваетъ мускулы своего лица. Съ развитіемъ же мускуловъ въ тѣсной связи находится развитіе костей. Вотъ причина, по которой у дикаря выдающіяся челюсти и выпуклые скулы. Наоборотъ, мозгъ у дикаря мало развитъ, оттого личной уголъ не великъ. У образованнаго же человѣка малы челюсти и скулы, но зато сильно развитъ мозгъ, выдвигающій лобъ, отчего увеличивается личной уголъ ⁴⁹⁾. Съ этой точки зрѣнія интересно сопоставить лицо готтентота и негра съ одной стороны, съ профилемъ идеальной красоты греческаго типа съ другой ⁵⁰⁾, служащаго нагляднымъ доказательствомъ того, что, по мѣрѣ умственнаго развитія, челюсти и скулы отступаютъ назадъ, лобъ подвигается впередъ и въ результатахъ увеличивается личная красота ⁵¹⁾.

На лицѣ отражается не одно лишь большее или меньшее умственное развитие человѣка. Весь духовный складъ, весь характеръ сквозитъ во виѣшности организма⁵²⁾ и обусловливаетъ степень нравственной красоты данной личности^{53).}

Настроенія души вліяютъ на мускулы, которые своими сокращеніями растягиваютъ кожу и даже могутъ съ течениемъ времени измѣнить самыя кости черепа^{54).} Люди пылкаго, страстнаго темперамента гораздо болѣе растягиваютъ кожу своего лица, чѣмъ спокойные; оттого у первыхъ къ старости больше морщинъ, чѣмъ у послѣднихъ^{55).} Не на одно лицо кладеть свою печать духовная, психическая жизнь. Заботы, огорченія, удрученное состояніе духа замедляютъ кровообращеніе и понижаютъ жизнедѣятельность. Пороки влекутъ за собой болѣзни физическія и душевныя.

„Всѣ части человѣческаго организма, пишетъ Фейхстерлебенъ, какъ бы звенья живой цѣпи, подвергаются взаимодѣйствію. О чѣмъ свидѣтельствуетъ блѣдное, изрытое морщинами лицо, то же самое подтверждаетъ слабый голосъ, невѣрная поступь, нечеткій почеркъ, чувствительность къ перемѣнамъ погоды, наконецъ, незамѣтно, но глубоко проникнувшая болѣзнь. Тѣло можетъ быть и отравлено, и вылѣчено сѣменами, посыпанными духомъ. Красота, въ нѣкоторомъ смыслѣ, есть лишь выраженіе здоровья; равновѣсие въ функцияхъ влечетъ за собой равновѣсие формы. Слѣдовательно, если добродѣтель украшаетъ, а порокъ обезображиваетъ, то можно ли отрицать, что добродѣтель со-дѣйствуетъ здоровью, а порокъ болѣзни“⁵⁶⁾?

Молодому, здоровому человѣку легко дѣлать движенія: физическая грація заключается въ преодолѣніи косности матеріи безъ большой и напрасной траты силъ. Умному человѣку легкодается познаніе истины: есть умственная грація, заключающаяся въ легкомъ восприятіи идей и ихъ передачѣ изящнымъ слогомъ^{57).} Нравственному человѣку легко побѣждать себя: есть нравственная грація, заключающаяся въ исполненіи долга безъ усилия, безъ колебанія. А между тѣмъ внутри человѣка есть диссонансъ. Часто хочется того, что запрещаетъ совѣсть; а долгъ велитъ поступать наперекоръ чувству и склонности. Въ борьбѣ между совѣстью, долгомъ съ одной стороны, страстью, влечениемъ—съ другой, состоится вся драма внутренней жизни въ человѣкѣ. Въ дѣтскихъ книжкахъ разсказывается про дикаря, получившаго въ подарокъ горсть табаку, въ которомъ оказалась монета. Дикарь возвратилъ ее подарившему табакъ и объяснилъ свой поступокъ слѣдующими словами: „Во мнѣ, сказалъ онъ, есть два человѣка:

добрый и злой. Добрый человѣкъ сказалъ мнѣ: отдань монету тому, кто подарила тебѣ табакъ. Злой человѣкъ возражалъ: тотъ, кто далъ тебѣ табакъ, подарила тебѣ и найденные въ немъ деньги. Пойди, купи себѣ на нихъ водки. Я легъ спать. Всю ночь въ сердцѣ моемъ боролся злой человѣкъ съ добрымъ. Къ утру добрый побѣдилъ. Я всталъ и принесъ тебѣ деньги”.

То, что такъ наивно разсказано въ этихъ словахъ дикаря, составляетъ вѣчную борьбу между добромъ и зломъ, заключающую въ себѣ всю нравственную жизнь человѣчества. Какъ на первой ступени ея пробужденія, во времена своего духовнаго младенчества, такъ и на ея вершинѣ, въ моментъ полнаго расцвѣта своихъ нравственныхъ силъ, человѣкъ одинаково сознаетъ вражду между противоположными началами своего существа, терзающаго сердце. „Ибо, пишетъ апостолъ Павелъ, не понимаю, чтѣ дѣлаю: потому что не то дѣлаю, чѣмъ хочу, а что венавижу, то дѣлаю. Если же дѣлаю то, чего не хочу, то соглашаюсь съ закономъ, что онъ добръ: А потому уже не я дѣлаю то, но живущій во мнѣ грѣхъ. Ибо знаю, что не живеть во мнѣ, то есть во плоти моей, доброе, потому что желаніе добра есть во мнѣ, но чтобы сдѣлать оное, того не нахожу. Дѣбраго, котораго хочу, не дѣлаю, а злое, котораго не хочу, дѣлаю”⁵⁸⁾.

Чтобы освободиться отъ этого диссонанса, болѣе или менѣе рѣзко звучащаго въ нашей душѣ, есть два средства: или полная разнуданность, или же полное господство надъ собой. Заглушить въ себѣ голосъ совѣсти, потворствовать всѣмъ капризамъ чувственности, дать волю мечтамъ, допустить воображеніе рисовать обольстительные образы, отдаться всѣмъ мимолетнымъ влечениямъ и безъ удержанія броситься въ бушующія волны нашихъ страстей: вотъ легкій, широкій путь, на скользкой покатости котораго человѣкъ можетъ пасть до полной потери своего достоинства.

Чтобы спасти его, нужна борьба. Лишь немногіе не устраиваются ея трудности. Еще меньшее число людей ее выдерживаетъ до конца. У такихъ людей „способности до того послушны, всѣдѣствіе долгой дисциплины, что безъ сопротивленія исполняютъ всѣ приказанія воли и дѣствуютъ съ такою легкостію, какъ клавиши инструмента подъ пальцами искуснаго музыканта. Всякая борьба прекратилась, и воля, счастливая своимъ легкимъ господствомъ, управляетъ способностями, не думая, не напрягаясь, и дѣляетъ чудеса безъ всякаго усиленія, полная граціи. Смотря на то, какъ она управляетъ, можно подумать, что ея авторитетъ естественъ, и кажется, будто это ангелъ, никогда не

знавшій ни усталости мысли, ни бурь страстей, ни бунта ка-
призной чувственности. Во всемъ, что воля дѣлаетъ, проявляется
она во всемъ блескъ, потому что всѣ способности, послушныя
ея голосу, содѣйствуютъ ей съ одинаковою легкостю. Поэтому,
все ею совершаемое, полно и закончено. Такъ какъ всякое
усиліе исчезло, то личная энергія проявляется меныше, чѣмъ
въ борьбѣ; человѣкъ менѣе возвышенъ, но прекраснѣе. Разница
та же, что между дубомъ, растущимъ на вершинѣ крутого утеса,
противостоящимъ натиску всевозможныхъ бурь и развивающимъ,
несмотря на вѣтры, свои короткія и крѣпкія вѣтви,—и вязомъ,
который въ глубинѣ счастливой долины возноситъ мирно свою
вершину къ небу и распространяетъ во всѣ стороны въ гармо-
ническомъ изобилии все богатство своей листвы” ⁵⁹⁾.

Высшая нравственная красота заключается въ гармониче-
скомъ развитіи индивидуальности. Человѣкъ не есть пестрая
смѣсь разнообразныхъ силъ, а личность ⁶⁰⁾, кладущая печать
своего характера на всѣ проявленія своего существованія. Ха-
рактеръ всего ярче обнаруживается въ поведеніи, по которому
мы обыкновенно судимъ о достоинствѣ данной личности. Но
высшее нравственное благородство заключается не въ однихъ
лишь поступкахъ ^{60a)}, согласныхъ съ понятіемъ о долгѣ. Иногда
нравственное поведеніе является слѣдствіемъ лишь отсутствія
искушений.

Данный человѣкъ, можетъ быть, не воръ только потому, что
въ его жизни не представилось случая безнаказанно украдь
громадный кушъ. Точно также едва ли можно считать вполнѣ
нравственнымъ человѣка, хотя удерживавшагося отъ дурныхъ по-
ступковъ, но въ душѣ чувствующаго къ нимъ сильное влечение.
Высшій нравственный характеръ заключается не только въ по-
веденіи, согласномъ съ предписаніями долга, но и въ добрыхъ
чувствахъ и чистыхъ помыслахъ ⁶¹⁾. „Каковы твои постоянныя
мысли, пишетъ Маркъ Аврелій, таковъ будетъ и характеръ
твоего ума, потому что душа окрашивается мыслями” ⁶²⁾.

Дополненіемъ этихъ словъ Марка Аврелія можетъ служить
замѣчаніе Е. Дарвина: „Все, что бы ни дѣлало какой-нибудь поступокъ сроднымъ уму, въ той же степени облегчаетъ при-
веденіе его въ исполненіе” ⁶³⁾. Дѣйствительно, если человѣкъ
допустить въ свою голову дурныя мысли и въ свое сердце
злые чувства, то рано или поздно они отразятся въ поступ-
кахъ ⁶⁴⁾.

Полный нравственный консонансъ заключается въ гармо-
ническомъ согласіи нашихъ чувствъ, мыслей и поступковъ, на-

правленныхъ къ добру. Есть натуры, для которыхъ онъ почти недоступенъ. Наоборотъ, другими достигается сравнительно легко.

Легкость исполненія обязанности, являющаяся результатомъ душевнаго благородства, игнорировалась такимъ ригористомъ нравственности, какъ Кантъ, который преимущественно цѣнилъ интенсивность борьбы^{64а)} (см. I т. 2 изд. стр. 330—331). Знаменательно, что противъ этого взгляда Канта возсталъ не философъ, а поэтъ, именно: Шиллеръ, искавшій примиренія между обязанностью и склонностью, разумомъ и сердцемъ въ красотѣ, искусствѣ и эстетическомъ образованіи⁶⁵⁾. Шиллеръ нашелъ это примиреніе въ „прекрасной душѣ“⁶⁶⁾, въ которой чувство и разумъ, долгъ и склонность гармонируютъ, и этотъ консонансъ обнаруживается въ нравственной грації⁶⁷⁾.

Она—удѣль преимущественно женщинъ⁶⁸⁾. Между ними чаще встречаются личности, которымъ долгъ велитъ то, къ чему влечетъ ихъ чувство. Рѣже эта счастливая психическая особенность замѣчается у мужчинъ, которые въ такомъ случаѣ отличаются болѣе женственной мягкостью, чѣмъ женственной силой. Такимъ, напримѣръ, былъ другъ Бѣлинскаго Станкевичъ, характеръ котораго въ этомъ смыслѣ разобранъ Добролюбовымъ⁶⁹⁾.

Такими бываютъ поэты и художники, которымъ особенно удается воспроизведеніе женской красоты, какъ духовной, такъ и физической, напримѣръ: Софокль⁷⁰⁾ и Рафаэль⁷¹⁾.

Женщины часто испытываютъ склонность къ тому, что внушаетъ имъ обязанность. Оттого они иногда совершаютъ труднѣйшіе подвиги героизма и самоотверженія безъ усилия. Въ этомъ смыслѣ они граціозны не только физически, но и морально. „Грація, пишетъ Шиллеръ, обусловливается какъ строенiemъ тѣла, такъ и характеромъ. Для этого строеніе тѣла должно быть гибкимъ, отличаться способностью воспринимать впечатлѣнія и мускульной игрой экспрессіи, а характеръ — нравственной гармоніей чувствъ. Въ этихъ двухъ отношеніяхъ природа была благосклоннѣе къ женщинѣ, чѣмъ къ мужчинѣ. Нѣжное строеніе женского тѣла быстрѣе воспринимаетъ каждое впечатлѣніе и быстрѣе отъ него освобождается. Крѣпкое тѣло-сложеніе приводится въ движенье лишь бурей, и когда сильные мускулы натягиваются, то они не могутъ выказать легкости, необходимой для грації.

Что на женскомъ лицѣ лишь прекрасная чувствительность, то на мужскомъ уже страданье. Нѣжныя фибрь женщины колеблются, какъ тонкій тростникъ, отъ слабаго дуновенія аффекта. Легкими, прекрасными волнами скользить душа по выразитель-

ному женскому тѣлу, которое скоро вновь приходитъ къ покою зеркальной гладкости. Содѣйствіе граціи со стороны души легче у женщины, чѣмъ у мужчины. Женскій характеръ рѣдко доходитъ до страстныхъ поступковъ. Часто женщина противодѣйствуетъ съ геройской силой чувству, но противопоставляетъ ему также чувство. Такъ какъ женщины обыкновенно опираются на склонность, то, кажется, что у нихъ послѣдняя на сторонѣ нравственности. Итакъ, грація, рѣдко замѣтная у мужчины, есть выраженіе женской добродѣтели⁷²⁾.

Женщина, ты всемогуща присутствія тихою властью;
Гдѣ тишина не сильна, громы безсильны всегда.
Силы я жду отъ мужчины—да твердость блюдетъ онъ;
Прелестью только одной женщины въ жизни сильна.
Многія, правда, блестали могуществомъ мысли и дѣла,
Но тогда лучшій вѣнокъ не украшалъ ихъ чела.
Вѣчно будетъ царицей лишь женщины женская прелестъ:
Гдѣ появилась, царить, а царить оттого, что явилась^{72a)}.

Во всей красѣ женская душа обнаруживается въ районѣ семейныхъ добродѣтелей.

Женщина безъ труда исполняетъ свои материнскія обязанности, какъ бы ни были онѣ трудны, разъ она любить своихъ дѣтей.

Оттого ей не нужно бороться съ собой даже тогда, когда она ради нихъ совершає величайшіе подвиги самоотверженія. Разъ женщина стала матерью и въ ея сердцѣ пробудилась любовь къ ребенку, то нѣть страданій, которыхъ она не превозмогла бы. „Эта слабая женщина, пишетъ Шатобранъ въ „Génie du christianisme“, вдругъ приобрѣтаетъ могущество, дающее ей возможность преодолѣвать то, что не подъ силу самому крѣпкому мужчинѣ. Что пробуждаетъ ее среди ночи въ тотъ моментъ, когда ея ребенокъ начнетъ просить у неї обычной пищи? Откуда взялась у нея эта ловкость, которой прежде никогда не было? Какъ прикасается она къ этому нѣжному цвѣтку, не разрушая его! Ея заботы кажутся результатомъ цѣлой жизни, однако это ея первенецъ. Малѣйший шумъ пугалъ дѣву: Какія арміи, грозы, опасности могутъ заставить поблѣднѣть мать“⁷³⁾? Не даромъ Андерсенъ въ своей чудной сказкѣ „Мать“ разсказываетъ о томъ, что сама природа оживаетъ подъ лучами материнской любви⁷⁴⁾.

Не менѣе героизма обнаруживаетъ дочь, исполняющая свои обязанности въ отношеніи родителей съ ея „небесной красотой души“⁷⁵⁾. Такова Корделія. Слова безсильны выразить ея любовь къ отцу.

Но когда онъ погибаетъ, то она, забывъ всѣ обиды, нанесенные ей, является спасать его и говорить:

О, пусть всѣ тайны Неба,
Природы неизвѣданныя силы
Назъ слезъ моихъ родятся и дадутъ
Отцу любезному отраду жизни ⁷⁶).

Другой англійскій поэтъ, Байронъ, въ одной изъ его еврейскихъ мелодій воспѣлъ подвигъ дочери, упоминаемый въ біблії. Іефоаі обѣщалъ за побѣду надъ аммонитанами принести въ жертву первое существо, которое встрѣтить его по возвращеніи домой. Его единственная дочь, узнавъ о побѣдѣ отца, вышла къ нему и радостно привѣтствовала его. Узнавъ о клятвѣ отца, она безъ колебанія, безъ упрека отцу за неосторожный обѣтъ и даже съ радостнымъ сознаніемъ исполняемаго ею божественаго предопредѣленія встрѣчаетъ смерть.

О! если народъ и Творецъ
Хотятъ моей смерти, отецъ:
Когда намъ дана за нее
Побѣда—вотъ сердце мое!
Рази!—я не стану рыдать...
Сраженной любимой рукой,
Не страшень ударъ роковой.
Отецъ мой! чиста моя кровь,
Какъ матери къ дѣтямъ любовь...
Пусть духъ твой меня останитъ:
Послѣдній мой часъ усладитъ!
Пусть слезы катятся рѣкой:
Будь мужемъ и твердымъ судьей!
Побѣду тебѣ я дала—
Тебя и отчизну спасла.
Когда я погибну, когда
Мой голосъ замретъ навсегда,
Ты помни, что я умерла
Съ улыбкой—ясна и смила. ^{76a}).

Въ священномъ писаніи, гдѣ говорится о ея подвигѣ, сказано, что, узнавъ объ обѣтѣ, данномъ ея отцомъ, она лишь попросила на время отпустить ее: „Я пойду, сказала она отцу, взойду на горы, оплачу дѣвство мое съ подругами моими ⁷⁷). Не даромъ дочь Іефеаі, прощаюсь съ жизнью, „оплакиваетъ свое дѣвство“, т.-е. горюетъ о томъ, что не вкусила радостей брачной любви,—всего болѣе дорогой для женскаго сердца. Женщина, соединившись брачными узами съ мужемъ, пріобрѣ-

таетъ силу, легко преодолѣвающую всякия препятствія, лишь бы ей жить съ любимымъ человѣкомъ. Пока мужа не отняли отъ Натальи Борисовны Долгорукой, по собственнымъ ея словамъ, черная изба, въ которой она жила съ нимъ, казалась ей „веселѣе царскихъ палатъ“⁷⁸). Если же мужа отнимаютъ отъ жены, то нѣтъ препятствія, которое она не преодолѣла бы, чтобы соединиться съ любимымъ человѣкомъ. Такова Леонора въ оперѣ „Фиделіо“ Бетховена, въ этомъ музыкальномъ гимнѣ женской вѣрности и преданности. Таковы тѣ „Русскія женщины“, подвигъ которыхъ воспѣть Некрасовымъ. Онѣ должны были бороться не съ собой для исполненія столь труднаго долга, а съ внѣшними препятствіями, мѣшавшими имъ совершить его: бросить все и слѣдовать за мужьями на каторгу, чтобы быть тамъ ангелами хранителями своихъ дорогихъ страдальцевъ. И когда, наконецъ, княгиня Волконская достигла цѣли и увидала мужа, то говорить она.

Вполнѣ поняла его муки
И силу его... и готовность страдать.
Невольно предъ нимъ я склонила
Колѣни,— и прежде чѣмъ мужа обнять
Оковы къ губамъ приложила⁷⁹).

Каторга показала княгинѣ Волконской всю нравственную высоту ея мужа. Каторга же обнаружила всю неизмѣримую любовь его жены къ нему. Такіе подвиги мириять съ жизнью, доказывая, что зло, наперекоръ себѣ, содѣйствуетъ добру.

Зло даетъ поводъ любви, лить свой бальзамъ на раны человѣческихъ страданій, и добру, озарять жизнь своимъ кроткимъ сіяніемъ, освѣщающимъ человѣческую душу во всей ея нравственной красѣ.

Эта нравственная краса женской души, быть можетъ, нигдѣ не воспроизведена съ такимъ художественнымъ совершенствомъ, какъ въ „Антигонѣ“ Софокла, похоронившей, вопреки закону, врага отечества, потому что этотъ врагъ отечества былъ братъ ея. Антигона презираетъ законы человѣческие чтобы исполнить законы божескіе⁸⁰):

Неписаны, незыблемы они
Явились не вчера или сегодня,
Но жили прежде и всегда⁸¹.

И совершаетъ она свой великий подвигъ, внушенный безпредѣльной преданностью брату, безъ колебанія, безъ сомнѣній, безъ борьбы, свободно и легко, говоря:

Я рождена не для вражды взаимной
А для любви ⁸²).

Софокль, создавший въ Антигонѣ высшій идеалъ духовной красоты женщины, самъ въ своей личной жизни быть полонъ того благородства и душевной гармоніи, которая отразилась въ выборѣ его сюжетовъ, героеvъ, въ особенности же геронъ. Высокое художественное достоинство трагедій Софокла есть отблескъ индивидуальности ихъ автора. „Трагическая музъ, пишетъ Клейнъ, посвятила его сердечнымъ поцѣлуемъ себѣ въ поэты. Боги окружили его колыбель всѣми благами виѣшней красоты и духовнаго счастія“ ⁸³). Софокль жилъ въ моментъ пикованія Греціи, праздновавшей свою победу надъ персами. Физически красивый, 15-тилѣтній Софокль проплясалъ пѣанъ въ честь Аполлона посреди военного торжества, предъ трофеемъ ⁸⁴). Изъ комедіи Фріниха „Музы“ мы узнаемъ, что Софокль „прекрасно умеръ, какъ прекрасно жилъ, безъ болѣзней и страданій“ ⁸⁵).

Психическая индивидуальность Софокла отразилась на его виѣшности. Можетъ быть, онаувѣковѣчена въ статуѣ, хранящейся въ Латеранскомъ музѣ (въ Римѣ).

Подобно тому, какъ самъ Софокль, по собственнымъ словамъ, переданнымъ Аристотелемъ, изображалъ людей не такими, какими они бываютъ въ дѣйствительности, а такими, какими они должны были бы быть ⁸⁶), и Пліній замѣчаетъ, что эта статуя даетъ намъ понятіе о томъ времени, когда искусство обнаруживало идеальное направление и стремилось „благородныхъ людей изображать еще болѣе благородными“ ⁸⁷).

Эта статуя можетъ служить примѣромъ прекраснаго въ скульптурѣ, насколько оно свойственно мужской природѣ, преобладающей чертой, которой является энергія и сила. Красота, понимаемая преимущественно, какъ физическая и духовная грація, приписываемая, какъ было сказано выше (см. стр. 19), въ особенности женщинѣ, нашла свое олицетвореніе въ статуяхъ Венеры и Мадонны. Венера идеалъ физической, а Мадонна—духовной женской красоты.

Преобладающая черта въ Венерѣ—здоровая физическая жизненность и чувственная вѣга. „Если Венера Медицейская, пишетъ Эккардтъ, уже любила, Венера Книдская мечтаетъ о грядущей любви, то въ Венерѣ Милосской видно духовное выражение настоящей, счастливой, возвышающей любви. Сонъ стать правдой, идеалъ дѣйствительности, и колеблющаяся девушка сдѣлалась сознательной женой любимаго существа“ ⁸⁸).

Эту статую воспѣлъ Сюлли Прюдомъ въ слѣдующемъ стихотвореніи.

Dans les lignes du marbre où plus rien ne subsiste
De l'éphémère éclat des modèles de chair.
Le ciseau du sculpteur, incorruptible artiste.
En isolant le Beau, nous le rend chaste et clair.
Si tendre à voir que soit la couleur d'un sein rose,
C'est dans le contour seul, presque immatériel,
Que le souffle divin se relève et dépose
La grace qui l'exprime et ravit l'âme au ciel.
Saluons donc cet art qui, trop haut pour la foule,
Abandonne des corps les éléments charnels,
Et pur, du genre humain ne garde que le moule.
N'en daigne consacrer que les traits éternels ^{88a)}).

(Въ линіяхъ мрамора, въ которыхъ больше нѣтъ ничего изъ эфемернаго блеска тѣлесныхъ моделей, рѣзецъ скульптора, не-подкупнаго художника, изолируя Прекрасное, отдаетъ намъ его цѣломудренныи и свѣтлыи. Какъ бы ни былъ пріятенъ для взора цветъ розовой груди, лишь въ одномъ почти безтѣлесномъ контурѣ божественное дуновеніе подымается и запечатлѣваетъ выражющую его грацію и возносить душу къ небу. Привѣтствуемъ же это чистое и слишкомъ высокое для толпы искусство, которое оставляетъ тѣлесные элементы и, сохранивъ лишь форму человѣка, удостаиваетъ освящать лишь вѣчныя черты^a).

Впрочемъ, Шнаазе замѣчаетъ оттенокъ чувственности въ нѣсколько приподнятыхъ нижнихъ вѣкахъ и Венеры Милосской ⁸⁹), все рельефище обнаруживающійся въ позднѣйшихъ Венерахъ ⁹⁰).

Наоборотъ, въ Мадоннѣ преобладаетъ духовная чистота, освѣщенная материнскою любовью. „Есть ли на свѣтѣ что-нибудь плѣнительнѣе молодой, красивой матери съ здоровымъ ребенкомъ на рукахъ“, восклицаетъ Тургеневъ, описывая Феничку съ Митей въ романѣ „Отцы и дѣти“ ⁹¹).

Въ матери полный консонансъ между долгомъ и склонностію. Мать должна лелеять и растить своего ребенка; но она и не можетъ этого не дѣлать, потому что любить его. Отношенія между матерью и ребенкомъ при нормальномъ, здоровомъ состояніи ихъ обоихъ есть цѣлый міръ счастья и радости ^{91a}). Въ скульптурѣ онъ нашелъ свое высшее художественное выраженіе въ Мадоннахъ Луки делла Роббіа.

Этого художника Любке называетъ Рафаэлемъ въ валинѣ ⁹²), а Боде даже ставить нѣкоторыя Мадонны упомянутаго скульптора, по свѣжести и наивности, выше Мадоннѣ самого Рафаэля ⁹³), называемаго Мюнцомъ по преимуществу живописцемъ Мадоннѣ ⁹⁴), въ которыхъ

Любовь небесная затмила
Ея земную красоту ⁹⁵).

Въ особенности Мадонны Рафаэля флорентинского периода проникнуты выражениемъ идеи материинства⁹⁶), столь привлекавшей къ себѣ этого художника душевной тишины и чистоты⁹⁷), личность котораго такъ ярко сквозитъ въ его твореніяхъ⁹⁸.

Художественное произведение до такой степени близко связано съ личностью автора, что оно обыкновенно всецѣло проникнуто его индивидуальностью. Рафаэлю особенно удавались изображенія Мадонны, потому что онъ самъ былъ женственно прекрасной натурой, въ высшей степени гармоничной, развивавшейся среди счастливыхъ условій вполнѣ органически, какъ цветокъ, безъ блужданій, скачковъ, порывовъ и борьбы⁹⁹).

Эта особенность его индивидуальности запечатлѣлась на его внешности. Въ его портретѣ, написанномъ имъ самимъ¹⁰⁰), отразился благородный милый характеръ Рафаэля, вся глубина его вдумчиваго духа, вся теплота чувства, такъ легко переходившаго у него въ пыль, да не безъ оттенка и той меланхоліи, которая такъ часто бываетъ признакомъ недолговѣчности. „Отчего портретъ этотъ всегда производилъ на меня такое трогательное впечатлѣніе? — спрашиваетъ Фёрстеръ. Вѣдь онъ смотритъ на насъ какъ нельзя откровеннѣе въ свои прямодушные глаза, пріятность и доброта играютъ вокругъ устъ его; глубина, чистота, богатство духа сказываются во всѣхъ рѣшительно чертахъ, и ни одно движение не обличаетъ внутренней тревоги, ни страстиаго какого-нибудь желанія. Но это видъ человѣка, чью душу хотѣлось бы назвать слишкомъ нѣжнострунной. Вся суть ея въ гармоніи, но ей не снести суроваго прикосновенія и долго не прожить.

Ей сродно выраженіе грусти, улыбающейся сквозь слезы, и первымъ дружескимъ привѣтомъ напоминающей неизбѣжность разлуки“¹⁰¹).

Рафаэль, подобно многимъ художникамъ эпохи Возрожденія, не замыкался въ болѣе или менѣе тѣсныя границы одной специальности, а занимался также поэзіей¹⁰²), скульптурой и архитектурой¹⁰³), внося и въ эти искусства свой гений, направленный на высшее изящество.

Величайшіе образцы архитектурной красоты созданы народомъ, одно воспоминаніе объ искусствѣ котораго создало блестящую эпоху Возрожденія съ Брунеллески, Браманте, Леонардо да Винчи, Микель Анжело и Рафаэлемъ во главѣ, постоянно устремлявшимъ свои взоры на античные шедевры, какъ на высший идеалъ прекраснаго¹⁰⁴). Выше (стр. 13) было упомянуто о Паренонѣ. Соперникомъ этого зданія нѣкоторыми считается

храмъ Тезея^{104а}). „Совершенство этого зданія такъ велико, говоритьъ Вордсвортъ, что первый взглядъ не въ состояніи обнять всего его значенія. Красота этого храма подкупаетъ все: его могучія и вмѣстъ съ тѣмъ граціозныя формы достойны удивленія, а прелестъ медвяно-желтаго цвѣта, принятаго камнемъ послѣ болѣе тысячи лѣтъ, очаровываетъ такъ, что кажется, будто храмъ не сооруженъ изъ глыбъ, выломанныхъ изъ грубыхъ утесовъ, а сотканъ изъ золотистыхъ лучей аеинскаго солнечнаго заката“¹⁰⁵).

Красота греческой архитектуры заключается въ гармоніи между частями зданія. Опоры въ греческомъ храмѣ достаточно могучи, чтобы поддерживать грузъ, который своими вѣсомъ и величиной хотя и оправдываетъ ихъ присутствіе, но онъ настолько крѣпки, что легко исполняютъ свое назначеніе. Опорами въ греческомъ храмѣ служатъ колонны, на которыхъ покоятся антаблементъ, состоящій изъ трехъ частей: архитрава, фриза и карниза. Въ фризѣ чередуются триглифы и метопы. Послѣдніе сначала были пустыми пространствами, быть можетъ, служившими вмѣсто оконъ и лишь впослѣдствіи заполнявшимися вазами, разною утварью, дарами по обѣту; наконецъ эти пустыя пространства стали закрываться каменными, разрисованными плитами, а въ цвѣтущую пору греческаго зодчества разукрашенными скульптурными орнаментами¹⁰⁶). Триглифовъ вдвое болѣе, чѣмъ колоннъ. Оттого приходится по триглифу надъ каждою колонною и надъ каждымъ промежуткомъ между колоннами. Слѣдовательно, при математически точномъ распределеніи триглифовъ и метоповъ въ отношеніи колоннъ и ихъ промежутковъ, на углахъ зданія приходилось бы по половинѣ метоповъ, то есть пустоты, лишь замаскированныя скульптурнымъ украшеніемъ, да еще не цѣльны. Чтобы дать угламъ зданія болѣе полновѣсное заключеніе, правильность въ отношеніяхъ между триглифами и колоннами нѣсколько нарушилась, и два крайніе триглифа помѣщались на углахъ зданія.

Эта неправильность сглаживалась уменьшеніемъ пространства между послѣдними двумя колоннами и нѣкоторымъ увеличеніемъ двухъ послѣднихъ метопъ¹⁰⁷).

Здѣсь обнаруживается одно изъ уклоненій отъ математической правильности въ греческихъ храмахъ, свободныхъ отъ мертваго ощущенія педантической рутинности. Еще Ренгозе указалъ на другое, а именно: на нѣкоторое уклоненіе горизонтальныхъ линій отъ абсолютной прямизны въ греческихъ храмахъ¹⁰⁸). Точно такъ же колонны не стоять вполнѣ перпендикулярно, а нѣ-

сколько склоняются внутрь¹⁰⁹). Они къ серединѣ стержня нѣсколько утолщаются и оттого производятъ впечатлѣніе эластичной силы, энергично противодѣйствующей тяжести груза¹¹⁰). „Простое исполненіе отвлеченныхъ математическихъ отношеній всегда приводить лишь къ оцѣпенѣй правильности кристалла, а всякое истинное художественное произведеніе, какимъ является и греческій храмъ, проникнуто дуновеніемъ жизни“¹¹¹).

То же самое можно сказать по поводу изящнаго орнамента, названнаго по имени изобрѣвшаго его народа арабесками¹¹²). Этотъ орнаментъ состоитъ изъ узорчатаго сплетенія линій, обнаруживающихъ своими зигзагами все непсчерпаемое богатство пылкой фантазіи, его создавшей. И здѣсь математическая правильность, убивающая жизнь и свободу, болѣе или менѣе избѣгается. Въ арабескахъ замѣтны лишь „намеки на правильные образы, которые на самомъ дѣлѣ не появляются. Остроумная сѣть этихъ линій, стремленіе къ опредѣленной фигурѣ и уложеніе, тотчасъ по нѣкоторомъ приближеніи къ ней, дальнѣйшія сплетенія, возникающія изъ кажущагося беспорядка, снова приводимаго къ болѣе устойчивымъ образамъ,—все это вмѣстѣ составляетъ иѣчто въ высшей степени граціозное и миловидное“¹¹³).

Красота архитектуры заключается въ жизненности, нуждающейся прежде всего въ свободѣ творческой фантазіи, убиваемой абсолютно-математическою правильностью¹¹⁴) точно такъ же, какъ уничтожается все очарование вдохновеннаго музыкального произведенія, исполняемаго строго въ тактъ съ механическою точностью метронома.

Архитектура во многомъ аналогична музыкѣ.

Оттого Гѣте и Шлегель называли музыку растаявшей архитектурой, а архитектуру — замерзшою музыкой¹¹⁵).

Подобно тому, какъ арабская архитектура испещрена затѣйливыми узорами арабесковъ, точно такъ же и музыка этого народа вся состоитъ изъ фіоритуръ, разукрашивающихъ каждую ноту мелодіи¹¹⁶). Между арабесками и музыкой есть аналогія¹¹⁷): тамъ игра отвлечеными линіями, здѣсь — звуками. Та же грація, которой мы любуемся въ арабескахъ, плѣняетъ насъ въ бравурныхъ пассажахъ итальянскаго опернаго пѣнія и виртуозной игры сольной инструментальной музыки.

Въ этой области иногда техника превращается изъ средства въ цѣль, и музыка становится ареной пошлаго акробатства¹¹⁸). Образцы высшей музыкальной красоты слѣдуетъ искать не тамъ. Если однимъ изъ геніальнѣйшихъ представителей идеальной красоты въ живописи по справедливости считается Рафаэль, то та-

ковымъ же въ музикѣ слѣдуетъ признать Палестрину¹¹⁹). Подобно тому, какъ у Рафаэля мы видимъ необычайное изящество линій, у Палестрины мы находимъ величайшее мастерство контрапунктически-разработанныхъ голосовъ, соединенныхъ въ искусную звуковую ткань.

Какъ у Рафаэля краски сохраняютъ цѣломудренную простоту, не лишенную однако прелести, такъ и у Палестрины звуковой тембръ голосовъ его хоровой музыки а саррелла хотя далекъ отъ чувственныхъ эффектовъ, тѣмъ не менѣе ласкаетъ слухъ безукоризненнымъ благозвучiemъ. Подобно Рафаэлю, писавшему не столько для глазъ, сколько для души, и Палестрина сочинялъ менѣе для ушей, а болѣе для выраженія сердечнаго настроенія глубокой религіозности. И какъ Рафаэль воплотилъ въ своихъ Мадоннахъ красоту неземную, точно такъ же и музыка Палестрины производитъ впечатлѣніе какъ бы откровенія изъ иного лучшаго міра. Слушая одну изъ лучшихъ мессъ Джованни Піерлуиджи Палестрины (именно: мессу, посвященную памяти папы Маркелла), исполнявшуюся въ Сикстинской капеллѣ 19 іюня 1565 г., папа Пій IV воскликнулъ:

„Это—гармонія новаго пѣнія, слышаннаго апостоломъ Иоанномъ въ небесномъ Іерусалимѣ,—гармонія, которая даетъ намъ возможность слушать земной Иоаннъ въ земномъ Іерусалимѣ“¹²⁰).

Многіе сравнивали съ Рафаэлемъ также и Моцарта, напримѣръ: Рохлицъ¹²¹, Альберти¹²² и Отто Янъ, по мнѣнію котораго нѣтъ болѣе вѣрной параллели, чѣмъ между этими одинаково геніальными художниками¹²³). И тотъ и другой—родственныя натуры по гармоничности ихъ внутренней жизни. Настроение, которое мы испытываемъ, созерцая красоту рафаэлевскихъ Мадоннъ, быть можетъ, нашло себѣ лучшее выраженіе въ „Литаніяхъ“ Моцарта (въ особенности въ Литаніи D-dur съ ея высоко художественнымъ adagio „Solus infirmorum“)¹²⁴), въ этихъ столь радостныхъ и вмѣстѣ съ тѣмъ умилиительныхъ молитвахъ Богородицѣ.

Музыкальной красотѣ свойственно трогать сердца. Тотъ, кому она доступна, испытываетъ въ своей душѣ чувство радостнаго восторга, подъ лучами котораго человѣческое сердце наполняется любовью къ ближнему. Веневитиновъ, обращаясь къ любителю музыки, говоритъ ему:

Молю тебя, не мучь меня:
Твой шумъ, твои рукоплесканья,
Языкъ притворнаго огня,
Безмысленные восклицанья

Противны, ненавистны миѣ.
Повѣрь, привычки рабъ холодный,
Не такъ, не такъ восторгъ свободный
Горитъ въ сердечной глубинѣ.
Когда-бы ты зналъ, что эти звуки,
Когда бы тайный ихъ языкъ
Ты чувствомъ пламеннымъ проникъ,
Повѣрь, уста твои и руки
Сковались бы, какъ въ чашѣ святой,
Благоговѣйной тишиной.
Тогда-бы ты не желалъ блеснуть
Личиной страсти принужденной,
Но ты-бы въ углу уединенный
Тайлъ вселюбящую грудь.
Тебѣ бы люди были братья,
Ты-бы въ тайнѣ слезы проливалъ
И къ нимъ горячія обѣятія,
Какъ другъ вселенной, простиралъ^{125).}

Не только одна музыкальная, но и всякая красота не ограничивается лишь тѣмъ, что пленяетъ изяществомъ формы наше воображеніе, наши глаза, нашъ слухъ, но и трогаетъ нашу душу. Даже внешняя физическая красота и та способна смягчить человѣческое сердце. Долго длилась война между троянцами и греками. Много бѣствий причинила она тѣмъ и другимъ. А всему виною Елена съ ея роковой красотой. Тѣмъ не менѣе, сидя на Скейской возвышенной башнѣ, старцы Иліона

„—лишь только узрѣли идущую къ башнѣ Елену,
Тихія между собой говорили крылатыя рѣчи:
Нѣтъ, осуждать невозможно, что Трои сыны и Ахейцы
Брань за такую жену и бѣды столь долгія терпятъ:
Истинно, вѣчнымъ богамъ она красотою подобна^{126).}

Обаяніе красоты Елены Ап. Майковъ изображаетъ такъ:

Сидѣли старцы Иліона
Въ кругу у городскихъ воротъ.
Ужъ длится града оборона
Десятый годъ, тиженый годъ!
Они спасеныя ужъ не ждали
И только павшихъ поминали,
И ту, которая была
Виною бѣдъ ихъ—проклинали:
Елена! ты съ собой ввела
Смерть въ наши domы! Ты намъ пѣтина
Готовиши цѣли!!!“
Въ этотъ мигъ
Подходитъ медленно Елена,
Потупя очи, къ сонму ихъ;

Въ ней дѣтская сіяла благость,
И думы легкой чистота;
Самой была какъ будто въ тягость
Ей роковая красота...
Ахъ, и сквозь облако печали
Струится свѣтъ ея лучей...
Невольно смолкнувъ, старцы встали
И расступились передъ ней ^{126 а).}

Тѣмъ болѣе умиляетъ насъ красота духовная, та красота, которую Шиллеръ преимущественно приписываетъ женской душѣ. Такова, напримѣръ, Дездемона или Офелія, прекрасная и въ своемъ сумасшествіи, Офелія, о которой ея братъ Лаэртъ говоритъ, что

„Тоску и грусть, страданія, самый адъ—
Всѣ въ красоту она преобразила“ ^{127).}

Впрочемъ, даже красота неодушевленного міра, напримѣръ, пейзажа, способна растрогать насъ до слезъ. Вотъ что разсказываетъ о себѣ Пироговъ, котораго едва ли можно заподозрить въ слезливой сентиментальности. „Поля, пишетъ онъ, покрыты гладкою, какъ скатерть, снѣжною пеленою, освѣщались нѣжно-розовымъ, переходящимъ въ свѣтло-фиолетовый, свѣтомъ; полная еще блѣдно-серебристая, луна поднималась изъ-за лѣса на зеленовато-голубомъ фонѣ. Игра и переливы цвѣтовъ изъ зеленоватого въ палевый и свѣтло-голубой на горизонтѣ, и изъ розового въ блѣдно-фиолетовый, со множествомъ блестокъ на снѣгу, такъ обворожили меня, мнѣ дышалось студенымъ воздухомъ такъ легко и привольно, что я невольно началъ пародировать упрекъ жизни Пушкина и про себя шепталъ съ навернувшимися на глазахъ слезами:

Не случайный, не напрасный
Даръ таинственный, прекрасный,
Жизнь, ты съ цѣлью мнѣ дана ^{128).}

И въ мірѣ искусства насъ всего болѣе трогаютъ не патетическая, а наиболѣе прекрасная произведенія. Въ „Бильгельмѣ Мейстерѣ“ Гёте Аврелія разсказываетъ о суплёрѣ, который „такъ бываетъ растроганъ, что плачетъ горючими слезами и на нѣсколько мгновеній рѣшительно теряется; и случается это съ нимъ, продолжаетъ Аврелія, не въ чувствительныхъ мѣстахъ, а, если я могу такъ выразиться, въ прекраснѣйшихъ мѣстахъ, въ которыхъ чистый духъ поэта проглядываетъ совершенно ясно и

свѣтло, въ такихъ мѣстахъ, которыя на насъ дѣйствуютъ только отрадно, а на многихъ и вовсе не дѣйствуютъ”¹²⁹).

Мы можемъ заплакать¹³⁰), любуясь красотой, но слезами радости: прекрасное, показывая намъ жизнь такою, какою намъ хотѣлось, чтобы она была, мирить насъ съ нею. Умиленіе отъ созерцанія высшей, идеальной красоты можно сравнить съ религіознымъ настроениемъ¹³¹). Это умиленіе есть благодарственный гимнъ мірозданію, въ которомъ, наряду съ заблужденіемъ, зломъ и безобразіемъ, возможно: исканіе истины, стремленіе къ добру и созерцаніе красоты. Любуясь ею, мы забываемъ отрицательные стороны дѣйствительности, освобождаемся отъ гнетущихъ, насъ сомнѣній и уносимся въ міръ идеальный,¹³²), гдѣ намъ

И вѣрится, и плачется,
И такъ легко, легко...¹³³).

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ VIII-Й ГЛАВѢ.

1) Пироговъ, Вопросы жизни. Дневникъ старого врача. (Сочиненія И. Пирогова. Спб. 1887. Томъ I, стр. 19).

2) Тамъ же, стр. 22.

3) Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 530, 532, 573. Ср. Th. Jouffroy, Cours d'Esthétique. 3-е éd. Paris. 1875. p. 422—423.

4) Одиссея Гомера (пер. Жуковскаго). VIII, 301.

5) Тамъ же. VIII, 310.

6) „Грація есть красота въ движениі“ (Лессингъ, Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва. 1859, стр. 147). На это опредѣленіе Лессинга ironически замѣчаетъ Гердеръ: какія же движения долженъ производить носъ, чтобы стать граціознымъ? (Kritische Wälder. Herders Sämtliche Werke herausgegeben von B. Suphan. Berlin. 1878. Bd. III. S. 164). Гомъ пишетъ, что грація „есть приятный видъ элегантнаго движения съ выражениемъ достоинства“. (См. Ноте. Elements of criticism. The eight edition. London. 1805. Vol. I, p. 295). Грація—красота въ движениі (Hegckelrath, Problèmes d'Esthétique et de morale. Paris. 1888, p. 54. О граціи см. R. Souriau, La Beauté rationnelle. Paris. 1904, p. 399. Ср. Burke, A philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful. London. 1793, p. 226—227).

7) Пушкинъ, Евгений Онѣгінъ. Глава четвертая. XLII. (Сочиненія А. С. Пушкина. Изд. З-е. А. С. Суворина. Спб. 1887. V, стр. 119).

8) Грація, какъ движение съ наименьшей тратой силъ см. Henle, Anthropologische Vorträge. I. S. 12—13. Ср. ст. Г. Спенсера, „Граціозность“ (см. Гербертъ Спенсеръ, Научные, политические и философские опыты. Пер. подъ ред. Н. Л. Тиблена. Спб. 1886. Томъ I, стр. 190—196).

О грации см. Th. Lipps, *Grundlegung der Aesthetik*. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 574—575. Неуклюжесть см. Ibid. S. 146.

9) Пушкинъ, Евгений Онѣгинъ. Глава первая, XX. (Сочиненія А. С. Пушкина. Изд. 3-е. А. С. Суворина. Спб. 1887. V, стр. 13). Ср. описание пляски у Лермонтова въ „Демонѣ“ и „Хаджи-Абрекѣ“. (Сочиненія М. Ю. Лермонтова. Полное собрание въ одномъ томѣ. Издано подъ редакціей А. Ска-бичевскаго. 3-е изд. Спб. 1895. Столбцы 3, 98).

10) W. Wundt, *Vorlesungen über die Menschen—und Thierseele*. Leipzig. 1864. II. S. 23. Г. Спенсеръ, Данныя науки о нравственности. Изд. журнала „Мысль“. Спб. 1880. стр. 51, 53, 117.

11) Лѣббокъ, Начало цивилизаций. Спб. 1871, стр. 115. (Lubbock, *Les origines de la civilisation*, pp. 252—3. Цитата у Sergi, *La psychologie physiologique*. Paris. 1888, p. 366).

О громадномъ значеніи пляски въ жизни дикарей см. Lubbock loco cit., p. 252—253) и Serg (locus cit., p. 366).

Sergi думаетъ, что начало пляски не въ религіозныхъ церемоніяхъ, а въ изображеніи войны и любви; въ той и другой замѣчаются нападеніе, борьба и побѣда. (G. Sergi, *La psychologie physiologique*. Paris. 1888, p. 364—365). Пляска заключила союзъ съ религіей позднѣе. (Ibid., p. 365).

Еще Платонъ дѣлилъ пляску на военную и мирную (*Oeuvres de Platon*. Tr. par V. Cousin. Paris. 1832. T. VIII, p. 65).

Если сираведливо то, что Платонъ говоритъ о душѣ, то танцовъ прекрасно выражаетъ три ея части: гневъ, когда изображаетъ разгневанную личность; вождѣніе, когда играетъ влюбленныхъ; здравый смыслъ (разумъ), когда, такъ сказать, обуздываетъ каждую изъ страстей". (Лукіанъ, *Пери орхіеом*, гл. 70).

Аристотель считалъ пляску за искусство и называлъ ее подвижною пластикою. (M. Schasler, *Das Reich der Ironie*. Berlin. 1879. S. 102).

Танецъ—живая скульптура. (Grosse, *Die Anlange der Kunst*. Freiburg und Leipzig. 1894. S. 49).

Лукіанъ называетъ танцы и мимику „изображеніемъ чувства, страсти или дѣйствія жестами“ (Ribbach, *Geschichte der bildenden Künste*. Berlin. 1884. S. 19).

Пляски, какъ часть японскаго ритуала (T. Pigott, *The Music and musical instruments of Japan*. London. 1893, p. 18, 216. Пляски въ абиссинскомъ ритуалѣ (отъ древнихъ евреевъ) и въ западной церкви (въ Севильи). Ibid., p. 216).

12) Пляски употреблялись не только въ языческомъ культе, но и у евреевъ. При перенесеніи Ковчега „Давидъ скакалъ изъ всей силы предъ Господомъ“. „Когда входилъ Ковчегъ Господень въ городъ Давидовъ, Мелхаза, дочь Саула, смотрѣла въ окно, и, увидѣвъ царя Давида, скачущаго и пляшущаго передъ Господомъ, уничижила его въ сердцѣ своемъ“. „И сказалъ Давидъ Мелхаза: предъ Господомъ (плясать буду. И благословенъ Господь), который предпочелъ меня отцу твоему и всему дому его, утвердивъ меня вождемъ народа Господня, Израиля; предъ Господомъ играть и плясать буду“. (Вторая книга царствъ. VI, 14, 16, 21). Христіане издревле представляли себѣ вѣчное блаженство въ раю въ видѣ танца. (Marie Luise Becker, *Der Tanz*. S. 59. Henri de Soria, *Histoire pittoresque de la danse*. Paris. 1897, p. 147). О танцѣ въ христіанскомъ культе см. La grande Encyclopédie. Tome XIII, p. 886. Физоле изобразилъ райскія радости, написавъ ангеловъ, пляшущихъ

съ монахами. (St. Beissel, Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Freiburg im Breisgau. 1895. S. 58. Репродукція, ibid., S. 59. Ср. H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Aufl. Berlin. 1894. Bd. I, S. 168). Савонарова, послѣ поученія, имѣть обыкновеніе приглашать монаховъ на танцы (ibid., I, S. 168). О религіозныхъ танцахъ въ Испаніи см. Th. Pedrell, Schola Musica Sacra. Vol. II, p. X—XI. Танцы въ церквяхъ въ иѣкоторые праздники видѣлъ въ Мексикѣ въ 1829 году V. Schoelcher (см. его книгу „The life of Handel. London. 1857, p. 107).

О плясовой мани см. P. Gener, La mort et le Diable. Paris. 1880, p. 595.

Въ средніе вѣка была особая болѣзнь, заключавшаяся въ бѣшеной плясѣ, служившей средствомъ противъ укушеній тарантуломъ. (Die grossen Volkskrankheiten des Mittelalters. Historisch-patologische Untersuchungen von L. F. C. Hecker. Gesammelt und in erweiterter Bearbeitung herausgegeben von Dr. August Hirsch. Berlin. 1865. S. 143—162. О благодѣтельномъ вліяніи пляски на больныхъ тарантизмомъ (эта болѣзнь приписывалась укусу тарантула) см. „Артистъ“. 1890. № 7, стр. 23. Неистовые танцы во время голода, эпидеміи и войны. (Urgö Hirn, The Origin of Art. London. 1900, p. 68).

13) Véron, L'esthétique. Paris. 1878, p. 348. О плясѣ дикарей см. R. Wallaschek, Anfänge der Tonkunst. Leipzig. 1903. S. 214—258.

Драма изъ танцевъ (Grosse, Die Anfänge der Kunst. Freiburg und Leipzig. 1894. S. 215).

14) Объ античной плясѣ см. Maurice Emmanuel, La danse antique Paris. 1896.

15) M. Carriere, Atlas der Plastik und Malerei. Leipzig. 1875. S. 11. Репродукція, ibid., Tafel 13. Fig. 12, 13.

Въ 1749 г. была открыта въ Помпѣи комната, украшенная цѣлымъ рядомъ попарно танцующихъ фігуръ. (Museo Borb. T. VII, tav. 33, 34. Ср. Denkmäler, der Kunst. Bearbeitet von W. Lübke und C. von Lützow. Klassiker-Ausgabe. Fünfte Auflage, Text-Band. Stuttgart. 1884. S. 61. Репродукція Taf. 22, Fig. 2, 3).

16) Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884. S. 18.

Въ плясѣ „мгновеніе создаетъ новое положеніе, группировку, складки одежды и линіи“. (Ibid., S. 19). Ср. „Пляску“ Шиллера. (См. Полное собрание сочинений Шиллера въ переводѣ русскихъ писателей подъ ред. Ник. Вас. Гербеля. Изд. 5. Спб. 1875. Томъ I, стр. 99—100).

17) Прежніе писатели были склонны признавать грацію только въ движеніяхъ и притомъ лишь у человѣка. Гомъ пишетъ, что „лошадь никогда не называется граціонной“. (Henri Home, Elements of criticism. 8 éd. London. 1805. Vol. I, p. 294). „Грація, продолжаетъ Гомъ, несомнѣнно связана съ движениемъ, потому что если самая граціонная личность находится въ покое, не двигается и не говоритъ, то мы теряемъ это качество изъ виду такъ же, какъ цветъ виотьмахъ. Грація есть пріятное качество, неразрывно связанное съ движениемъ, противоположнымъ покоя, и свойственное разговору, взглядамъ, жестамъ и движениемъ“. (Ibid. Vol. I, p. 294). Современная эстетика расширила понятіе о граціи. „Неподвижное, пишетъ Кѣстлинъ, тоже можетъ быть граціоннымъ. Существуетъ граціонность спокойныхъ положеній, если они удобно и легко переходятъ въ движение, если въ нихъ неѣ замкнутости, жесткости, терпкости, отвердѣлости; а напротивъ, если они сопровождаются расположенной къ себѣ иѣкностію. Существуетъ граціонный покой, если отыкающее существо не придавлено тяжелымъ сномъ“.

или если оно не находится въ состояніи судорожного напряженія, но покоятся легко, ивзялъ и во время сна кроткимъ и дружелюбнымъ". (Küstlin, Aesthetik. Tübingen. 1862. S. 183).

Указание на узкость опредѣленія граціи у Гома (Henry Home) встрѣчается уже въ статьѣ Шиллера „Ueber Anmut und Würde“. (См. Schillers sämmtliche Werke in zwölf Bände. Leipzig. Druck und Verlag von Th. Reclam jun. Bd. II, S. 173).

Образцомъ граціознаго покоя можетъ служить „Спящая Аріадна“, прежде называвшаяся „Клеопатрой“. (Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Düsseldorf. 1866. Bd. II, S. 279. Репродукція см. M. Carriere, Atlas der Plastik und Malerei. Leipzig. 1875. Taf. 3. Fig. 12).

Когда человѣкъ счастливъ, ему кажутся всѣ положенія удобными. Елена, объяснившись съ Инсаровымъ и счастливая взаимною любовью, „какое положеніе ни принимала, ей казалось, что ужъ лучше и ловче нельзя: точно ее баюкали. Всѣ движенія ея были медленны и мягки; куда дѣвались ея торопливость, ея угловатость?“ (Тургеневъ, „Наканунѣ“, XIX. См. Полное собраніе сочиненій И. С. Тургенева. 4 изд. Спб. 1897. Томъ II, стр. 342).

18) Г. Спенсеръ пишетъ, „что изъ различныхъ опредѣленныхъ перемѣнъ положенія и движенія—та оказывается наиболѣе граціозной, которая выполняется съ наименьшей тратой силы. Другими словами, грація, по отношенію къ движенію, означаетъ движеніе, которое производится съ экономіей мышечной силы; грація, по отношенію къ животнымъ формамъ, означаетъ формы, способные къ этой экономіи; грація, по отношенію къ позамъ, означаетъ такія позы, которые могутъ быть поддерживаемы съ соблюдениемъ этой экономіи, и грація, по отношенію къ неодушевленнымъ предметамъ, означаетъ такие предметы, которые представляютъ иѣкоторую аналогію съ этими положеніями и формами“. (Г. Спенсеръ, Граціозность. См. Гербертъ Спенсеръ. Научные, политические и философские опыты. Пер. подъ ред. Н. Л. Тиблена. Спб. 1866. Томъ I, стр. 191). „Какимъ образомъ деревья и другие неодушевленные предметы могутъ подходить къ состоянію, которое позволяло бы приложить этотъ эннитетъ,—показалось менѣе очевиднымъ. Но фактъ, что мы, обыкновенно и можетъ быть неизбѣжно, смотримъ на всѣ предметы подъ вліяніемъ извѣстнаго антропоморфического взгляда, помогъ, кажется, понять это. Трудно-подвижная вѣтвь дуба, стоящая подъ пряммыми углами къ стволу, незамѣтно внушаетъ намъ идею о значительности силы, которая тратится на поддержаніе ея въ этомъ положеніи,—и мы называемъ эту вѣтвь неграціозной подъ вліяніемъ того же самаго чувства, которое побуждаетъ насъ считать за неграціозную позу, въ которой руки протянуты подъ пряммыми углами къ тѣлу. Наоборотъ, легко подвижные, нависшіе сучья плакучей ивы незамѣтно представляютъ сходство съ членами, находящимися въ свободномъ положеніи,—положеніи, которое требуетъ небольшого усилия для своего поддержанія: и слово граціозный, служащее для описанія такого положенія, мы метафорически относимъ и къ ней.

Я отважусь высказать здѣсь, въ иѣсколькихъ строкахъ, гипотезу, что понятіе о граціи имѣть свое субъективное основаніе въ сочувствіи (симпатіи). Та же самая способность, которая заставляетъ насъ содрогаться при видѣ человѣка, находящагося въ опасности, и которая производить иногда движение въ нашихъ членахъ, при видѣ другого человѣка, борющагося или падающаго,—заставляетъ насъ раздѣлять и всѣ мышечныя функции, которыхъ испытываются вокругъ насъ другими. Когда ихъ движения бываютъ насиль-

ствениы или неловки, тогда и мы отчасти испытываемъ тѣ непріятныи ощущенія, которыхъ должны были бы испытать, еслибы эти движенія были въ насть самихъ. Когда же движенія людей, на которыхъ мы смотримъ, свободны, тогда и мы раздѣляемъ пріятныи ощущенія, какія испытываются личностями, совершающими эти движенія". (Тамъ же, стр. 196—197).

Эти мысли Г. Спенсера подтверждаются современной эстетикой. (См. Paul Stern, *Einfühlung und Assoziationen in der neueren Aesthetik*. Hamburg und Leipzig. 1894. Th. Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*. Hamburg und Leipzig. 1903). Объ экономіи силъ см. томъ I, 2 изд. стр. 260—262).

19) По поводу этой стилістической особенности см. K. Lange, *Das Wesen der Kunst*. Berlin. 1901. Bd. II. S. 276—277.

20) „Нельзя увѣрить знатока, что артисты настолько тонкие, что рисовали всѣмъ извѣстные нѣжные силуэты и воспроизводили съ несравненнымъ совершенствомъ, когда этого хотѣлось имъ, малѣйшие нюансы чертъ, могли тысячи лѣть не замѣтить, что груди на ихъ рисункахъ всегда представляются en face, тогда какъ, по нашему, они должны быть въ профиль, какъ сдѣланы головы и остальное тѣло. Если они допускали эту мнимую ошибку, то зналъ ея причину и потому, что они считали видъ en face болѣе способнымъ характеризовать грудь, тогда какъ видъ въ профиль болѣе способенъ дать точную идею о лицѣ". (Г. Тардъ, *Сущность искусства* (*L'art et la logique*). Пер. съ фр. подъ ред. и съ предисл. И. Е. Оболенскаго. Спб. 1895, стр. 32—33).

21) Метопы храма въ Селинунтѣ относятся къ 1-й половинѣ VI вѣка. (См. Overbeck, *Geschichte der griechischen Plastik*. 4 Aufl. Leipzig. 1893. I. S. 131. Репродукція *ibid.* II. S. 132). Пьеръ Пари, *Древняя скульптура*. Спб. 1889, стр. 161—162.

22) *Der Stil in den bildenden Künsten und Gewerben aller Zeiten*. Herausgegeben von Georg Hirth. I Serie. *Der Schöne Mensch in der Kunst aller Zeiten*. I Band. *Der schöne Mensch im Altertum*. Bearbeitet von Dr. Heinrich Bulle. München und Leipzig. G. Hirth's Kunstverlag. S. 14. Репродукція *ibid.* Tafel 23.

23) „Во время стоянія мы обыкновенно сберегаемъ силу, опирая тѣжесть нашего тѣла, главнымъ образомъ, на одну ногу, которую мы для этой цѣли выпрямляемъ, подобно столбу, между тѣмъ какъ другая остается совершенно свободною; мы при этомъ иѣсколько склоняемъ голову на сторону. Обоимъ этимъ положеніямъ подражаютъ въ скульптурѣ, какъ элементомъ грації". (Г. Спенсеръ, *Граціозность*. См. Гербертъ Спенсеръ. Научные, политические и философские опыты. Пер. подъ ред. Н. Л. Тиблена. Спб. 1866. Томъ I, стр. 192). Ср. K. Lange, *Das Wesen der Kunst*. Berlin. 1901. Bd. I. S. 263; II, S. 291—293.

24) Пьеръ Пари, *Древняя скульптура*. Спб. 1889, стр. 260. Репродукція см. тамъ же, стр. 263, 265, 266. Ср. Ribbach, *Geschichte der bildenden Künste*. Berlin. 1884, S. 132.

25) Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*. 2 Aufl. Dusseldorf. 1893. Bd. II, S. 221.

К. Ланге думаетъ, что улучшеніе положенія статуи, приписываемое Поликлету, было результатомъ постепенного развитія пластики, и обязано усиливъ цѣлаго ряда скульпторовъ. (K. Lange, *Das Wesen der Kunst*. Berlin. 1901. Bd. II. S. 292—293).

26) Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*. 2 Aufl. Dusseldorf. 1893.

Bd. II. S. 192. Объ Эрехтейонѣ см. Inwood, *The Erechtheion of Athens* (1827), Quast, *Das Erechtheion zur Athen*. Potsdam. 1843. Краткое описание и репродукція см. H. A. L. Müller. *Lexikon der bildenden Künste*. Leipzig. 1883. S. 64. Кариатиды *ibid.* S. 458. О кариатахъ Эрехтейона см. L. Volkmann. *Die Grenzen der Künste*. Dresden. 1903. S. 155. Репродукція *ibid.* S. 156.

„Кариатида—статуя одѣтой женщины, введенная въ употреблениѣ древнегреческимъ зодчествомъ для поддержки антаблемента и, следовательно, замѣнявшая собою колонну или пиластру. Если такая статуя изображаетъ женщину съ корзиной плодовъ или цветовъ на головѣ, то она называется канефорою. Название, присвоенное этому архитектурному мотиву, произошло, какъ полагаютъ, отъ девушки г. Карии, въ Аркадіи, которая, на праздникахъ въ честь богини Артемиды, совершали религіозные танцы съ корзинами на головахъ. Самые замѣчательныя изъ античныхъ Кариатидъ украшали собою часовни нимфы Пандросы, въ афинскомъ акрополѣ“ (Энциклопедіческій Словарь. Изд. Ф. А. Брокгаузъ и И. А. Еронъ. Спб. 1895. Томъ XIV, стр. 506—507).

„Канефоры (Κανεφόροι) „носительницы корзинъ“—дѣвицы-гражданки, которые въ Аѳинахъ, на праздникѣ Панаонией, также Деметры и Диониса, являлись въ процессіяхъ, неся на головахъ корзины съ священными принадлежностями“. Тамъ же, т. XIV, стр. 287). О происхожденіи кариатидъ Semper, *Der Stil*. 2 Aufl. München. 1878. I. S. 255—256.

27) L. Eckardt, *Vorschule der Aesthetik*. Karlsruhe. 1864. Bd. I. S. 289. Тамъ же репродукція.

„Атлантъ—скульптурная мужская фигура, помѣщаемая на стѣнѣ зданія для поддержки верхнихъ выступающихъ частей; у римлянъ подобныя фигуры назывались теламонами“. (Энциклопедіческій словарь. Изд. Ф. А. Брокгаузъ и И. А. Еронъ. Спб. 1890: Томъ II, стр. 431). „Въ греческой и римской архитектурѣ Теламонами назывались мужскія фигуры, употреблявшіяся вместо колоннъ для подпоры антаблемента или крыши, соотвѣтственно женскимъ фигурамъ, называемымъ кариатидами. Название Теламоны, равно какъ и употреблявшееся въ томъ же смыслѣ слово Атланты, заимствовано изъ мифическаго представленія Атланта Теламона („Носителя“), который, по сказаніямъ, поддерживалъ плечами небесный сводъ (оба слова *Атлант* и *Теламон*—разновидности одного корня *τλω*). (Тамъ же. Томъ XXXII. Спб. 1901, стр. 777).

28) Josef Müller, *Eine Philosophie des Schönen*. Mainz. 1897, S. 41. Розенкраницъ въ кариатахъ и атлантахъ видить деградацію скульптуры. (*Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen*. Königsberg. 1853. S. 158).

29) Paul Stern, *Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik*. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 14. Эстетичность колонны см. *ibid.* S. 71. Ср. Ludwig Volkmann, *Grenzen der Künste*. Dresden. 1903. S. 148.

О жизни въ колоннѣ см. Th. Lipps, *Grundlegung der Aesthetik*. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 271, 266—274. Мы симпатизируемъ колоннѣ. (Th. Lipps, *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, S. 7. Ср. J. Volkelt, *Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik*. Iena. 1876. S. 57 ff. Ср. стр. 16. Въ антропологическомъ взглѣдѣ на окружающій насъ міръ, быть можетъ, заключаются весь секретъ эстетического восприятія.

О кариатахъ, атлантахъ и колоннахъ см. V. Lange, *Das Wesen der Kunst*. Berlin. 1901. Bd. I. S. 150—155.

30) J. Volkelt, *Die Bedeutung der niederen Empfindungen für die ästhe-*

tische Einfühlung. (См. Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Leipzig. 1903. Bd. 32. S. 22—26).

31) L. Eckardt. Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe. 1864. Bd. I. S. 179. Репродукція ibid. I. S. 175.

32) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Düsseldorf. 1866. Bd. II. S. 54.

33) Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884. S. 109. Тамъ же и репродукція. Часть Паренона съ полихроміей у Куна (Kuhn. Allgemeine Kunst-Geschichte. 1893. S. 144—145). „Паренонъ—главный храмъ въ Афинахъ, посвященный покровительницѣ этого города и всей Аттики, богинѣ Афинѣ-Дѣственницѣ (παρθένος). (Энциклопедический словарь. Изд. Ф. А. Брокгаузъ и И. А. Ефрона. Спб. 1897. Томъ XXII, стр. 910).

О Паренонѣ см. Ad. Michaelis, Parthenon. Leipzig. 1871

34) А. Вышеславцевъ, Джотто и Джоттисты. Спб. 1881, стр. 91.

35) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 61.

36) Ibid. I. S. 61.

37) Гёте, Путешествие въ Италию. (См. Собрание сочинений Гёте въ переводахъ русскихъ писателей, изданныхъ подъ редакціей Н. В. Гербеля. Спб. 1879. Томъ VII, стр. 524).

Медуза Ронданинская находилась въ коллекціи Ронданини въ Римѣ, а теперь помѣщена въ Мюнхенской Глиптотекѣ (H. A. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. Art. Meduza. S. 576. Тамъ же репродукція. Ср. K. Levezow, Über die Entwicklung des Gorgonen-Ideals in der Poesie und bildenden Kunst der Alten. Berlin. 1833. S. 95). О Ронданинской Медузе см. также Ad. Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik. Leipzig—Berlin. 1893. S. 325—332. Репродукція см. ibid. Taf. XV. По поводу „Торжества Пана“ (въ Берлинскомъ Музѣ) Синьорелли, Мюнтцъ говорить, что этому произведению присуща „суровая грация“ („une sorte de grâce farouche“). E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 700.

38) H. A. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. Art. Chariten. S. 161. Репродукція Ibid. S. 160.

39) L. Eckardt, Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe 1864. Bd. I. S. 249. Репродукція. Ibid. I. S. 244, 246.

40) A. Petrus, Der Olymp. 19 Aufl. Leipzig. 1883. S. 181.

41) См. Гимнъ духовной красотѣ Шелли (Шелли, Полное собрание сочинений, въ переводѣ К. Д. Бальмонта. Новое трехтомное переработанное изданіе. Спб. 1903. Томъ I, стр. 17—19).

Подобно тому, какъ говорится о красотѣ поэтической, слѣдовало бы говорить о красотѣ геометрической, красотѣ медицинской (Pascal, Pensées Oeuvres complètes de Blaise Pascal. Paris. Hachette. 1882. T. I, p. 289). Прекрасная математическая формула, прекрасная машина. (Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. S. 19—20). Прекрасное рѣшеніе математической проблемы. (Ibid. S. 225). Прекрасная машина. (Paul Souriau, La Beauté rationnelle. Paris. 1904, p. 392). Эстетический элементъ въ области знанія и этики. (Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. S. 240).

Духовная красота у неоплатониковъ (у Плотина) см. R. Zimmermann, Geschichte der Ästhetik. Wien. 1858. S. 130—133. Объ интеллектуальной красотѣ см. V. Cousin, Du vrai, du beau et du bien. 6 éd. Paris. 1856, p. 161. Th. Jouffroy, Cours d'esthétique. 3 éd. Paris. 1875, p. 240—241, 369. Aminatore Galli, Estetica della musica. Torino. 1900. p. 11.

42) О „Вольтерѣ“ Гудона см. L. Gonse, *La sculpture française*. Paris. 1895, p. 248. Репродукція *ibid.* (frontispice).

О красотѣ чувственной, интеллигентуальной и моральной см. P. Souriau, *La Beauté rationnelle*. Paris. 1904, p. 220. Красота чувственная ниже интеллигентуальной. (*Ibid.*, p. 273). О красотѣ мысли (*ibid.*, p. 406). Когда Анна Каренина запрещаетъ Бронскому говорить съ нею о любви, то „онъ смотрѣлъ на нее и былъ пораженъ новою духовною красотой ея лица“. (Л. Н. Толстой, „Анна Каренина“. Изд. 2-е. Москва. 1878. Томъ первый, стр. 217).

43) Полное собрание драматическихъ произведений Шекспира. Изд. 2-е Некрасова и Гербеля. Спб. 1876. Томъ III, стр. 197.

44) Сочиненія Лессинга. Русскій переводъ подъ ред. П. Н. Полевого. Спб. 1883. Томъ V, стр. 417.

45) Полное собрание драматическихъ произведений Шекспира въ переводахъ русскихъ писателей. Изд. 2-е Некрасова и Гербеля. Спб. 1876. Томъ 3, стр. 202—203. Ср. Rosenkranz, *Aesthetik der Hässlichen*. Königsberg. S. 29.

46) *Ibid.* S. 29.

Бюстъ Мирабо Гудона см. Louis Gonse, *La sculpture française*. Paris. 1895, p. 248. Репродукція *ibid.* 249. Мирабо Пьера Делароша см. Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, redigirt von Karl Lützow. Heft XIX. Wien. 1891. Bd. II. S. 21.

47) J. Michelet, *Histoire de la révolution française*. Paris. 1879. Tome V, p. 14—15, 235.

48) Karl Rosenkranz, *Aesthetik der Hässlichen*. Königsberg. 1853. S. 29. Аркадій Пресъ, Циръ Платона (О любви). Съ греческаго. Спб. 1904, стр. 41. Ср. P. Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*. Paris. 1879. p. 450. Тамъ указаны стр. источника (Платона).

49) Гербертъ Спенсеръ, Научные, политические и философские опыты. Пер. подъ ред. Н. Л. Тиблена. Спб. 1866, стр. 204—217. Ср. H. Spencer, *The Principles of Sociology*. London. 1893. Vol. I, p. 44. И. И. Мечниковъ, Этюды о природѣ человѣка. Изд. 2-е. Москва 1905, стр. 41.

50) „Если провести прямую линію отъ выдающейся части лба черезъ носъ до передняго края верхней челюсти надъ рѣзцами, и вторую линію въ горизонтальномъ направлении отъ виѣшняго слухового прохода чрезъ основаніе носовой полости до пересѣченія съ первой линіей, то получится личной или Камперовъ уголъ. У культурныхъ племенъ этотъ уголъ достигаетъ 90° и болѣе (на красивыхъ головахъ грековъ на статуяхъ—до 100°), между тѣмъ какъ у некультурныхъ (негры, готтентоты) онъ понижается до 65° . (Большая Энциклопедія. Подъ ред. С. Н. Южакова. Томъ XII, стр. 259). K. Köstlin, *Aesthetik*. Tübingen. 1869. S. 746—749. Личной уголъ у Зевса больше, чѣмъ у обыкновенныхъ людей. (Groos, *Einleitung in die Aesthetik*. Giessen. 1892. S. 261). Упомянутый выше камперовъ уголъ такъ названъ по имени Кампера (Camper), написавшаго: *Dissertation physique sur les différences réelles que présentent les traits du visage, etc.* Utrecht. 1791. Объ этомъ труде см. Topinard, *Études sur Pierre Camper et sur l'angle facial dit de Camper*. (Revue d'anthrop. T. 2. Paris. 1874. Des diverses espèces de prognathisme см. *ibid.* T. I et t. IV. Mantegazza, *Dei caratteri gerarchici del cranio umano. Archivio per l'antrop. e l'etnol.* Firenze. 1876. T. 5, p. 32. Mantegazza, *Fisionomia e mimica*. 2 ed. Milano. 1889, p. 21—22. О личномъ углѣ см. J. Ranke, *Der Mensch*. Leipzig. 1887, I, S. 374).

51) E. Véron, *L'esthétique*. Paris. 1878, p. 140—141. Объ увеличиваю-

щейся интеллектуальной красоты человечества см. M. Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*. Paris. 1884, p. 96.

52) P. Mantegazza, *Fisonomia e mimica*. 2 ed. Milano. 1889, p. 131.
53) Красота, какъ символъ нравственности. (Immanuel Kants Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 229. Ср. Hegel, Sämtliche Werke, herausgegeben von Suphan. Berlin. 1877. Bd. I, S. 43. 1880. Bd. 22, S. 318. О нравственной красотѣ см. Плотинъ, „О красотѣ“ (Первъ тобъ захоч). R. Zimmermann, *Geschichte der Ästhetik*. Wien. 1858. S. 130—146. О красотѣ душевной см. Платонъ, Пиръ (Banquet) (*Oeuvres de Platon traduites par Victor Cousin*. Paris. 1831. T. XI, 315). Victor Cousin, *Du vrai, du beau et du bien*. 6 ed. Paris. 1856, p. 161. Тэнъ пишетъ, что саксы открыли красоту нравственную. (H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*. 5-me éd. Paris. 1881. T. I, p. 19). Th. Jouffroy, *Cours de l'Esthétique*. Paris. 1875, p. 241—245, 369. Lecky, *History of European Morals*. London. 1869. Vol. I, p. 79—84, 161—162. A. Bain, *The emotions and Will*. 2 ed. London. 1865, p. 246—247. Милль утверждаетъ, что каждый человѣческій поступокъ не лишенъ эстетического достоинства или красоты (Dissert. Vol. I, p. 387. Ср. Lecky, *History of European Morals*. London. 1869. Vol. I, p. 92. „Прекрасный поступокъ“ по Шиллеру (см. Спасовичъ, Дружба Шиллера и Гёте. „Вѣсты Евр.“ 1894. Мартъ, стр. 188). Спасовичъ, Дружба Шиллера и Гёте. „Вѣстникъ Европы“. 1904. Мартъ, стр. 172—202, стр. 187. Шиллеръ приводить нѣсколько примѣровъ, но находить прекраснымъ лишь тотъ поступокъ, въ которомъ „долгъ исполненъ съ такою легкостью, какъ будто бы дѣяніе совершено по одному инстинкту“. (Тамъ же, стр. 188). Ср. Schillers Briefwechsel mit Körner. Von 1784 bis zum Tode Schillers. 2 Auf. Herausgegeben von Karl Goedeke. Leipzig. 1874. Theil. II, S. 22—24. Александръ Веселовскій, Изъ исторіи романа и повѣсти. Сборникъ отдѣленія русскаго языка и словесности Имп. Академіи Наукъ. Спб. 1886. Томъ 40, стр. 38—39. О нравственной красотѣ (Jonas Cohn, *Allgemeine Ästhetik*. Leipzig. 1901. S. 225. Herchenrath, *Problèmes d'Esthétique et de Morale*. Paris. 1888. p. 20—21. Paul Souriau, *La Beauté rationnelle*. Paris. 1904, p. 111, 140, 177, 293, 437, 453, 454—455, 457—458. Духовная красота въ христианствѣ. Первое соборное посланіе св. Ап. Петра. III, 1. (E. Réan, *L'Antechrist. Histoire des origines du christianisme*. Livre IV. Paris. 1873, p. 118—119. Истинная красота, по мнѣнію Эпиктета, въ нравственномъ совершенствѣ (M. Guyau, Manuel d'Epictète. Traduction nouvelle suivie d'extraits des entretiens d'Epictète et des pensées de Marc Aurèle. Avec une étude sur la philosophie d'Epictète, p. 130—132. Нравственная краса въ христианской душѣ. Г. Сенкевичъ, Quo vadis, пер. Домбровскаго. изд. 2. Спб. 1898, стр. 291, 226. Нравственную красоту признаетъ школа Гербарта. (Fr. Brentano, *Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung*. Leipzig. 1892. S. 33).

54) Г. Спенсеръ пишетъ: „Не ясно ли, что преходящія формы, вслѣдствіе своего постоянного повторенія, отпечатываются на лицѣ и производятъ постоянныя формы? Болѣе или менѣе постоянное нахмуривание бровей не оставляетъ ли послѣ себя незагладимые слѣды на лбу? Постоянное негодованіе не вызываетъ ли въ скоромъ времени нѣкотораго измѣненія въ углахъ рта? Не запечатлѣвается ли частое сжиманіе губъ—выраженіе твердой решимости—и не измѣняетъ ли оно форму нижней части лица? И если есть хоть доля истины въ ученіи о наследственной передачѣ, то не должно ли

быть стремлением къ повторению «тихъ измѣнений, какъ новыхъ типовъ виѣшности въ потомствѣ? Короче—не правы ли будемъ, если скажемъ, что выражение есть складывающаяся виѣшность и что если выражение имѣть какое-нибудь значение, то и формы виѣшности, производимыя имъ, также имѣютъ какое-нибудь значение?» (Г. Спенсеръ, Личная красота. См. Гербертъ Спенсеръ. Научные, политические и философские опыты. Пер. подъ ред. Н. Л. Тиблена. Слб. 1866. Томъ I, стр. 204—205). Да же Спенсеръ пишетъ, „что складъ костей лица измѣняется вслѣдствіе измѣнений въ тканяхъ, покрывающихъ ихъ. Въ физиологии установилось уже ученіе, что во всемъ скелетъ большее или меньшее развитіе костей зависитъ отъ большаго или меньшаго развитія, т.-е. упражненія, прикрепленныхъ къ нимъ мышцъ. Поэтому постоянныя измѣненія въ расположеніи мышцъ лица будутъ сопровождаться постоянными измѣненіями въ складѣ его костей». (Тамъ же, стр. 205). О мимической экспрессіи, ставшей привычкой, см. Lucien Aggrat, Psychologie du peintre. Paris. 1894. p. 4.

55) R. Mantegazza, Fisonomia e mimica. 2 ed. Milano. 1889, p. 88, 174.

56) Feuchtersleben. Zur Diätetik der Seele. 23 Aufl. Wien. 1861. S. 20—22. Красота и здоровье. (P. Souriau, La Beauté rationnelle. Paris. 1904, p. 376. C. H. Stratz, Die Schönheit des weiblichen Körpers. 17 Aufl. Stuttgart. 1905. S. XVIII).

57) Грацией отличается умственная дѣятельность древнихъ грековъ. „Особенно поразительною представляется наклонность ихъ къ самой діалектике; они любятъ охоту столько же, какъ и добычу ея, самое путешествіе—столько же, какъ и возделанный конецъ его. Грекъ болѣе резонеръ, чымъ метафизикъ и ученый; ему нравятся самая тонкія отлики, неуловимѣйшій анализъ; весьма охотно копается онъ и вытягиваетъ длинѣйшія нити паутини. Въ этомъ онъ не имѣеть себѣ равныхъ; найдетъ ли эта сложная и мельчайшая сѣть какое-нибудь употребление въ теоріи и практикѣ—ему все равно; онъ любуется уже тѣмъ, какъ ея нѣжныя нити сплетаются между собою и образуютъ едва примѣтныя, симметрическія клѣточки“. (И. Танъ, Искусство въ Греціи. Воронежъ. 1874, стр. 17). „Такова гибкость ума, которая, будучи перенесеною изъ области разсужденій въ литературу, образовала въ ней такъ называемый „аттическій“ вкусъ, т.-е. пониманіе отѣнковъ, легкой грации, неуловимой ироніи, простоты стиля, красоты рѣчи, изящества доказательствъ“. (Тамъ же, стр. 18).

58) Къ римлянамъ посланіе святаго апостола Павла. VII, 15—20.

59) Th. Jouffroy, Mélanges philosophiques. 4-me éd. Paris. 1866, p. 258.

Та же разница между возвышеннымъ характеромъ стоика и гармонически-прекраснымъ характеромъ эпикурейца. (Lecky, History of European Morals. London. 1869. Vol. I, p. 197, 180, 181, 354). По мнѣнию Фага, борьба съ собою и побѣда надъ собой доставляетъ человѣку наибольшія наслажденія. Названный писатель объясняетъ ихъ тѣмъ, что человѣкъ по преимуществу существо воинственное. Онъ завоевалъ себѣ мѣсто на землѣ и создалъ культуру цѣною страшныхъ усилий. Во времена историческихъ такихъ битвъ не нужны, а воинственный инстинктъ остался. За отсутствиемъ чудовищъ во виѣшнемъ мірѣ, человѣкъ сталъ бороться съ тѣми, которыхъ нашелъ внутри себя. (Emil Faguet, Drame ancien. Drame moderne. Paris. 1888, p. 19).

60) H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 99.

60a) Прекрасный поступокъ (Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. S. 18. Красота поступка. (Paul Souriau, La Beauté rationnelle. Paris. 1904, p. 3—4, 111).

61) H. Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland. München. 1868. S. 98—99. Ср. Сочиненія Н. А. Добролюбова. Изд. 5-е О. Н. Поповой. Спб. 1896. Томъ II, стр. 7—12.

62) Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélémy — St. Hilaire. Paris. 1876. Livre V, § XVI, p. 141—142.

63) Дарвинъ, Происхождение человѣка и подборъ по отношенію къ полу. Пер. съ англ. подъ ред. Н. М. Сѣченова. Спб. 1871, томъ I, стр. 110.

64) „Всякій яркій образъ стремится къ реализаціи“. (Ribot, La psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 255).

64a) Долгъ и склонность (Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. S. 254—255). Святость—согласие долга и склонности. Ibid. S. 284.

65) Шиллеръ, Эстетическое воспитаніе человѣка. (П. В. Гербел. Полное собраніе сочиненій Шиллера въ переводѣ русскихъ писателей. 7 изд. Спб. 1893. Томъ III, стр. 429—478).

66) Въ прекрасной душѣ гармонируетъ чувственность съ разумомъ, долгъ со склонностью, и грація есть выражение такой души“. (Schillers sämmtliche Werke in zwölf Bänden. Leipzig. Phil. Reclam jun. Bd. 11. S. 189).

См. о „прекрасной душѣ“ Шиллера у H. Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland. München. 1868. S. 102—104. Ср. M. Carriere, Ästhetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 353—355.

О прекрасной душѣ см. Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre. Sechtes Buch, Bekennenisse eines schönen Seele. (Goethes Sämmtliche Werke. Vollständige neu durchgesehene Ausgabe in drei Bänden. Stuttgart. 1869. Bd. II. S. 226).

67) Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre. Sechtes Buch. (Goethes Sämmtliche Werke. Vollständige neu durchgesehene Ausgabe in drei Bänden. Stuttgart. 1869. II, S. 226).

О прекрасной душѣ см. R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft. Wien. 1865. § 386, 800. S. 183, 434.

68. В. Гумбольдтъ, О мужской и женской красотѣ. (W. v. Humboldt. Gesammelte Werke. 1841. I. S. 228, 230, 253. K. Гроосъ, Введеніе въ Эстетику. Пер. Сева. Спб. 1899, стр. 227—229. Женскій полъ прекрасенъ, мужской—возвышенъ. (Immanuel Kant's Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 427—428. Мужчины сильнѣ, женщины прекраснѣ (Lecky. History of European Morals. London. 1869. Vol. II, p. 379. Ср. K. Groos. Einleitung in die Ästhetik. Giessen. 1892. S. 299—301).

69) Сочиненія Н. А. Добролюбова, Изд. 5-е О. И. Поповой. Спб. 1896. Томъ II, стр. 1—21.

70) О преобладаніи женскихъ характеровъ у Софокла см. Klein, Geschichte des Drama's. Leipzig. 1865. S. 321.

71) Миццъ называетъ Рафаэля „le peintre pas excellence des Vierges“. (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 567).

72) Schiller, Ueber Anmut und Würde. (Schillers Sämmtliche Werke in zwölf Bänden. Leipzig. Ph. Reclam jun. Bd. XIX, S. 189—190).

72a) Могущество женщины Шиллера. (Пер. М. Достоевскаго). Полное

собраніе сочиненій Шиллера въ пер. русскихъ писателей. Н. В. Гербель. 7-е изд. Спб. 1893. Томъ I, стр. 87—88).

73) *Oeuvres de M. le Vicomte de Chateaubriand.* Paris. 1826. Т. XI, р. 307—308.

74) Героизмъ материнскаго самоотверженія наблюдается и у животныхъ. Онъ ярко изображенъ въ „Воробѣѣ“ Тургенева. (Полное собраніе сочиненій Тургенева. 3 изд. Спб. 1891. Томъ XIII, стр. 374).

75) A. W. Schlegel, *Ueber dramatische Kunst und Literatur.* Heidelberg. 1811. 2 Th. 2 Abth. S. 167.

76) Шекспиръ, Король Лиръ. (Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводахъ русскихъ писателей. Изд. Н. В. Гербеля. Спб. 1865. Томъ I, стр. 277).

76а) Байронъ, Дочь Іефоаля. (Сочиненія Лорда Байрона въ переводахъ русскихъ писателей. Изд. подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1874. I, стр. 4).

77) Книга Судей Израилевыхъ. XI, 32—40.

78) Записки Натальи Борисовны Долгорукой. „Дешевая Библиотека“. Изд. (2-е) А. С. Суворина. Спб. 1896, стр. XIV. Она воспѣта Козловымъ. (См. Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая. Стихи. П. И. Козлова. Спб. 1904).

79) Стихотворенія Н. А. Некрасова. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Спб. 1882, стр. 229.

Упомянутое произведеніе весьма мало уклоняется отъ действительности. О „чрезвычайной близости“ поэмы Некрасова „Русская женщина“ къ „Запискамъ“ княгини Волконской см. Записки княгини Марии Николаевны Волконской съ предисловіемъ и приложеніями издателя князя М. С. Волконского. Спб. 1904, стр. XI—XIII. На стр. XXI сказано: „Прежде всего, вымысла въ поэмѣ Некрасова нѣтъ, что доказывается самыми „Записками“ княгини Волконской.“

80) Grote, *Geschichte Griechenland's.* Leipzig. 1854. Bd. IV. S. 569. Ср. 106 прим. VII главы I-го тома.

81) Антигона, трагедія Софокла. Перев. съ греч. В. Водовозова. Спб. 1894, стр. 27.

82) Тамъ же, стр. 31.

83) J. L. Klein, *Geschichte des Drama's.* Leipzig. 1865. Bd. I, S. 305.

84) Ил. Тэнъ, Искусство въ Греціи. Пер. А. Н. Чудинова. Воронежъ. 1874, стр. 84.

85) J. L. Klein, *Geschichte des Drama's.* Leipzig. 1865. Bd. I, S. 308.

86) Аристотель, Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Владимира Аппельрота. Москва. 1893, стр. 59. Ср. 63 прим. VII гл. I-го тома.

87) Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste.* 2 Aufl. Dusseldorf. 1866. Bd. II, S. 280.

Статуя Софокла см. Lateran: Benndorf Schöne. 237. Helbig. 656. См. Griechische und römische Portraits. Nach Auswahl und Anordnung von Heinrich Brunn und Paul Arndt. Herausgegeben von Friedrich Bruchmann. München. 1893. XII Lieferung: № 113.

88) L. Eckardt, *Vorschule der Aesthetik.* Karlsruhe. 1864. Bd. I, S. 276—277. Aicard, *La Vénus de Milo, Recherches sur l'histoire de la découverte d'après des documents inédits.* Paris. 1874. Felix Ravaïsson, *La Vénus de Milo.* Paris. 1892.

88а) Sully Prud'homme, *Devant la Venus de Milo.* (Oeuvres de Sully

Prudhomme. Poésies. 1879—1888. Le Prism—Le Bonheur. Paris. Alphonse Lemerre éditeur 1888, p. 30—32).

89) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Düsseldorf. 1866. Bd. II, S. 234.

90) Ballhorn, Die Venus von Milo und die spätere Ausgestaltung der Aphrodite-Ideale. Hamburg. 1895.

О Венерѣ Милосской см. J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Aufl. Leipzig. 1894. II, S. 383. M. Collignon. Histoire de la sculpture Grecque. Paris. 1897. II, p. 471—472. Adolf Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik. Leipzig—Berlin. 1893. S. 600—655.

Veit Valentin, Die hohe Frau von Milo. Berlin. 1872. Fr. Kiel, Die Venus von Milo. Hannover. 1882.

91) Полное собрание сочинений И. С. Тургенева. 3 изд. 1891. Томъ II, стр. 42.

О радостяхъ матери см. „Каинъ“ Байрона. (Сочиненія лорда Байрона въ пер. русскихъ поэтовъ подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1875. Томъ III, стр. 295).

91a) Г. Спенсеръ, Данныя науки о нравственности. Изд. журнала „Мысль“. Спб. 1880, стр. 161—162.

92) W. Lübbe, Grundriss der Kunstgeschichte 10 Aufl. Stuttgart. 1887. Bd. II, S. 142.

93) W. Bode, Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin. Die italienische Plastik. Berlin. 1891. S. 74—76.

94) Ср. 71-е прим. этой главы.

95) А. Толстой, Мадонна Рафаэли. (См. Полное собрание стихотворений гр. А. К. Толстого. Спб. 1899. Томъ II, стр. 292). Мадонну Рафаэля воспѣваль также Фетъ. (См. стихотворения Фета. 1863. I, стр. 166).

96) E. Müntz, Raphael. Paris. 1881. p. 388.

97) Ibid., p. 83.

98) Ibid., p. 643.

99) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung. 2 Auflage. Leipzig. 1873. Bd. IV, S. 155.

100) M. Minghetti, Raffaello. Bologna. 1885, pag. 90. Репродукція тамъ же.

101) Er. Förster, Raphael. Leipzig. 1867. Bd. I, S. 332. Но можно ли этотъ портретъ считать за настоящій? На этотъ вопросъ Г. Гриммъ отвѣчаетъ отрицательно. (См. Hermann Grimm, Fünfzehn Essays. 3 Aufl. Berlin. 1884. XVII. Raphaels Gesichtsbildung). Наоборотъ, Мюнцъ считаетъ портретъ Рафаэля за настоящій и думаетъ, что названный художникъ изображенъ 23-хъ лѣтъ, следовательно года на три или на четыре моложе, чѣмъ на портретѣ въ „Афинской школѣ“. (См. E. Müntz, Raphael. Nouvelle édition. Paris. 1886, p. 242). Нѣсколько женственный характеръ Рафаэля отразился на его наружности. Проф. Шафгаузенъ въ своемъ изслѣдованіи черепа Рафаэля указываетъ на нѣкоторые признаки, напоминающіе женскую организацію. (См. Schaffhausen, Der Schädel Raphaels. Zur 400 jährigen Geburtsfeier Raphael Santi's. Bonn. 1883. S. 12. Ср. H. Grimm. Fünfzehn Essays. 3 Aufl. Berlin. 1884. S. 478).

102) E. Müntz, Raphael. Paris. 1881. p. 116.

103) E. Müntz, Raphael. Nouvelle édition. Paris. 1886. Chap. XIX. Ср. M. Minghetti, Raffaello. Bologna. 1885, p. 163—169.

104) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung

und die Ideale der Menschheit. 2 Aufl. Leipzig. 1873. Bd. IV. S. 163. Объ археологическихъ работахъ Рафаэля см. M. Minghetti. Raffaello. Bologna. 1885, pag. 167—170. Объ отношеніи Рафаэля къ классической архитектурѣ см. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891, t. II, p. 103—104 и къ классическому искусству вообще см. ibid. II. p. 743, 747—748, 754. См. Pulszky, Beiträge zu Raphaels Studium der Antike. Leipzig. 1877. M. A. Grüyer, Raphael et l'antiquité.

104a) Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884, S. 39. Храмъ Тезея—одно изъ наилучшимъ образомъ сохранившихся зданій всей древней греческой архитектуры, потому что онъ бытъ превращенъ въ средніе вѣка въ церковь св. Георгия, а потомъ въ мавзолей для погребенія иностранцевъ. (Ibid. S. 39). Sauer (Bruno). Das Sogenannte Theseion und sein plastischer Schmuck. Leipzig. 1899.

105) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Düsseldorf. 1866. Bd. II. S. 182—183.

106) Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884. S. 29.

107) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Düsseldorf. 1866. Bd. II. S. 34, 44.

108) Penrose, An investigation of the principles of Athenian architecture. 1851. Наоборотъ, Сурю думаетъ, что это уклоненіе отъ прямой линіи дѣялось для устраненія оптическаго обмана ради того, чтобы прямые линіи казались таковыми. (P. Souriau, La Beauté rationnelle. Paris. 1904, p. 367).

109) Villerai, Lois générales de l'inclinaison des colonnes dans la construction des temples grecs de l'antiquité. 1842.

110) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Düsseldorf. 1866. Bd. II. S. 51. Объ этихъ уклоненіяхъ отъ правильности и ихъ необходимости вслѣдствіе оптическихъ законовъ см. Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884. 3. 30—31.

111) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Düsseldorf. 1866. Bd. II. S. 51. Та же свобода замѣчается и въ готикѣ. (См. Louis Gonse, L'art gothique, p. 346—347).

112) Большая Энциклопедія. Подъ ред. С. Н. Южакова. Спб. 1904. Первый томъ, стр. 765.

Объ арабескахъ см. Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. S. 172 и Goethes Sämtliche Werke. Volständige neu durchgesehene Ausgabe in drei Bänden. Stuttgart. 1869. Bd. III, S. 297—298).

113) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Düsseldorf. 1866. Bd. III. S. 477. Cp. Rosengarten, Die architektonischen Stylarten. 2 Aufl. Braunschweig. 1862. S. 208.

114) Математическая правильность не есть красота. (См. Burke, A Philosophical Enquiry into origin of our ideas of the Beautiful, London. 1793, p. 184. Cp. P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 130—131).

115) „Я нашелъ въ бумагахъ листокъ“, сказалъ нынче Гёте, „где я называю архитектуру закостенѣвшимъ музыкой. И действительно это похоже на правду; настроение, въ которое приводитъ насъ архитектура, весьма близко къ впечатлѣнію отъ музыки“. (Разговоры Гёте, собранные Эккерманомъ. Переводъ съ немецкаго Д. В. Аверкіева. Спб. 1891. Часть вторая, стр. 155). „Атенеумъ Шлегеля называетъ музыку архитектурою, обращенною въ жидкое состояніе, а архитектуру—окаменѣвшую музыкой“. (Амбростъ, Границы музыки и поэзіи. Пер. П. Т. Спб. 1889. Стр. 18).

Шлегель называл архитектуру „gefrorene Musik“. L. Volkmann, Die Grenzen der Künste. Dresden. 1903. S. 140.

Сравнение архитектуры с музыкой см. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. S. 210, 213.

116) Примѣръ арабской мелодіи, разукрашенній фіоритурами, помѣщенъ въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, стр. 15—16.

117) Г. Гельмгольцъ, Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ, какъ физиологическая основа для теоріи музыки. Спб. 1875, стр. 362. Ср. Ed. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. 5 Aufl. Leipzig. 1876. S. 45. Впрочемъ это сравненіе встрѣтило возраженіе. (См. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 241—242).

118. Ср. Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin und Stuttgart. 1901. S. 235, 389.

119) „Палестрина—музыкальный Рафаэль“. (См. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III, S. 526. Ср. ibid. IV, S. 26). „Какъ роза въ раю, какъ лучезарная звѣзда на свѣтломъ небѣ надъ бушующими морскими волнами свѣтится пресвятая Дѣва Марія въ христіанской музыкѣ, какъ и въ христіанской живописи. Какія художественные музыкальные произведенія представляютъ уже мотеты въ честь пресвятой Дѣвы Маріи Жоскина! То же и у Палестрины: его поразительная пѣснопѣнія—звуканія Мадонны въ картинахъ Рафаэля“. (A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. Bd. IV, S. 40). По поводу „Salve Regina“ Палестрины Амбрю замѣчается: „Говорятъ, что Рафаэль не могъ произносить имени пресвятой Дѣвы Маріи безъ слезъ; здесь нѣчто подобное“. (Ibid. IV, S. 48).

120) Ibid. Bd. IV, S. 20.

121) Rochlitz, Raphael und Mozart. (Allgemeine Musikalische Zeitung. II. S. 641. Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1859. IV, S. 744.

122) Alberti, Raphael und Mozart. Eine Parallel. Stetin. 1856.

123) Otto Jahn, Mozart. Leipzig. 1859. Bd. IV. S. 744. Берліозъ пишетъ о „рафаэлевской красотѣ мелодического рисунка“ Моцарта. (H. Berlioz, Voyage musical. II, p. 267. f. Ср. Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1859. IV, S. 272). О сходствѣ Рафаэля съ Моцартомъ упоминаетъ Е. Мюнцъ. (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 766). Тамъ сравниваетъ Рафаэля съ Моцартомъ. (H. Taine, Voyage en Italie. Paris. 1866. I, p. 245. М. Чайковский, Жизнь П. И. Чайковского. Москва. 1901. II, стр. 116. II. Н. Чайковский называетъ Рафаэля Моцартомъ въ живописи. (Тамъ же, II, стр. 355).

124) См. Mozart's Werke. Serie II. Litanien und Vespern. Leipzig. Breitkopf und Härtel. S. 26. Ср. Otto Jahn, Mozart. Leipzig. 1856 I, S. 501.

125) „Къ любителю музыки“ Д. Веневитинова. Полное собрание стихотворений Веневитинова. Изд. Ф. А. Йогансона. Киевъ. 1892, стр. 103—105. Ср. „Пѣвицы“ Тургенева (изд. И. Глазунова, Спб. 1912, стр. 25—27), где Яковъ своимъ пѣніемъ до слезъ трогаетъ слушателей.

126) Пліада Гомера, переведенная Н. Гнѣдичемъ. Спб. 1861. III, 155.

126a) Полное собрание сочинений А. Н. Майкова. 8-е изд. Маркса. I, стр. 379—380.

127) Гамлетъ Шекспира. (Полное собрание драматическихъ произведеній Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля. Изд. 2-е. Спб. 1876. Томъ II, стр. 50).

128) Пироговъ, Вопросы жизни. Дневникъ старого врача. (См. Сочиненія Н. И. Пирогова. Спб. 1887. Томъ I, стр. 58). Красота природы способна растрогать до слезъ. (Lecky, History of European Morals. London. 1869. Vol. I, p. 87). Въ „Каниѣ“ Байрона Каниѣ плачетъ, любуясь солнечнымъ закатомъ, а Ада—звездами. См. Œuvres Complètes de Lord Byron. Traduction nouvelle de Louis Barré illustrées par Ch. Mettais, Bocourt. G. Doré. Paris. 1853, p. 327, 332. Распускание какого-нибудь цветка могло привести Вордсвортъ въ величайший восторгъ и растрогать до слезъ. (Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Спб. 1892. Томъ VII, стр. 194).

Брамъ плачетъ отъ красоты. См. Heinrich Reimann, Johannes Brahms. 2 Aufl. Berlin. 1900. S. 102—103.

129) Гёте, Вильгельмъ Мейстеръ. Книга V, гл. VI. (См. Собрание сочинений Гёте въ переводахъ русскихъ писателей. Изд. подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1878. Томъ 5, стр. 311). Слова Августа: „Soyons amis, Cinna“ въ Циннѣ Корнеля растрогивали до слезъ великаго Конда. (См. Théâtre de Cornelle. Nouvelle édition collationnée sur la dernière édition publiée du vivant de l'auteur. Paris. Garnier frères, p. 179). Изъ искусства особенно музыка способна растрогивать до слезъ. (W. A. Ambros, Die Grenzen der Musik und Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1872. S. 44). „При всякомъ ощущеніи красоты въ области искусства я едва въ состояніи совладать съ собой, чтобы не разрыдаться“, пишетъ П. И. Чайковскій. (М. Чайковскій. Жизнь П. И. Чайковскаго. Москва. 1901. II, стр. 413).

130) Мы плачемъ не отъ одной скорби, но и отъ умиленія, и отъ радости. (См. Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 318, 319).

Выше было замѣчено (ср. прим. 119), что Рафаэль не могъ произнести имени Богородицы безъ слезъ. „У лицъ съ преобладающимъ нѣжнымъ чувствомъ мы часто замѣчаемъ, что они плачутъ отъ прекраснаго стихотворенія, возвышенного вида природы и даже отъ разсказа о хорошемъ поступкѣ. О благородномъ Саладинѣ повѣствуетъ исторія, что разсказъ о великомъ подвигѣ и о простомъ трогательномъ поступкѣ могъ довести этого героя-воина до слезъ“. (W. A. Ambros, Die Grenzen der Musik und Poésie. 2 Aufl. 1873. S. 45).

131) P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 22—23.

132) Вѣра въ идеалъ есть сущность истинной религіи. (Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. S. 287).

133) Лермонтовъ, Молитва. (Сочиненія М. Ю. Лермонтова. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Изд. подъ ред. А. Скабичевскаго. Спб. 1895, столбецъ 403).

Глава IX. Прелестное.

Безконечное число прекрасныхъ явлений природы и произведений искусства, доставляющихъ намъ наслажденіе, называемое нами эстетическимъ, представляетъ нѣкоторую разницу, смотря по особенностямъ созерцаемой нами красоты. Есть разница въ красотѣ океана во время бури и грозы, озера съ зеркальною поверхностью, отражающею въ себѣ растительную роскошь береговъ и ясную лазурь неба, и наконецъ ручейка, извивающагося серебристой лентой по зеленому лугу, испещренному полевыми цветами. Океанъ производить на насъ впечатлѣніе возвышенное, озеро очаровываетъ насъ своею красотою, а ручеекъ пленяетъ насъ своею прелестью. То же и въ мірѣ искусства. Въ немъ, напримѣръ, Зевсъ возвышенъ, Венера прекрасна, а Амуръ прелестенъ. Языкъ выдѣляетъ изъ области прекраснаго особую категорію прелестныхъ предметовъ и явлений. Чѣдъ языкъ нашелъ инстинктивно, то эстетика пытается довести до возможно полнаго сознанія ¹⁾.

Языкъ называетъ прелестную красоту, отличающуюся миниатюрностью ²⁾. Зевсъ колоссальный мужчина, Венера красивая женщина, Амуръ прелестный мальчикъ. Можно сказать прелестный носикъ, но нельзя сказать прелестный носина...

Впрочемъ, миниатюрность есть лишь вѣнчаній признакъ прелестнаго. Чтобы проникнуть въ сущность этой эстетической категоріи, нужно принять въ соображеніе, что эстетика вращается не въ области отвлеченной, а конкретной. Эстетическая эмоція заключается въ впечатлѣніяхъ, воспринимаемыхъ вѣнчими чувствами и претворляемыхъ въ нашей душѣ въ красоту.

Главное свойство красоты заключается въ жизненности, проявляющейся во внѣ и возбуждающей къ себѣ симпатію въ созерцателѣ, воспринимающемъ эти жизненные проявленія своими внѣшними чувствами. Слѣдовательно, впечатлѣніе красоты заключаетъ въ себѣ два элемента: одинъ психической, духовный, состоящій въ симпатіи къ созерцаемому прекрасному объекту, другой—физический, чувственный, обусловливаемый тѣмъ, что красота для возбужденія къ себѣ симпатіи должна быть воспринятой внѣшними чувствами. Чѣмъ болѣе красота освобождается отъ физического элемента и проникается духовнымъ, тѣмъ она выше; наоборотъ, чѣмъ болѣе преобладаетъ въ ней чувственный принципъ, тѣмъ она прелестнѣе³⁾). Слѣдовательно прелестной называется красота, преимущественно обращающаяся къ внѣшнимъ чувствамъ и доставляющая физическое удовольствіе своею способностью льстить нашимъ внѣшнимъ чувствамъ. Изъ нихъ главнымъ образомъ зрѣніе и слухъ способны на эстетическое воспріятіе⁴⁾). Поэтому, красота, при своёмъ воспріятіи преимущественно ласкающая слухъ и очаровывающая зрѣніе,—прелестна. Такова красота драгоцѣнныхъ камней⁵⁾, металловъ, цвѣтовъ, раковинъ, бабочекъ, райскихъ птицъ со своимъ яркимъ оперениемъ, чешуи рыбъ, отливающей разными цвѣтами и т. п.⁶⁾. Такъ какъ искусство творить свои произведенія изъ какого-нибудь материала, обращающагося къ внѣшнимъ чувствамъ созерцателя, то потому прелестны тѣ художественные произведенія, которые преимущественно привлекаютъ вниманіе тѣмъ, изъ чего они сдѣланы. Такъ, напримѣръ, богатствомъ материала отличается Соборъ Св. Софіи въ Константинополѣ. Въ этомъ храмѣ „золото, серебро, слоновая кость, драгоцѣнные камни были употреблены въ невѣроятномъ количествѣ, даже вопреки требованіямъ вкуса: повидимому, Юстиніанъ заботился не столько о красотѣ, сколько о цѣнности употребленныхъ материаловъ, и хотѣлъ поразить зрѣлищемъ волшебной роскоши.

Древніе греки пользовались при постройкѣ Пропилеевъ и Парѳенона наилучшими мраморами потому, что восхищались ихъ чистотою и блескомъ; Юстиніану же нужны были золото и серебро потому, что ими выказывается богатство. Однако, отмѣчая вообще это излишество дорогихъ материаловъ, надо признать, что они, по крайней мѣрѣ въ деталяхъ были пущены съ большими искусствомъ⁷⁾.

Подъ непосредственнымъ вліяніемъ Византійского искусства возникла церковь Св. Марка въ Венеціи, также поражающая роскошью своего материала. „Когда вы увидите ее въ первый

разъ, то съ минуту простонте въ изумлениі передъ ея восточнымъ фасадомъ, ея блестящими куполами, ея удивительными арками, покоящимися на нагроможденныхъ одна на другую коротенькихъ колоннахъ изъ краснаго и зеленаго мрамора, затѣмъ, окинувъ съ площади взоромъ ея внѣшнія стѣны съ разноцвѣтными мозаиками на золотомъ фонѣ, вы входите внутрь. Первое впечатлѣніе будетъ такое: „Что же это? Вѣдь это все изъ золота; и куполы золотые, и стѣны золотыя“. Изящная золотая мозаика, служащая фономъ для всѣхъ изображеній, представляетъ сплошную золотую массу; когда на нее падаютъ солнечные лучи, образуются ярко блестящія золотомъ пространства надъ болѣе темнымъ золотымъ фономъ и вся церковь сверкаетъ и блестить. Поль, сдѣлавшійся отъ старости волнообразнымъ, состоитъ изъ мозаики изъ краснаго, зеленаго, бѣлаго и чернаго мрамора. У красноватыхъ мраморныхъ колоннъ капители сдѣланы изъ золоченой бронзы. Маленькия окна въ аркахъ сдѣланы изъ бѣлыхъ, а не разноцвѣтныхъ стеколь, потому что пестрыя стекла не шли бы къ этой роскоши: они хороши для бѣдныхъ церквей. Между колоннами встрѣчаются мѣстами громадные четырехъугольные, толщиною не менѣе шести локтей столбы изъ зелено-ватаго мрамора, на которыхъ держатся золотыя полу-арки, а каждый куполь покоится на четырехъ такихъ позолоченныхъ полуаркахъ. Всѣ другія меньшихъ размѣровъ колонны, поддерживающія алтарь, хоры и пр., сдѣланы изъ зеленаго и красноватаго мрамора, а мѣстами изъ алебастра. Всѣ мраморы, находящіяся въ южной части зданія, большею частію ярко-зеленаго цвѣта,—таковы, напр., стулья и скамьи, расположенные вокругъ колоннъ и вдоль стѣнъ. Вся церковь имѣеть характеръ живописный, а не архитектурный,—что вполнѣ естественно въ такомъ городѣ, гдѣ школа живописи вполнѣ подчинила форму краскамъ. Въ томъ видѣ, какъ представляется церковь Санть-Марко съ своими позолоченными орнаментами, съ своими нарядными стульями, съ своими безупречно красивыми бронзами, съ своими золотыми статуями, канделябрами и капителями, она похожа на распостертую на своемъ ложѣ привлекательную гаремную красавицу, которая усыпана золотомъ, жемчугами и бриллиантами, и лежитъ въ постели въ Мавританскомъ вкусѣ, покрытой драгоцѣнною парчей⁸⁾.

Замѣчательны драгоцѣнности, хранящіяся въ ризницахъ св. Марка, въ Венеціи. „Этотъ городъ, находившійся въ безпрестанныхъ сношеніяхъ съ Востокомъ, покупалъ въ Константинополѣ лучшіе предметы церковной утвари и украшать ими свой соборъ. Не-

рѣдко Венеция получала ихъ въ подарокъ отъ императоровъ, искающихъ союза съ нею. Позже, во время четвертаго крестового похода, она обогатилась добычею изъ Константионопольскихъ храмовъ. Большинство этихъ предметовъ, сохранившихъ съ любовью, уцѣлѣло до нашихъ дней. Почти на всѣхъ разнообразные тона эмали усиливаютъ блескъ золота и серебра; но одинъ изъ нихъ выдѣляется изъ ряда своею красотою и роскошью. Это знаменитая Пала-д'Оро, служащая теперь напрестольнымъ образомъ главнаго алтаря въ Соборѣ св. Марка⁹). „Пала-д'Оро имѣеть вообще форму прямоугольника, основаніе кото-раго равняется приблизительно 3,15 м., а высота—2,1 м. Она содѣжитъ въ себѣ восемьдесятъ-три эмалевыя картины, или фигуры, обрамленныя широкими бордюрами, въ которые вставлены драгоценныя камни и чеканные медальоны. Эти иконы высту-паютъ на фонѣ золота и отдѣлены другъ отъ друга либо колон-ками, либо пиластрами, разукрашенными жемчугомъ и драго-цѣнными каменьями. Тимпаны арокъ, обрамливающихъ иконы вверху, и все пространство свободныхъ полей между эмалями усыплены несчетнымъ множествомъ драгоценныхъ каменьевъ и крупнаго жемчуга (1339 драгоц. каменьевъ и болѣе 1200 жем-чужинъ) и маленькими эмалевыми медальонами... Все вмѣстѣ представляетъ блескъ и такую роскошь, какой не встрѣтить ни въ одномъ изъ прочихъ памятниковъ ювелирнаго мастерства¹⁰).

Роскошь и разнообразіе матеріала иногда можетъ вредить художественному достоинству зданія¹¹). Драгоценныя маталлы имѣютъ слишкомъ много матеріального значенія. Оттого они отвлекаютъ вниманіе отъ формы. Она же способна облагородить любой матеріалъ.

Лишь эстетически неразвитой человѣкъ сосредоточиваетъ ис-ключительное вниманіе на цѣнности и блескѣ матеріала. Неронъ приказалъ позолотить бронзовую статую Александра Македон-скаго, выпитую Лизиппомъ. Но народъ взбунтовался, и позолота была снята¹²). Эта художественная чуткость сказывается и въ одномъ изъ „Разговоровъ между богами“ Лукіана. Юпитеръ, замѣчая усилившійся скептицизмъ въ людяхъ и боясь, что они перестанутъ приносить богамъ жертвы и отдавать почести, велитъ Меркурию созвать безотлагательно всѣхъ небожителей¹³).

Меркурій. Хорошо, все исполнено по твоему желанію: каждый будетъ размѣщенъ по чину. Одно только меня смущаетъ. Поло-жимъ, является богъ изъ золота, вѣсить много, но безобразенъ и дурно сдѣланъ; сажать-ли мнѣ его выше мѣдныхъ статуй Ми-рона и Поликлета или мраморныхъ изваяній Фидія и Алкамена?

Или хочешь, чтобы я отдалъ предпочтеніе искусству передъ материаломъ?

Юпитеръ. Послѣднее было бы, очевидно, справедливѣе. Но мы должны цѣнить выше всего золото.

Меркурій. Стало быть, ты хочешь, чтобы я распредѣлилъ гостей сообразно съ ихъ богатствомъ. Ладно! Итакъ, золотые боги, ступайте впередъ! (Обратясь къ Юпитеру). Минь кажется, однако, что такимъ образомъ почетныя мѣста будутъ заняты одними варварами. Взгляни на эллиновъ: они изящны и красивы, работы художественной, но всѣ либо мѣдные, либо мраморные, и ими-то всего больше восхищаются; изваянія-же изъ слоновой кости украшены золотомъ только съ поверхности, внутри-же деревянныя, и въ нихъ, конечно, мыши водятся цѣлыми стаями. Напротивъ Венда, Анубисъ, Аттиль и Мена сдѣланы изъ чистаго золота и имѣютъ громадную цѣну¹⁴⁾.

Въ скромность рыцарь Баронъ, отирая сундукъ съ сокровищами и зажигая свѣчу, говоритъ:

„Я царствую... Какой волшебный блескъ“¹⁵⁾.

Едва-ли можно отрицать, что въ наслажденіи скуча, любующагося своими сокровищами, играетъ роль не одно сознаніе своего могущества, доставленного ему богатствомъ, но и прелесть металловъ и драгоцѣнныхъ камней, плѣняющихъ глаза.

Такъ называемыя низшія чувства: осязаніе, вкусъ и обоняніе, хотя едва-ли способны на воспринятіе эстетическихъ впечатлѣній въ собственномъ смыслѣ этого слова, тѣмъ не менѣе могутъ пріобщиться къ эстетическимъ эмоціямъ путемъ художественного, въ особенности, поэтическаго воспроизведенія¹⁶⁾. Художникъ, изображая цветы или плоды, возбуждаетъ въ зрителя представленіе о запахѣ первыхъ и вкусѣ вторыхъ. Въ этой области отличаются специалисты того рода живописи, которая называется „nature morte“. Въ ней особенно велики фламандцы и голландцы¹⁷⁾. Точно такъ же поэзія, воспѣвая цветы, плоды, вино, можетъ возбудить въ читателя ясныя представленія о впечатлѣніяхъ низшихъ чувствъ¹⁸⁾. Когда Пѣтухъ заказываетъ обѣдъ повару, то у Чичикова возбуждается острый аппетитъ¹⁹⁾. Такъ ярко Пѣтухъ описываетъ соблазнительный вкусъ кушаний! Точно также Секретарь въ „Сиренѣ“ Чехова²⁰⁾ описываетъ такъ соблазнительно наслажденія отъ вкуснаго обѣда, что всѣ члены суда опрометью бѣгутъ въ ресторанъ. Но эти описанія наслажденій отъ ъды, вслѣдствіе ея грубой животности, скорѣе комичны. Однако вино со своимъ чуднымъ цветомъ и ароматомъ,

доставляющее наслаждение не только вкусу, но и веселящее человеческое сердце, въ поэтическомъ воспѣваніи можетъ быть полно прелести. Персидскій поэтъ Магамедъ Шемшеддинъ (умершій 1389 г. въ Ширазѣ), прозванный Гафизомъ, т.-е. „блестителемъ“ Корана за то, что зналъ эту книгу наизусть²¹⁾, „прозаически — холодной, себялюбивой трезвости противополагаетъ блаженство хмѣля, разсѣвающаго всѣ земные страхи, всѣ мелочныя опасенія, и погружающаго насть въ цѣлое море отрадъ; не хмѣль ли вѣдь и само вдохновеніе, когда свыше открывается намъ свѣтъ въ глубинѣ души, и восторженныя уста вдругъ начинаютъ лепетать о тайнахъ вѣчной жизни? Отчего на каждомъ цвѣточномъ листкѣ прочтешь ты надпись: Разуменъ отдающійся вину, въ винѣ истина; вино обезъячиваетъ смертнаго и даетъ въ немъ вольный просторъ Богу; кубокъ, это — всемірное Александрово зеркало, въ которомъ мы познали всѣ вещи, какъ онъ есть“²²⁾). Пей и жди небесной благодати, — вотъ лозунгъ Гафиза. Кабачекъ — неба уголокъ, вино вѣдь разрѣшено и въ раю. Богъ полонъ милосерднаго снисхожденія, и могли-ли-бы мы сидѣть за чаркой, не будь на то святой его воли?

Вина рубиновой струей я буду вспрыскивать клаобукъ:
Что разъ установлено судьбою, того не измѣнишь, мой другъ“²³⁾.

„Вѣдь и тюльпаны подставляютъ свои пестрыя чашечки росъ небесной, вѣдь и утренній зефиръ выманиваетъ молодую грудь розы изъ-подъ зеленаго корсета распуколки: какъ-же намъ не слѣдоватъ природѣ, не цѣловать и не пить“²⁴⁾?

„Но къ благородству, къ чистотѣ стремиться мы должны душою;
Пей благородное вино и не мути его водой“²⁵⁾.

„Скажемъ вмѣстѣ съ Гафизомъ: „Да будетъ счастіе твое благословенно, поэтъ всегда безумный и влюбленный“²⁶⁾.

Гафизъ — „врагъ всякаго ханжества, всякаго порабощенія духа сектаторскимъ мнѣніемъ или прославшимъ за священные, а между тѣмъ ничтожнымъ обрядамъ, врагъ всякаго отягощенія себя умерщвлениемъ плоти; онъ противопоставляетъ этимъ продолжаемъ мнимаго благочестія сердечную радость природой, чистое наслажденіе любымъ даромъ божіимъ, запахомъ цвѣтовъ, винограднымъ сокомъ и поцѣлуями красавицъ“²⁶⁾.

Искусство достигаетъ высокой степени прелестнаго, изображая то, что „льстить“ нашимъ внѣшнимъ чувствамъ, возбуждая желаніе насладиться запахомъ цвѣтовъ, вкусомъ плодовъ, виномъ и т. п. Но есть наслажденіе, едва-ли не превосходящее по своей

интенсивности всѣ остальныхъ, которое, хотя и коренится въ физиологическомъ отправлениі организма, но тѣмъ не менѣе скрашивается эстетическимъ колоритомъ. Это наслажденіе—эротическое. Захватывая животныхъ вообще и человѣка въ частности въ свои неподѣдимыя чары, оно обезпечиваетъ продолженіе жизни на землѣ. Биологический прогрессъ является стремленіемъ къ красотѣ, которая при нормальныхъ условіяхъ служитъ главною руководительницею полового подбора.²⁷⁾ Поэзія преимущественно изображаетъ психической элементъ эротизма, его сентиментальность. Но живопись иногда останавливается на чувственности, дерзая даже изображать моментъ высшаго возбужденія страстнаго экстаза, какъ, напримѣръ, въ „Іо“ Корреджіо. Іо, щесалійская нимфа и жрица храма Юноны, возвращалась назадъ отъ своего отца, котораго она ходила навѣстить. Юпитеръ увидѣлъ ее и, увлеченій ея молодостью и красотой, открылся ей въ любви. Іо, устрашенная пылкостью громовержца и владыки міра, бѣжитъ въ Аркадскія поля. Юпитеръ ее преслѣдуєтъ, настигаетъ, окутываетъ въ густой туманъ и, превратившись въ облако, заключаетъ красавицу въ свои объятія. Этотъ моментъ изобразилъ Корреджіо на своей картинѣ. Іо совсѣмъ нагая сидѣтъ на холмикѣ, почти обернутая спиною къ зрителю. Верхняя часть ея тѣла нѣсколько опрокинулась назадъ. Пальцами ноги она упирается обѣ дно ручья, поднимаясь навстрѣчу объятіямъ бога, едва видимаго изъ облака, прильнувшаго къ губамъ возлюбленной²⁸⁾.

Тѣмъ же чувствомъ одухотвореннаго сладострастія проникнуто другое произведеніе Корреджіо, его Леда, считающаяся самой удачной его картиной изъ миѳологического міра. Леда, дочь Этолійскаго царя Теспія (Thespius) и жена Спартанскаго царя Тиндарея, такъ понравилась Юпитеру, что онъ рѣшилъ превратиться въ лебедя съ цѣлью настигнуть красавицу во время ея купанья. Когда она, ничего не подозрѣвая, погружалась въ волны Эврота, вдругъ налетѣлъ на ея грудь лебедь, какъ бы спасаясь отъ орла, въ котораго превратилась Венера, приспѣшница Юпитера въ его амурныхъ похожденіяхъ. Корреджіо въ своей „Ледѣ“ очень удалился отъ этого миѳа. Леда Корреджіо едва созрѣвшая девушка, впервые обѣтая любовнымъ трепетомъ. Она купается не одна, а съ подругами, застигнутыми лебедями. Этихъ подругъ Леды можно понимать, какъ изображеніе разныхъ моментовъ любовной драмы самой героини. Въ серединѣ картины подъ роскошнымъ деревомъ, въ сверкающей листвѣ сидѣтъ на неровной почвѣ Леда, обмакивая пальцы ногъ въ прозрачную влагу. Лебедь тихо поднимается на ея колѣна

и, ластиясь, протягиваетъ свою шею къ устамъ красавицы, прижимаясь къ ея дѣвственной груди. Леда отъ него болѣе не защищается. Напротивъ, она поддерживаетъ одною рукою одно крыло, чтобы онъ лучше держался въ принятомъ имъ положеніи, а другою она опирается о находящейся вблизи бугорокъ. Одна изъ подругъ Леды, слѣва отъ нея, еще совсѣмъ почти дѣвочка, стоитъ по колѣна въ водѣ и защищается отъ нападающаго на нее лебедя, понимая его сладострастную игру. Другая, выходя изъ воды на берегъ, смотритъ въ слѣдъ гордо улетающему лебедю съ выражениемъ тихой радости и удовлетворенного желанія. Ей набрасываетъ одежду стоящая позади служанка, тогда какъ другая смотритъ съ плутовскою улыбкою на дѣвушку, стоящую по колѣна въ водѣ и отбивающуюся отъ пылкихъ преслѣдований лебедя. Въ противоположной къ Ледѣ сторонѣ, обратившись къ красавицѣ спиной и отодвинутый въ свѣтотѣнь листвы, Купидонъ отложилъ въ сторону свой колчанъ со стрѣлами (онъ болѣе не нужны) и весело играетъ на лирѣ, не обращая никакого вниманія на то, что около него происходитъ. Около его ногъ двое дѣтей играютъ на рожкѣ. Вся картина—очаровательная идилія въ чудномъ ландшафтѣ, проникнутая вѣяніемъ счастливаго міра, не знающаго обратной стороны чувственныхъ наслажденій, далекаго отъ грубыхъ порывовъ буйной страсти и пребывающаго въ блаженствѣ со спокойной ясностью наивной естественности ²⁹⁾.

Корреджіо—этотъ поэтъ, воспѣвшій своею кистью гимнъ чарамъ любви—умѣлъ изображать и ея плоды: дѣти во всей прелести ихъ невиннаго возраста. Такъ, напримѣръ, въ Мадоннѣ св. Георга Корреджіо дѣти дотого очаровательны, что о нихъ сохранилось извѣстіе, будто Гвидо Рени спрашивалъ: не выросли ли тѣ дѣти и тамъ-ли они? Гвидо Рени потому задавалъ такие вопросы, что дѣти на картинѣ „Мадонна св. Георга“ Корреджіо казались живыми; ихъ тѣла были какъ бы одушевленные, и Гвидо Рени едва вѣрилъ, что они остались дѣтьми и желалъ бы снова въ этомъ удостовѣриться. Въ высшей степени очаровательна игра свѣтотѣни, свѣтлыхъ тѣней и полутона на ихъ нѣжныхъ тѣльцахъ. Физическая жизнь какъ бы одухотворена въ этомъ тонкомъ вѣяніи свѣта ³⁰⁾. Прелестъ дѣтскаго тѣла, хотя менѣе доступна скульптурѣ, вслѣдствіе того, что, вообще, этому искусству воспроизводить прелестное труднѣе, чѣмъ живописи, тѣмъ не менѣе и въ ваяніи есть очаровательная дѣти ³¹⁾. Таковы, напримѣръ, „Игроки въ кости“, приписываемые Овербекомъ Поликлету Младшему ³²⁾. Мальчикъ

радостно прижимаетъ къ груди выигранныя кости, а девочка, сидящая на землѣ, полна грусти отъ проигрыша ³³). Таковъ и „Выниматель занозы“, приписываемый Овербекомъ Бозеосу (Boët-hos) ³⁴), изваявшему также „Мальчика съ Гусемъ“. Мальчикъ поймалъ гуся и крѣпко держитъ свою добычу. Дѣло это не легкое: гусь почти одного роста съ мальчуганомъ. Гусь кричитъ, выбивается, но не тутъ-то было: карапузъ силенъ и крѣпко ухватился за шею гуся. И какъ серьезно относится маленькой герой къ своему подвигу! Ни дать, ни взять самъ Геркулесъ, задушающий Немейского льва. — Это полное юмора жанровое произведеніе, способное такъ живо заинтересовать своею наивностью, отличается также мастерскимъ изображеніемъ прелести мягкихъ и нѣжныхъ формъ дѣтскаго тѣла, въ которомъ однако живеть отважная душа, свѣтящаяся въ торжествующемъ челеѣ маленькаго побѣдителя ³⁵).

Особенною прелестью отличаются пластическія произведенія, изображающія бога любви — Эрота ³⁶). Въ позднѣйшемъ искусствѣ онъ является очаровательнымъ ребенкомъ, олицетворяющимъ любовныя шутки и игры ³⁷). Художественный идеалъ Эрота достигнутъ Праксителемъ, изобразившимъ этого властелина человѣческихъ сердецъ не ребенкомъ, а въ томъ возрастѣ, когда мальчикъ становится юношемъ. Въ этомъ возрастѣ любовь способна всецѣло наполнить душу мечтательными грезами. Однаково не годится для олицетворенія Эрота ни ребенокъ, ни взрослый мужчина: первый не вѣдаетъ еще ничего про любовь въ сексуальномъ смыслѣ этого слова, а второй отдается чарамъ любви лишь по временамъ, да и то не въ смыслѣ наивной мечтательности о предметѣ любви, а достигая его энергичной борьбой, чтобы затѣмъ наслаждаться его обладаніемъ. Наоборотъ, сердце юноши исполнено томленія и воспламеняется отъ всякаго соприкосновенія съ красотой, лучи которой разжигаютъ его страсть и возбуждаютъ въ немъ не вполнѣ еще для него самого ясные порывы ³⁸). Словомъ, Эротъ Праксителя ровесникъ Cherubin въ „Свадьбѣ Фигаро“ Бомарше. Этотъ прелестный шалунъ, обуреваемый неопределеннымъ влечениемъ на зарѣ своей возмужалости, безъ ясной цѣли и определеннаго плана, отдается весь первому мимолетному впечатлѣнію ³⁹). Онъ только мечтаетъ, потому что не имѣеть храбрости — осмѣлиться. Онъ говоритъ Сусаннѣ: „Tu sais très bien, méchante, que je n'ose pas oser“ ⁴⁰). Онъ просить Сусанну утѣшить его въ его печали: вѣдь онъ любить — Графиню. Собственно говоря, онъ никого не любить, или, вѣрѣе, всѣхъ: и Сусанну, и Графиню, и Фаншетту, и даже

Марцелину. „Я не знаю, что со мною, говоритъ онъ Сусаний. Но съ нѣкоторыхъ поръ грудь моя взволнована. Сердце мое трепещетъ при одномъ видѣ женщины. Отъ словъ: любовь, страсть я весь дрожу и млѣю. Потребность сказать кому-нибудь: я вѣсль люблю, такъ сильна во мнѣ, что я говорю эти слова одинъ, бѣгая по парку, твоей госпожѣ, тебѣ, деревьямъ, облакамъ, вѣтру, уносящему мои потерянныя слова“ ⁴¹). Пластика достигла чувственной прелести также въ изображеніи женскаго тѣла, напримѣръ, нѣкоторыхъ афродитъ ⁴²). Такова купающаяся Афродита. Собственно говоря, это не богиня, а просто прелестная молодая женщина, омывающая чудные члены своего молодого, здороваго, столь плѣнительнаго, тѣла ⁴³). Полна прелести и Венера Медичейская, въ которой, какъ и въ купающейся Афродитѣ, тоже изображена не богиня, а лишь плѣнительно-кошачливая красавица, которая, принявъ притворно-стыдливую позу и повернувшись голову, ищетъ взорами зрителя, чтобы онъ полюбовался ею ⁴⁴). По поводу прелестнаго въ скульптурѣ Цейзингъ пишетъ: „Не мало произведеній скульптуры разсчитаны на прелестное впечатлѣніе, напримѣръ: Купающаяся Венера, Kallipygos, многія изображенія изъ міра сатировъ, фавновъ и т. п. Но какъ бы ни было велико число произведеній скульптуры въ этой области, все же въ этомъ отношеніи она рѣшительно уступаетъ живописи, какъ въ разнообразіи сюжетовъ, такъ и въ технической обработкѣ материала, потому что какая мягкость ни была бы придана мрамору или бронзѣ, все-таки этотъ материалъ сохраняетъ нѣкоторую жесткость и холодность и придаетъ формамъ твердость и замкнутость, препятствующую непосредственному, чувственному взаимодѣйствію между объектомъ и субъектомъ, т.-е. тому взаимодѣйствію, которое необходимо для прелестнаго. Это еще болѣе относится къ архитектурѣ, въ которой прелестное достигается лишь украшеніемъ. Поэтому, можно считать заблужденіемъ эпоху рококо, когда прелестное сдѣгалось главною цѣлью этихъ обоихъ искусствъ. При такомъ направленіи, они не могутъ во всей чистотѣ выразить свою основную идею, а именно: художественное воспроизведеніе мірового порядка съ одной стороны и идеализированнаго человѣческаго образа съ другой“ ⁴⁵).

Барокъ встрѣчается и въ китайской архитектурѣ. О ней М. Каррьеरъ пишетъ: „Дома, не исключая даже чертоговъ, по большей части одноэтажные; покой расположены вокругъ обнесенныхъ галереями дворовъ, а среди каждого двора устроены водоемы, обсаженный цветами. Внутренность переполнена рѣзь-

боя и всякаго рода украшениями; особенно любятъ вырѣзать изъ странновидныхъ корней разныя чудовищности, а затѣмъ придаютъ такія же перепутанныя формы утвари и домашнимъ вещицамъ: на мѣсто простой красоты и художественности безсознательная игра формами мало-по-малу пришла и здѣсь къ искусственному и чудовищному, къ тому, что зовутъ барокомъ". (М. Каррье, Искусство въ связи съ общимъ развитиемъ культуры и идеалы человѣчества. Е. Каршинъ, Москва, 1870. I, стр. 124—125).

Прелесть архитектуры рококо особенно ярко выступаетъ въ свѣтскихъ зданіяхъ, гдѣ, какъ, напримѣръ, въ гостинницахъ, такъ искусно распределены всѣ части, отдѣлены покон, гдѣ столько изящныхъ удобствъ, облегчающихъ прислуживание и доставляющихъ такъ много комфорта⁴⁶).

Въ профиляхъ этой архитектуры, въ орнаментѣ и мебели линія прямая избѣгается: она кажется слишкомъ монотонной и строгой и замѣняется линіей извилистой и волнистой⁴⁷). Гогартъ, написавшій „Анализъ красоты“, переведенный на нѣмецкій языкъ Миллусомъ съ предисловіемъ Лессинга, видѣтъ въ волнистой линіи сущность прекраснаго, а въ извилистой—прелестнаго.

Не всѣ степени волнистой и извилистой линіи одинаково хороши. Гогартъ приложилъ къ своему трактату рисунки, наглядно показывающіе, какія изъ этихъ линій наиболѣе удовлетворяютъ нашъ эстетический вкусъ. Вкусъ и заключается въ способности различать степени ихъ изящества.

Вкусъ Гогарта—типический вкусъ времени рококо. „Готический“ вкусъ Гогартъ называетъ варварскимъ, вслѣдствіе свойственной готикѣ угловатости и прямолинейности. Суровый приговоръ произносить Гогартъ римской архитектурѣ за ея плоскій полукругъ, а еще болѣе греческой. Но Гогартъ хвалитъ главнаго представителя бароко—Борромини, за его стремленіе избѣгать прямыхъ линій и употреблять изогнутыя въ фасадахъ, фронтонахъ, карнизахъ и т. п. Даже спиральную колонну іезуитскаго стиля Гогартъ называетъ главнымъ украшеніемъ іезуитскаго стиля и лишь находитъ ее слишкомъ слабою въ смыслѣ опоры. Гогартъ, увлеченный своей теоріей, восхищается даже парикомъ, этимъ необходимымъ и столь характеристическимъ атрибутомъ человѣческой внешности въ эпоху рококо, такъ ярко обнаруживающимъ наклонность той эпохи къ изогнутымъ линіямъ.

„Густой и длинный парикъ, пишетъ Гогартъ, подобно льви-

ной гривѣ, заключаетъ въ себѣ нѣчто благородное и придаетъ лицу не только величественный, но и умный видъ”⁴⁸).

„Анализъ красоты“ Гогарта весьма ярко отражаетъ въ себѣ вкусъ эпохи рококо. Это слово происходитъ отъ гос (утесъ, скала), rocaille, Muschelwerk, Grottenwerk (украшеніе изъ раковинъ и камешковъ) „sorte d'architecture rustique pour imiter les roches naturels“ („родъ рустической архитектуры для подражанія естественнымъ скаламъ“)⁴⁹.

Рококо вытекаетъ изъ бароко, который распадается на бароко въ тѣсномъ смыслѣ слова (конецъ 16-го и 17-го вѣковъ) и рококо (вѣкъ Людовика XV) и такъ называемый „Zopf“ (коса)⁵⁰.

Слово барокъ, вѣроятно, отъ реггисса, раггисса, barguissa, vagoque⁵¹).

Настоящій стиль рококо рожденъ не въ Парижѣ или Версалѣ, а въ Дрезденѣ, гдѣ типичнымъ произведеніемъ этого стиля является Zwinger (звѣринецъ), выстроенный Пёпельманомъ въ 1711 году⁵²).

Стиль рококо лишенъ строгой возвышенной простоты. Онъ ищетъ не столько красоты, сколько прелести⁵³). Этотъ стиль способенъ очаровательно украсить увеселительный дворецъ, виллу и т. п. роскошными шарками, садами, верандами, балконами, галлереями, башенками и т. п. А сколько прелести внутри подобнаго рода зданій, въ распределеніи комнатъ, въ богато разукрашенныхъ блестящихъ залахъ, уютныхъ жилыхъ помѣщеніяхъ, будуарахъ, спальняхъ, ваннахъ и т. п.!⁵⁴).

О рококо М. Каррьеरъ пишетъ: „Вся виѣшняя обстановка тогдашней знати и форма ея искусства прозваны „рококо“; слово это очевидно кудреватый росчеркъ существительного гос скалѣ, и означаетъ, подобно бароку и гротеску, пеструю игру линій и красокъ въ искусственномъ гротѣ изъ раковинъ, гдѣ случайные узоры природы разукрашаются на произвольный уже ладъ. Рококо, это—минутное настроеніе, геніальная прихоть игра закономъ, шутливая мелочность въ противовѣсь той пышной серьезности, той важной строгомѣрности, какими отличался вѣкъ Людовика XIV-го. Величавое волосяное зданіе, высившееся уступами надъ головою дамъ, и въ видѣ парика изъ одеревенѣлыхъ локоновъ надъ головою кавалеровъ, внезапно подобралось, сократилось, и нарядные ленточки, развѣвающіяся напудренныя букольки обрамили поддумяненные лица, которые пестрились для контраста черно-тафтяными мушками, и самодовольно выставляли на показъ одинаковый для всѣхъ поголовно блескъ какого-то юношескаго старчества; мѣсто сильно накрахмаленныхъ

воротниковъ и маншетъ заступила легкая волна тонкихъ кружевъ, мѣсто шлейфа—топыристое въ цвѣтахъ платье поверхъ фижмъ на женщинахъ, тогда какъ мужчины жеманились и выплясывали въ шитыхъ кафтанахъ, со щегольской шлагой при бедрѣ; все это было нарядно, кокетливо и вмѣстѣ сладострастно. Мѣсто пышной залы для великолѣпныхъ выходовъ заняла теперь будуаръ съ мягкими волноизгабистыми софами и креслами для тайныхъ радостей любви и для той откровенной болтовни между друзьями, которая, какъ бабочки, перепархиваетъ съ цвѣтка на цвѣтокъ. И вотъ эти-то мелочныя затѣи туалета, эта вполнѣ подходящая къ нимъ мебель, даютъ теперь тонъ всему; это ужъ не отголосокъ стиля какихъ-нибудь великихъ, монументальныхъ произведеній, напротивъ—тутъ слѣдуютъ только прихотливому настроенію заказчика или техника, который смѣло идетъ наперекоръ и данному матерьялу и самой цѣли вещи, нарочно избѣгая въ виртуозности обдѣлки и въ неудержимой игривости формъ всего правильнаго, спокойнаго, и отражая, какъ въ зеркалѣ только одно—шаткую разнуданность современной жизни. Изъ Китая появился въ Европу фарфоръ, и его стали теперь поддѣлывать въ Мейссенѣ и потомъ въ Севрѣ; полуупрозрачный, легкій, вызывающій свѣтлымъ своимъ фономъ на позолоту и на расцвѣченіе блѣдными красками поверхъ глазури; это былъ самый подходящій матерьялъ для чайниковъ, чашекъ, тарелокъ, для этажерныхъ бездѣлушекъ и художественныхъ куколокъ, которые ставились на камини и столы. Изъ Мейссена фарфоровый этотъ стиль перешелъ въ Севръ и Парижъ. Вздумали мраморъ обдѣлывать точно такъ же, какъ мягкую фарфоровую глину, и вотъ Сатиры запировали съ нимфами, влюбленные боги стали въ разныхъ превращеніяхъ ухаживать за земными красотками по берегамъ ручьевъ и прудовъ, въ древесныхъ кущахъ или въ гротахъ. Художникъ столяръ, мастеръ обойщикъ и драпировщикъ изящно украсили будуаръ, и для салона рококо дѣйствительно имѣетъ свое право и свою прелестъ; декорація его перенесли теперь и на внѣшность здѣнія, гдѣ роскошно волнистыя линіи съ убранствомъ изъ раковинъ и гирляндъ закрыли отъ глазъ и разрѣшили въ одни прикрасы все простое, прямое, конструктивно значительное. Нигдѣ не выполнено это такимъ геніальнымъ образомъ, какъ въ Дрезденскомъ Звѣринцѣ. Пышная декорація бальной залы выполнена здѣсь изъ камня на открытомъ воздухѣ, человѣческія фигуры и листва живо продолжаютъ собой движение архитектоническихъ силъ, и благодаря этому, цѣлое является въ органической связи,—поистинѣ удивительное.

вительный памятникъ времени Августа Сильного и Авроры Кёнигсмарктъ. Но настоящими мастерами этой эпохи были вовсе не архитекторы, а скорѣе ювелиръ, табакерочный и опахальный живописецъ; пастухи, пастушки, амуры и разныя любовныя сцены, описанныя Овидіемъ, движутся въ рукахъ у дамъ, которыхъ, жаждя нѣжнаго свиданія, освѣжаютъ себѣ вѣромъ грудь и щеки. Гравюра покидаетъ твердый штрихъ и подскабливаетъ мѣдную доску для свѣтовыхъ и тѣневыхъ эффеクトовъ, а пастельная живопись можетъ цвѣтнымъ мѣломъ по бумагѣ для передачи мимолетной прелести тѣхъ лицъ, которыхъ, посредствомъ пудры и притираний, сами обратили въ одинъ пустой блескъ все рѣзко определенное и характерное, чѣмъ надѣлила ихъ мать—природа. Искусство дѣйствуетъ еще отрадно тамъ, где подражаетъ кисти Корреджіо, его очаровательной свѣтотѣни, его полнымъ внутренняго чувства фигурамъ, которыхъ, какъ фигуры Хладнаго, возникаютъ и зыбаются на звуковыхъ волнахъ⁵⁵).

Рококо есть и въ музыкѣ. Онъ называется тамъ „галантнымъ стилемъ“⁵⁶). Такъ, по крайней мѣрѣ, назывался стиль рококо фортепіанной музыки въ XVIII столѣтіи во Франціи, где представителями этого стиля были: d'Anglebert, Couperin (въ особенности François), Rameau и др.⁵⁷). Этотъ стиль заключался въ томъ, что композиторы, въ противоположность строгой полифоніи, писали свои фортепіанныя пьесы, не для определенного числа голосовъ, и главныя ноты мелодическаго рисунка разукрашивали кудреватыми гирляндами разныхъ фигурацій, пассажей, фiorитуръ и т. п.

Этотъ стиль особенно пригоденъ для фортепіано, которое не способно выдерживать пѣвучія ноты. Звукъ этого инструмента весьма непродолжителенъ, такъ какъ извлекается ударомъ молоточка по струнамъ, оттого тотчасъ послѣ своего возникновенія постепенно слабѣеть и вскорѣ совсѣмъ исчезаетъ. Тѣмъ не менѣе фигурація появляется не на фортепіано, а на органѣ, хотя онъ и допускаетъ протяженія звуковъ, а потому особенно въ ней не нуждается⁵⁸). Съ органа фигурованный стиль переходитъ на клавикорды и клавесины, т.-е. на инструменты, изъ которыхъ впослѣдствіи образовалось фортепіано. Такимъ образомъ этотъ кудреватый стиль установился на клавишныхъ инструментахъ и далъ импульсъ къ возникновенію и развитію виртуознаго исполненія, которое съ теченіемъ времени все болѣе и болѣе выступаетъ на первый планъ и изъ средства дѣлается цѣлью, приводя къ весьма пошлому музыкальному жонглерству и прельщая слушателей блестящимъ исполненіемъ произведеній безсодержательныхъ и весьма

низкаго музыкального достоинства. Это виртуозное направление фортепианной музыки продолжается долго и въ XIX вѣкѣ находить своихъ главныхъ представителей въ лицѣ Кальбреннера, Герца, Равина, Ашера, Ан. Контского и др. ⁵⁹).

Этотъ виртуозный стиль распространился и на другіе инструменты. Такъ, напримѣръ, віолончелистъ Серве сочинялъ для своего инструмента пьесы, дававшія возможность ихъ автору обнаруживать всю прелестъ тембра пѣвучей віолончели и блеснуть своей выдающейся техникой.

Виртуозность имѣть громадное значение и въ исторіи вокальной музыки. Во времена исключительного господства хоровой музыки вокальной виртуозности не требовалось. Она возникаетъ съ момента появленія оперы (въ концѣ XVI вѣка). Первая оперная пѣвица Vittoria Archilei, участвовавшая въ оперѣ „Евридика“ Пери ⁶⁰), имѣла уже обыкновеніе разукрашивать, исполнявшіяся ею мелодіи фіоритурами, весьма обильными и кудреватыми ⁶¹). На виртуозность пѣнія было обращено все вниманіе публики, посѣщавшей оперу. Появляются школы, доведшія вокальное искусство до высокой степени совершенства. Они выпускаютъ цѣлый рядъ первоклассныхъ пѣвцовъ и пѣвицъ, плѣняющихъ своимъ исполненіемъ меломановъ, до крайности увлекающихся пѣніемъ и интересующихся главнымъ образомъ не самой музыкой а тѣмъ, какъ она исполняется. Пѣвецъ и пѣвица дѣлаются преобладающимъ элементомъ въ оперѣ. Композиторъ принужденъ имъ подчиниться и сочинять такъ, чтобы давать возможность имъ наилучшимъ образомъ выказывать свои голосовые средства. Послѣднія достигаютъ изумительного развитія у кастратовъ. Публика была отъ нихъ безъ ума. „Benedetto il coltello“ ⁶²) кричали меломаны въ порывѣ энтузіазма. Аббатъ Raquenet въ своемъ сочиненіи: „Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras (Paris. 1702 р. 75) пишетъ: „...во всемъ свѣтѣ нѣтъ голосовъ ни у мужчинъ, ни у женщинъ, столь гибкихъ, какъ у этихъ кастратовъ: ихъ голоса чисты, трогательны и проникаютъ до глубины души. Это—горла и звуки соловьиныхъ голосовъ,—дыханія, отъ которыхъ кружится голова и захватываетъ духъ,—дыханія безконечныя, посредствомъ которыхъ эти пѣвцы исполняютъ безчисленное количество тактовъ, дѣлая эхо тѣхъ же пассажей, выдерживая ноты изумительной длины, а въ концѣ, подобно соловьямъ, исполняя каденцы одинаковой продолжительности“ ⁶³).

Виртуозное пѣніе, сдѣлавшись изъ средства цѣлью, значительно понизило художественное достоинство оперы. Она воз-

никла во Флоренции (въ концѣ XVI в.), какъ результатъ попытки воскресить древнюю греческую трагедію и найти музыкальную форму, соответствующую требованиямъ сцены, которымъ не могла удовлетворить хоровая контрапунктическая музыка, почти исключительно тогда существовавшая.

Первые оперы почти сплошь состояли изъ однихъ речитативовъ. Съ течениемъ времени мелодическая красоты все болѣе и болѣе развиваются и достигаютъ своего апогея въ аріи, разрабатывавшейся съ необыкновеннымъ усердіемъ композиторами Неаполитанской школы, возникнувшей въ 17 в. Къ сожалѣнію, первенствующее положеніе пѣвцовъ и пѣвицъ заставляло композиторовъ Неаполитанской школы приносить въ жертву виртуозности свои художественные интересы, и опера сдѣлалась средствомъ доставлять публикѣ одни чувственныя наслажденія, лаская слухъ чуднымъ „bel canto“. Впрочемъ, какъ бы ни было губительно первенствующее положеніе пѣвцовъ и пѣвицъ въ оперѣ, дѣлавшихъ изъ нея подчасъ арену музыкального акробатства⁶⁶), тѣмъ не менѣе было бы несправедливо отрицать какія бы то ни было достоинства итальянской оперы въ эпоху высшаго расцвѣта виртуознаго пѣнія.

„Композиторы Неаполитанской школы, пишетъ Амбродь, старались выражать музыкой смыслъ текста и не только въ аріяхъ, но и въ „сухомъ речитативѣ“ (*recitativo secco*), на который было обращено большое вниманіе, отчего онъ еще не былъ тѣмъ, чѣмъ сдѣлалась вслѣдствіи: обыкновеннымъ средствомъ пополнять промежутки между аріями. Самая арія еще вращалась въ слишкомъ тѣсномъ кругу постоянно повторяющихся чувствъ, чтобы допустить болѣе богатое развитіе драматического выраженія. Мы постоянно находимъ въ нихъ отцовскую нѣжность, любовь между знатными лицами, которая при ихъ пылкихъ изліяніяхъ не теряютъ однако изъ вида этикета, неотступная мольбы жены за находящуюся въ опасности жизнь мужа, гнѣвъ на измѣнника и т. п. Но въ этомъ ограниченномъ кругѣ чувствъ выраженіе правдиво и очень глубоко; только въ бравурной аріи (*aria di bravura*), въ которой пѣвецъ желалъ блестать, оно часто заглушалось колоратурами, да и то не всегда, потому что композиторы умѣли часто давать мотивамъ колоратурныхъ пассажей отътенокъ, соответствующій драматической ситуациі. Какъ много самаго прекраснаго находится уже у Александра Скарлатти — что такъ хорошо зналъ Гендель — у Траэтты, у Леонардо Винчи, молитва котораго „*Delia dea*“ (въ „Ифигеніи въ Тавридѣ“) могла бы служить украшеніемъ любой оперы Глюка или Моцарта. Намъ

придется этихъ композиторовъ снова открывать, подобно тому, какъ мы открыли древнихъ Нидерландцевъ, послѣ того, какъ мы устранили заслоняющую зрѣніе гору распространенныхъ предразсудковъ и ошибочныхъ мнѣній⁶⁷⁾.

Чувственная прелесть оперы⁶⁸⁾ еще болѣе усиливалась, благодаря поэтамъ, старавшимся писать благозвучные стихи и изображать сладострастную любовь въ своихъ либретто, какъ, напримѣръ, Apostolo Zeno и въ особенности Метастазіо⁶⁹⁾.

Поэзія въ состояніи производить прелестное впечатлѣніе и безъ музыки, благозвучіемъ стиха и чувственно-обольстительными образами. Такова поэзія Анакреона, тщетно пытавшагося воспѣвать подвиги героевъ и потому исключительно сосредоточившагося на чувственныхъ радостяхъ существованія⁷⁰⁾.

Хочу я пѣть Атридовъ,
И Кадма пѣть охота,
А барбитонъ струнами
Звучить мнѣ про Эрота.
Недавно перестроилъ
И струны я, и лиру,
И подвиги Алкида
Хотѣлъ повѣдать миру,
А лира въ новомъ строѣ
Эрота славитъ вновь,
Простите-же, герой!
Отнынѣ струны лиры
Поютъ одну любовь⁷¹⁾.

Анакреонъ постигалъ смыслъ жизни въ наслажденіяхъ. Оттого его можно считать провозвѣстникомъ эпикуреизма. Анакреонъ былъ современникомъ⁷²⁾ Солона, Пизистрата, Пиѳагора и съ послѣднимъ находился въ тѣсной дружбѣ⁷³⁾. Платонъ считалъ Анакреона за мудреца⁷⁴⁾. Это мнѣніе Анакреонъ заслужилъ вполнѣ ужъ однимъ своимъ безкорыстіемъ. Пизистратъ хотѣлъ почтить Анакреона, своего пѣвца и друга, денежнымъ подаркомъ въ пять талантовъ (около семи съ половиною тысячъ рублей). Анакреонъ отоспалъ эту сумму, сказавъ, что „деньги приносятъ ему много заботъ“⁷⁵⁾. Анакреону была воздвигнута статуя въ Аѳинахъ и поставлена въ Акрополѣ, близъ святилища Аѳинь, рядомъ съ изваяніемъ, изображавшимъ Перикла. Теосцы, сограждане Анакреона, также воздвигли ему статую, на которой Феокритъ сдѣлалъ слѣдующую надпись:

Пристально въ статую эту взглядись, чужеземецъ,
И, воавратяся домой къ себѣ, молви: „я видѣлъ въ Теосѣ
Анакреона, пѣвца несравненнаго древности славной!“

Если прибавишь: „и лучшаго друга“

Въ этихъ немногихъ словахъ ты очертиши безсмертнаго мужа! ⁷⁶⁾

Анакреонъ является какъ бы воплощенiemъ принципа художественной прелести. „Пизистратъ приказалъ оснастить пятидесяти-весельную галеру съ позолоченными мачтами: галера была отправлена за Анакреономъ и привезла его въ Аеини. Платонъ разсказываетъ это событие въ „Гиппархѣ“. Анакреонъ, стоя на кормѣ, въ вѣнѣ изъ розъ, съ бородой, опрысканной духами, съ чашей въ рукѣ, не олицетворялъ ли собой бога наслажденій, совершающаго священный возліянія Эгейскому морю?“ ⁷⁷⁾). Анакреонъ смотрѣть на міръ съ свѣтлой стороны. Съ этой точки зрѣнія жизнь окрашивается въ праздничный колоритъ. Ея наслажденія являются тѣмъ благомъ, которое она дарить способнымъ пользоваться имъ. Для этого нужна добродѣтель ⁷⁸⁾ и мудрость. Первая нужна для того, чтобы пить чашу наслажденій жизни, не примѣшивая къ ней горечи гибельныхъ страстей, омрачающихъ безоблачное небо спокойнаго, яснаго существованія праведника ⁷⁹⁾. Самъ Анакреонъ подалъ вышеупомянутый примеръ безкорыстія, отославъ деньги Пизистрату, мѣшавшія беззаботному существованію поэта. Онѣ же могли служить Анакреону искушеніемъ искать счастія тамъ, где его нѣтъ. Величайшая мудрость заключается въ пониманіи, что счастіе дается щедрою природою всѣмъ, кто сумѣеть имъ воспользоваться. Міръ полонъ наслажденій. Его красоты у всѣхъ передъ глазами. Нужно умѣть ихъ видѣть. Удовлетвореніе потребностей организма, какъ физическихъ, такъ и духовныхъ, доставляетъ неисчерпаемый источникъ удовольствій, если онъ не отравленъ безумными страстями, порождающими излишество, — и аскетическимъ изувѣрствомъ, видящимъ въ мірскихъ радостяхъ грѣховныя вожделѣнія. Порочная страсть и аскетическое изувѣрство — вотъ два врага той философіи наслажденій, которую проповѣдуетъ Анакреонъ ⁸⁰⁾, а вмѣстѣ съ нимъ и олицетворяемая имъ прелесть искусства.

Порочная страсть портить своею ненасытностью чистый, здоровый и неиз不可缺少ный родникъ естественныхъ наслажденій. Аскетическое изувѣрство налагаетъ на нихъ запретъ. Это аскетическое изувѣрство не есть ли величайшее богохульство, видящее въ наслажденіяхъ какія-то дьявольскія сѣти, разставленные для уловленія слабыхъ сыновъ человѣческихъ, чтобы подвергать ихъ за грѣхи страшному божескому гнѣву и безконечнымъ мученіямъ, какъ будто бы заслуженной карѣ?! Съ этой точки зрѣнія міръ кажется какою-то юдолю печали, созданною жестокимъ творцомъ, чтобы мучить рожденныхъ помимо ихъ воли существъ.

Если бы это было на самомъ дѣлѣ такъ, то, конечно, лучше бы никому не родиться на этотъ свѣтъ. Но такъ ли это? Если наслажденія влекутъ за собой страданія, то не сами ли мы въ этомъ виноваты неумѣренностью, изысканною утонченностью и даже противоестественностью?.. А наслажденія сами по себѣ не являются ли тѣмъ благодѣяніемъ, тѣмъ божественнымъ даромъ, который, наполняя жизнь счастіемъ, способенъ вызвать въ сердцѣ, полномъ умиленія, искреннюю благодарность Творцу, столь мудро создавшему міръ для блага живущихъ въ немъ? И какъ далѣкъ былъ отъ аскетического изувѣрства Сынъ человѣческий, пришедший въ міръ, чтобы научить людей, какъ жить въ немъ, и вовсе не отвергавшій его радостей; „Пришелъ Сынъ человѣческий: ѿсть и пить; и говорите: вотъ человѣкъ, который любить ѿсть и пить вино, другъ мытарямъ и грѣшникамъ“⁸¹⁾.

Не таковы были тѣ аскетические изувѣры, дерзавшіе однако называть себя христіанами, какъ, напримѣръ, шотландское духовенство, которому Бокль въ своей Исторіи цивилизаціи въ Англіи посвящаетъ столь мрачныя страницы. Оно считало грѣховными самыя невинные удовольствія, всѣ даже самыя чистыя эстетическая наслажденія и подавляло всякую радость, всякое веселье⁸²⁾. Конечно, это мрачное аскетическое изувѣрство теперь значительно ослабѣло. „Но, пишетъ Бокль, хотя многое прежняго и исчезло, мы все-таки имѣемъ еще достаточно доказательствъ, что теологический духъ существуетъ и что только натискъ общественного мнѣнія препятствуетъ ему вспыхнуть съ прежнимъ излишествомъ. Многіе изъ членовъ духовенства продолжаютъ еще нападать на мірскія удовольствія, забывая, что не только самый міръ, но и все, что проявляется въ немъ, есть твореніе Всемогущаго и что наклонности и желанія, которыя они клеймятъ, какъ явленія нечестивыя, составляютъ часть Его же даровъ человѣку. Они не знаютъ еще, что наши желанія такая же точно составная часть насъ, какъ и всѣ другія качества, что они должны быть терпимы, а иначе невозможно и общее развитіе индивида.

Если человѣкъ подавляетъ въ себѣ какую-либо сторону, онъ уродуется и парализуется. Вѣрная граница самоугожденія—тамъ, где нѣть вреда ни себѣ, ни другимъ. Въ этой мѣрѣ все законно. Оно болѣе, чѣмъ законно, оно необходимо. Тотъ, кто воздерживается отъ умѣренного и безвредного удовлетворенія своихъ потребностей, приводитъ нѣкоторыя изъ существенныхъ своихъ способностей въ бездѣйствіе и долженъ поэтому сдѣлаться несовершеннымъ и незаконченнымъ человѣкомъ. Такой человѣкъ не нормаленъ; онъ—одностороненъ; онъ никогда не достигаетъ

своего полного развитія. Онъ можетъ быть монахомъ, онъ можетъ быть святой жизни, но онъ не человѣкъ гражданинъ. И теперь больше чѣмъ когда-либо нуждаемся мы въ совершенныхъ и житейскихъ людяхъ. Ни одному изъ предшествующихъ вѣковъ не было столько работы, для исполненія которой намъ нужны крѣпкія и цвѣтущія натуры, у которыхъ каждое отправленіе развивалось бы свободно и нормально.

Никогда прежде практика жизни не была такъ трудна; никогда не представлялось человѣческому уму задачъ столь многочисленныхъ и столь сложныхъ. Каждое прибавленіе къ нашимъ знаніямъ, каждая новая мысль открываютъ новые затрудненія и порождаютъ новые соображенія. Подъ этимъ усиленнымъ давлениемъ мы навѣрное пали бы, если бы наслѣдовали легковѣріе нашихъ предковъ, которые допустили сковывать и ослаблять свою энергию тѣми суровыми понятіями, которыми духовенство, отчасти по невѣжству, отчасти по корысти, проштало народъ въ средніе вѣка и тѣмъ ослабляло національную дѣятельность и замедляло развитіе національного благосостоянія⁸³⁾.

Лучшее противодѣйствіе мрачному изувѣрству, остатки кото-
раго еще замѣтны и въ наше время, есть проповѣдь, убѣждающая
насъ пользоваться радостями жизни, которая слышится, какъ въ
твореніяхъ Анакреона, такъ и во всемъ прелестномъ искусствѣ.

Если это мрачное, аскетическое ученіе въ современную эпоху
клонится къ концу, то есть другое, способное одинаково отравить
существованіе своихъ адептовъ и ставящее аскета, отвернувшагося отъ жизни, своимъ идеаломъ⁸⁴⁾. Это ученіе пропо-
вѣдуетъ современная пессимистическая философія⁸⁵.

Она закрываетъ глаза на свѣтлую сторону жизни и подчер-
киваетъ мрачную⁸⁶⁾. Ея брюзгливое настроеніе препятствуетъ
наслажденію прелестнымъ въ искусствѣ, въ которомъ отражаются
земные утѣхи. Шопенгауэръ не допускаетъ изображать устрицъ,
сельдей, краббовъ, бутербродовъ, пива, вина и т. д., потому что они
заставляютъ думать объ ихъ съѣдомости, а также всего того, что
можетъ возбудить въ зрителѣ „чувственность“... Но во-первыхъ,
едва ли художники послушаютъ философовъ и откажутся, въ
угоду имъ, изображать прелестное, если къ нему чувствуютъ
влеченье; и слава Богу, потому что философамъ не дано никакого
права распоряжаться судьбами искусства, находящагося въ
вѣдѣніи художниковъ, знающихъ лучше, чѣмъ кто-либо другой,
что имъ слѣдуетъ изображать, или, вѣрнѣе, убѣжденныхъ въ
полнѣйшей универсальности искусства, всегда страдающаго отъ малѣй-
шей попытки его ограничивать. Во-вторыхъ, запрещеніе изобра-

жать вкусных яств и сладострастную красоту изъ опасенія, какъ бы первый не возбудилъ аппетита, а вторая не разожгла чувственности, указываетъ лишь на то, что самъ авторъ, должно быть, былъ большой лакомка: видъ вкусныхъ яствъ, вѣроятно, возбуждалъ въ названномъ философѣ такое желаніе ъсть, а изображеніе нагихъ красавицъ⁸⁷⁾ такъ распаляло его страстный темпераментъ, что онъ терялъ способность эстетически наслаждаться подобного рода художественными произведеніями. Въ этомъ виноваты отнюдь не они, а тотъ, кто на нихъ смотрѣть съ чувственной точки зрења. Отрица прелестное въ искусствѣ, Шопенгауэръ становится на сторону Людовика-Орлеанскаго, разорвавшаго Леду Корреджіо и сжегшаго ея голову, не вынося ея сладострастнаго выраженія. Но если есть люди, вслѣдствіе своей чувственности, лишенные способности эстетически наслаждаться наготою въ искусствѣ, то изъ за-нихъ запрещать ее было бы такъ же странно, какъ если бы не позволено было употребленіе ножей потому, что ими нѣкоторые самоубийцы лишили себя жизни⁸⁸⁾. Отсюда недалекъ шагъ къ предпочтенію безобразнаго въ искусствѣ, встрѣчаемое у Балтѣ, опасавшагося, какъ бы изображенная красота не помѣшала созерцателю возвыситься до эстетического безкорыстія и не возбудила сожалѣнія о невозможности ею воспользоваться⁸⁹⁾. Наоборотъ, Лессингъ въ своемъ „Лаокоонѣ“ безусловно требуетъ изображенія въ искусствѣ лишь прекраснаго и считаетъ хвастовствомъ художника, если онъ воспроизводитъ безобразіе, выставляя на показъ свою виртуозность и заставляя зрителя любоваться не тѣмъ, что изображено, а какъ изображено⁹⁰⁾. Интересно было бы знать, что стали бы дѣлать художники, если бы захотѣли исполнять приказанія философовъ, критиковъ и эстетиковъ?..

Истинная наука объ искусствѣ далека отъ подобнаго высокомѣрія и только скромно старается понимать произведенія искусства и постигать законы художественной эволюціи. Въ ней обнаруживается известная периодичность. Въ раннія времена развитія даннаго искусства замѣчается наклонность къ вышенному. Художники этого периода пытаются изображать величие божественной идеи, героическую мощь народныхъ вождей и т. п. Затѣмъ наступаетъ эпоха прекраснаго, отличающаяся полнымъ соотвѣтствиемъ формы къ содержанію и равновѣсіемъ духовной идеи и ея материальной оболочки. Наконецъ наступаетъ періодъ преобладанія чувственного элемента, въ который искусство пѣняетъ своею прелестью. На первый планъ выдвигается техническая виртуозность, преимущественно склонная воспроп-

изводить, въ качествѣ художественныхъ сюжетовъ, чувственныхъ наслажденія⁹¹⁾. Эти три эпохи художественной эволюціи особенно ярки въ исторіи греческой пластики. Сначала она настраивается на возвышенный ладъ и создаетъ рѣзцомъ Фидія типъ отца боговъ. Затѣмъ во времена Скопаса и Праксителя возникаетъ образъ идеальной красоты Аполлона. Наконецъ наступаетъ періодъ, склонный къ прелестямъ чувственныхъ, сладострастныхъ Венеръ, гермафродитовъ и пр.⁹²⁾.

Если въ другихъ отрасляхъ искусства эти три періода не всегда такъ рельефно выступаютъ, все же обыкновенно конецъ той или другой художественной вѣти характеризуется большею или меньшою склонностю къ прелестному⁹³⁾. Каждый изъ этихъ періодовъ имѣеть свой интересъ, свои достоинства и преимущества. Произведенія возвышенного періода поражаютъ насъ своею грандіозностью и мощью. Въ слѣдующій періодъ возникаютъ шедевры, очаровывающія насъ своею идеальной красотой. Наконецъ, прелестное искусство привлекаетъ совершенствомъ своей технической виртуозности и пленяетъ воспроизведеніемъ чувственныхъ наслажденій⁹⁴⁾. Эти чувственныя наслажденія наше достояніе. На нихъ мы имѣемъ право. Мы дѣти земли, и земные радости и утѣхи даны намъ въ удѣль нашого бренного существованія. Въ обаяніи художественной прелести какъ бы слышится библейскій призывъ къ жизни со всѣми ея благами: „Раститеся и множитесь и наполняйте землю и господствуйте ею“⁹⁵⁾.

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ IX-ІІ ГЛАВѢ.

1) Впрочемъ, справедливо замѣчаетъ Цейзингъ, что прелестное еще недостаточно выяснено эстетикою. (Ad. Zeising, *Aesthetische Forschungen*, Frankfurt a. M. 1855. S. 405). Во многихъ книгахъ по эстетикѣ оно совсѣмъ игнорируется. Самъ Цейзингъ посвящаетъ прелестному лишь нѣсколько страницъ. (*Ibid.* S. 405—441, 551—554).

2) *Ibid.* S. 436. Cp. Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen*. Königsberg. 1853. S. 178—179.

Cp. Fechner, *Vorschule der Aesthetik*. Leipzig. 1876. Zweiter Theil. S. 279—280.

Cp. Gerhard Gietmann, S. J. und Iohannes Sörensen S. J., *Kunstlehre in fünf Teilen*. Erster Teil. Allgemeine Aesthetik. Freiburg im Breisgau. 1899. S. 136. О прелестномъ, *Ibid.* S. 137—138. John Ruskin, *Modern Painters*,

London. 1851. Vol. I, p. 40—41. Th. Lipps. Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 573—575. Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. S. 207—208. P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893. p. 31—32.

3) Rosenkranz, Ästhetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 283.

4) О томъ, какія вѣщнія чувства способны на восприятіе эстетическихъ впечатлѣній см. т. I, 2-ое изд. стр. 262—275.

5) Драгоценные камни и капли росы. (P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 29—30). О драгоценныхъ камняхъ и металлахъ См.: Julius Wodiska, A Book of precious stones. New-York. 1909. Klotz, Ueber den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine und ihren Abdrücke. Altenburg. 1768. Eugène Fontenay, Les bijoux anciens et modernes. Préface par V. Champier. Paris. 1887. Album von Objekten aus der Sammlung kunstindustrieller Gegenstände der Allerhöchsten Kaiserhauses. Arbeiten der Goldschmiede—und Steinschlifftechnik. Erläuternder Text vor Dr Albert Ilg. F. Luthmer, Goldschmuck der Renaissance. Berlin. 1881. J. H. Hefner—Alteneck, Deutsche Goldschmiede Werke. Frankfurt. 1890. Babelau, La gravure en pierres fines. Henri Vever, La bijouterie française au XIX siècle. Paris. 1900. Maxwell Sommerwille, Engraved Gems. Philadelphia. 1889.

Драгоценные камни вообще и рѣзные въ особенности называются геммами и камеями. Геммами въ болѣе тѣсномъ смыслѣ называются драгоценные камни, на которыхъ изображеніе вырѣзано углубленнымъ (intaglio), а камеями (саммо) такие, въ которыхъ изображеніе вырѣзано рельефно. (Большая Энциклопедія. Подъ ред. С. Н. Южакова. 4 изд. VI, стр. 376—378. Тамъ же репродукція геммъ и камей и библ. указатель. Ср. H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 323—324).

6) Ad. Zeising, Ästhetische Forschungen. Frankfurt. a. M. 1855. S. 417.

7) Байе, Византійское искусство. Спб. 1886 г., стр. 38.

8) Г. Брандесъ, Главныя течения литературы 19 ст. Пер. съ нѣм. изд. Ад. Шродтмана. Изд. Невѣдомскаго. Часть первая. Литература эмигрантовъ. Москва. 1881. Стр. 124—125.

9) Байе, Византійское искусство. Спб. 1888, стр. 208.

10) Байе, Византійское искусство. Спб. 1888, стр. 208—209. О Пала д'Оро см. Jules Labarte, Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance. 2 édition. Paris. 1875. Tome III, p. 11—22. Тамъ же репродукція Пала д'Оро. О Пала д'Оро см. также монографію „La Pala d'Oro della Basilica di San Marco. Illustrazione di Giovanni Veludo. Venezia. 1887.

Замѣчательная роскошь драгоценныхъ камней въ магометанской архитектурѣ Индіи. (См. Rosengarten, Die architektonischen Stylarten. 2 Aufl. Braunschweig. 1869. S. 199).

11) Ibid. S. 418.

12) M. Carriere, Ästhetik. Leipzig. 1885. 3. Aufl. Bd. II № 143.

13) Сборникъ древнихъ классиковъ для русскихъ читателей Лукіана въ изложениіи Лукаса Коллинза. Спб. 1876, стр. 29—30.

14) Тамъ же, стр. 31—32.

Венда была еракійская богиня, которую Геродотъ считаетъ Діаной. Аеніянне включили ее въ число своихъ боговъ и установили въ честь ея празднество. Аттидъ и Мена (Lunus) были фригійскія божества (тамъ же, стр. 32). Въ Хмерскомъ искусстве самая богатыя статуи дѣлались изъ золота и серебра. Очень часто имъ вырѣзывались глаза изъ перламутра, хрусталя или

драгоценныхъ камней. (Н. В. Султановъ, Хмерское искусство. См. Вѣстникъ изящныхъ искусствъ 1886 г. Томъ IV. Выпукъ 6, стр. 430).

15) А. С. Пушкинъ, Скупой Рыцарь. Сочиненіе А. С. Пушкина. Изданіе третье Суворина. Спб. 1887 г. Томъ II, стр. 138).

Можетъ быть, этотъ монологъ написанъ подъ вліяніемъ монолога доктора во второмъ актѣ „Scherz, List und Rache“ Гете:

„Süsser Anblick! Seelenfreunde!
Augenweid und Herzensweide
Erste Lust und letzte Lust.“

(Goethes Sämtliche Werke. Vollständige neu durchgesehene Ausgabe in drei Bänden. Stuttgart. 1869. Bd. I, S. 514). Въ переводѣ на рускій языкъ Н. А. Холодковскаго это мѣсто передано такъ:

„Что за видъ, и что за радость!
Взору счастье, сердцу сладость,
Радость радостей земли!

(Н. Д. Чечулинъ, Отдаленная параллель „Скупому рыцарю“. Извлечено изъ Журнала Министерства Народного Просвѣщенія за 1914 годъ. Спб. 1914, стр. 7). По мнѣнію Н. Д. Чечулина, сходство между опереттой Гете и „Скупымъ рыцаремъ“ Пушкина въ „психологіи скучного и при томъ психологіи одинаково понятой“. (Тамъ же, стр. 6). Параллель между Гете и Пушкинымъ проведена и В. В. Розовымъ, „Пушкинъ и Гете“. Киевъ. 1908. (Стр. 118—117).

16) Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877. 34—35, 36—37, 56, 76, 77, 83—86, 86—88, 92—96, 97—100.

Ср. Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen, Frankfurt a. M. 1855. S. 409, 428.

Сюлли Прюдомъ обратилъ вниманіе на эпитеты, заимствованные изъ міра низшихъ чувствъ для характеристики впечатлѣнія высшихъ и даже душевныхъ эмоцій. (Sully Prudhom, L'expression dans les beaux arts. Paris. 1883, p. 80, 90—91. Guyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris. 1884, p. 67—68. О метафорически называемыхъ настроенияхъ духа: кисломъ, сладкомъ, горькомъ и т. д. см. В. Вундтъ, Основаніе физиологической психологіи. Москва. 1880, стр. 979. У Іисуса, сына Сирахова, встречаются такія выраженія: „услаждать пѣснопѣніе“ (XLVII, 11), „сладостное пѣніе“ (L, 20).

17) См. A. J. Wautes, La peinture flamande, chap. XXV, p. 332—339. Невгу Havard, Histoire de la peinture hollandaise. Chap. IX, p. 256—270.

О способности живописи, благодаря краскамъ, возбуждать въ зрителѣ осязательные, вкусовые и обонятельные впечатлѣнія см. Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. § 436, S. 420—421.

„Nature morte“ подвергается (какъ и все прелестное искусство) нападкамъ со стороны Шопенгауэра, говорящаго объ этомъ родѣ живописи по поводу прелестнаго, противопоставленаго названнымъ философомъ возвышенному. „Такъ какъ противоположности другъ друга объясняютъ, то здѣсь можетъ быть умѣстно замѣчаніе, что собственно противоположность высокаго то, что на первый взглядъ, пожалуй, такимъ не кажется, прелестное (Reizende). Но я подразумѣваю подъ этимъ то, что возбуждаетъ волю, неоп-

средственно предлагаю ей удовлетворение, исполнение. Если чувство высокого возникло изъ того, что прямо неблагоприятный для воли предметъ становится объектомъ чистаго созерцанія, которое въ такомъ случаѣ поддерживается только постояннымъ уклоненіемъ отъ воли и подъемомъ надъ ея интересами, составляющимъ именно возвышенность духовнаго настроения, то прелестное, напротивъ, низводить зрителя изъ чистаго созерцанія, необходимаго для всякаго восприятія прекраснаго, непремѣнно раздражая его волю предметами непосредственно ей подходящими, тѣмъ самымъ зритель не остается болѣе чистымъ субъектомъ познанія, а становится нуждающимся, зависимымъ субъектомъ хотѣнія. Обыкновенно всякое прекрасное въ веселомъ родѣ называютъ прелестнымъ, но это есть, по недостатку правильнаго различенія, слишкомъ широко распространенное понятіе, которое я долженъ отложить совершенно въ сторону и даже не одобрить. Но въ указанномъ и объясненномъ смыслѣ, я нахожу въ области искусства только два рода прелестнаго, и оба его недостойны. Одинъ, весьма низкий, въ Stilleben нидерландцевъ, когда онъ заблуждается въ выборѣ предметовъ, именно изображаетъ съѣстные припасы, которые живымъ своимъ изображеніемъ неизбѣжно возбуждаютъ къ себѣ аппетитъ, что и есть возбужденіе воли, съ коимъ наступаетъ конецъ всякому эстетическому созерцанію. Написанные плоды еще можно допустить, такъ какъ они являются дальнѣйшимъ развитіемъ цветка и прекраснымъ произведеніемъ природы по формѣ и краскамъ, такъ что нѣть прямой необходимости думать объ ихъ съѣдомости; но, къ сожалѣнію, мы нерѣдко встречаемъ съ обманчивою естественностью стоящія на столѣ и приготовленныя кушанья, устрицы, сельди, крабы, бутерброды, пиво, вино и т. д., что совершенно непозволительно. Въ исторической живописи и скульптурѣ прелестное заключается въ нагихъ фигурахъ, коихъ положеніе, полуодѣяніе и вся манера изображенія направлены на возбужденіе въ зрителѣ похоти, чѣмъ тотчасъ эстетическое созерцаніе прекращается и, следовательно, противодѣйствуетъ цѣли искусства. Эта ошибка виновна соответствуетъ той, которую мы только-что осудили въ нидерландцахъ. Антики, при всей своей красотѣ и полной наготѣ, почти неизмѣнно отъ этого свободны, потому что художникъ самъ создавалъ ихъ въ чисто объективномъ, идеальной красотой исполненномъ настроеніи духа, а не въ духѣ субъективной, грубой похоти. Поэтому прелестнаго должно всюду избѣгать въ искусствѣ". (Ар. Шопенгауэръ, Миръ, какъ воля и представление. Пер. Фета. Изд. 4 Маркса, стр. 213—214).

18) Брандесъ указываетъ на англійскаго поэта Китса, какъ на великаго мастера приобщать впечатлѣнія низшихъ чувствъ къ эстетикѣ, воспѣвая ихъ въ поэзіи. „Онъ провелъ большую часть своей жизни въ пассивныхъ чувственныхъ влеченияхъ, въ радостяхъ и горестяхъ, испытываемыхъ путемъ чувствъ. „Если взять“, — говоритъ Массонъ, — „физиологію и посмотретьъ одинъ за другимъ такъ называемые разряды чувственныхъ ощущеній, — сначала тѣ ощущенія, которыя въ связи съ состояніемъ мускуловъ, потомъ тѣ, которыя въ связи съ жизненными процессами, какъ-то съ кровообращеніемъ, съ дыханіемъ, съ электрическимъ соприкосновеніемъ съ окружающими предметами, то-есть ощущенія вкуса, запаха, осязанія, слуха, зрѣнія,—то окажется, Китсъ былъ одаренъ всѣми этими ощущеніями въ высшей степени". Напримѣръ, онъ былъ чрезвычайно восприимчивъ къ наслажденіямъ нѣба. Одинъ изъ его друзей разсказываетъ, что однажды онъ видѣлъ, какъ Китсъ клалъ себѣ на языкъ каенскій перецъ, чтобы

всльдъ за тѣмъ можно было лучше оцѣнить пріятный вкусы краснаго вина. „Такъ какъ я завель рѣчь о пріятныхъ ощущеніяхъ“, — говорить онъ въ одномъ изъ своихъ писемъ, — „то скажу Вамъ, что въ эту минуту я одной рукой пишу, а другой держу у рта персиковую косточку“. Поэтому не удивительно, что въ его сочиненіяхъ нерѣдко встрѣчаются заимствованныя изъ этой сферы описанія. Въ его, по справедливости, знаменитой „Одѣ къ меланхолії“ говорится, что это божество имѣеть алтарь въ храмѣ радости, хотя онъ видимъ только для тѣхъ, чей сильный языкъ способенъ раздавить виноградину о свое нѣжное нѣбо; а въ одномъ изъ своихъ послѣднихъ сонетовъ онъ изображаетъ приближеніе смерти знаменательными словами, что „нѣбо его души теряетъ способность вкуса“. Само собой разумѣется, что слухъ и зрѣніе доставляли ему еще болѣе богатыя разнообразныя впечатлѣнія, чѣмъ другія низшія и менѣе благородныя чувства. Онъ любилъ музыку любовью музыканта, а на переливы цвѣта и красокъ смотрѣлъ глазами живописца. Поэтому понятно, что для всѣхъ многоразличныхъ видовъ звука и запаха, вкуса и осозанія у него былъ такой запасъ словъ, какой не всегда найдется у самыхъ великихъ поэтовъ; понятно также, что природа надѣлила его организмъ такими задатками, которые нужно было только очистить и развить для того, чтобы изъ нихъ образовалась необыкновенная способность къ воспріятію и изображенію всѣхъ красотъ природы. (См. „Главныя течения литературы девятнадцатаго столѣтія“. Лекціи, читанные въ Копенгагенскомъ университете Г. Брандесомъ. Переводъ В. Невѣдомскаго. Англійская литература. Москва, изд. Богданова 1893 г., стр. 156—157.)

19) Гоголь, Мертвые Души. (Полное собрание сочиненій Н. В. Гоголя. 5 изд. его наслѣдниковъ. Москва 1884. Томъ 3, стр. 320—321).

20) Ант. Чехова разсказы. Изд. З Маркса. Спб., стр. 14.

21) М. Каррьеरъ. Искусство въ связи съ общимъ развитиемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1874 г. Томъ III, стр. 230.

22) Тамъ же, III, стр. 230.

23) Тамъ же, III, стр. 231.

24) Тамъ же, томъ III, стр. 232.

25) Тамъ же, томъ III, стр. 232.

26) Тамъ же, III, стр. 230.

27) Чарльзъ Дарвинъ, Происхожденіе человѣка и подборъ по отношенію къ полу. Пер. подъ редакціей И. М. Сѣченова. Спб. 1873 г. Томъ II, въ особенности главы: XIII, XIV, XIX, XX.

28) Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leipzig, 1870, Bd. I. Art. Antonio Allegri. S. 412.

Cp. Corrodo Ricci, Antonio Allegri da Corregio. Aus dem italienischen Manuscript übersetzt von Hedwig Jahn. Berlin. 1897. S. 333—335.

29) Julius Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leipzig. 1870. Art. Antonio Allegri. Bd. I. S. 413. Cp. Corrodo Ricci, Antonio Allegri da Corregio. Sein Leben und seine Zeit. Aus dem italienischen Manuscript übersetzt von Hedwig Jahn. Berlin. 1897. S. 337—339. „Если лицемѣрный Людовикъ Орлеанскій разорвалъ картину и сжегъ голову Леды, не вынося ея сладострастнаго выраженія, то это лишь доказываетъ нецѣломудріе созерцающаго глаза, вытекавшаго изъ того же источника, который затемнилъ его духъ и въ религіозномъ отношеніи. Такое чувство распалляется и отъ греческаго мрамора“. Julius Meyer, Allgemeines Künstler-Lexicon. Leipzig. 1870. Bd. I. S. 413).

- 30) Julius Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon. (Art. Antonio Allegri). Leipzig. 1870. Bd. I. S. 403. Cp. Fr. Scanelli, Jl. Microcosmo della pittura. MDCVII, p. 294—295. Cp. Corrado Ricci, Antonio Allegri da Correggio. Sein Leben und seine Zeit. Aus dem italienischen Manuscript übersetzt von Hedwig Jahn Berlin. 1887. S. 315—316.
- 31) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt. a. M. 1855. S. 552. Прелестное въ живописи является эффектомъ разныхъ соединеній—свѣта и тѣни, колорита, тѣльности, наготы, въ особенности полузакрытыхъ никантныхъ, фривольныхъ сюжетовъ: Юпитера и Леды, Суда Париса, Сусанны въ купальни, Лота и его дочерей. (Ibid. S. 551—552).
- 32) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1893. Bd. I. S. 534.
- 33) Lübke, Geschichte der Plastik. 3 Auflage. Leipzig. 1880. Bd. I. S. 256. Heinrich Heydemann, Die Knöchelspielerin in Palazzo Colonna zu Rom. Halle. 1877.
- 34) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1893. Bd. II. S. 185. Тамъ же (Bd. II. S. 183) и репродукція.
- 35) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. Bd. II. S. 182. (Тамъ же репродукція). Dornauszieher und der Knabe mit der Gans. (Kleine Schriften von Adolf Furtwängler. Herausgegeben von J. Sieveking und Ludwig Curtius. München. 1912).
- 36) Эросъ на вазахъ см. Eros in der Vasenmalerei. (Ibid.).
- 37) Dr. H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. Art. Eros. 254—255.
- 38) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig 1894. Bd. II. S. 52—53. Тамъ же репродукція (ibid. II. S. 50—51).
- 39) Théâtre de Beaumarchais Précédé d'une Notice sur sa vie et ses ouvrages. Par Auger. Paris. 1874, p. 298.
- 40) Ibid., p. 310.
- 41) Ibid., p. 310.
- 42) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 522.
- 43) J. Overbeck, Gesch. der griechischen Plastik. 4 Aufl. Leipzig. 1883. Bd. II, S. 532—533 (тамъ же репродукція. Bd. I, S. 532).
- 44) Любке, Исторія Пластики съ древнѣйшихъ временъ до нашего времени. Пер. съ нѣм. В. Чаева. Изд. Солдатенкова. Москва. 1870, стр. 194.
- Полны чувственной прелести гермафродиты въ пластикѣ. О нихъ см. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. Zweite Aufl. Düsseldorf. II. S. 274. J. Overbeck. Gesch. der griechischen Plastik. Leipzig. 1894. Bd. II. S. 113—114, 353, 383, 429.
- 45) Zeising, Aesthet. Forschungen, Frankf. a. M. 1855. S. 552.
- 46) Patte, „Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV“, 1765. Cp. C. Bayet, Précis d'histoire de l'art, p. 330—331.
- 47) C. Bayet, „Précis d'histoire de l'art“, p. 331.
- 48) Hogarth, „Zergliederung der Schönheit“. Uebersetzt von Mylius. Berlin und Potsdam. 1754. S. 12.
- 49) Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884. S. 679.
- 50) Ibid. S. 679—680, 683.
- 51) Ibid. S. 679. О стиляхъ барокъ и рококо см. H. A. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 80, 766—777. О стиляхъ вообще и стиляхъ

рококо въ частности см. капитальный трудъ Henry Havard, *Histoire et Philosophie des styles*. Paris. 1900, p. 469—511.

52) Rosengarten, „Die architektonischen Stylarten“. Zweite Auflage. Braunschweig. 1869. S. 385. Cp. Semper, „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik“. 2 Auflage. München. 1879. II. S. 172.

53) Bayet, „Précis d'histoire de l'art“. Paris. 1886, p. 329. „Объ искусстве рококо“ см. Edm. et J. de Goncourt, *L'art du XVIII siècle*. 2 ed. Paris. 1873—1874.

54) Ad. Zeising, *Aesthetische Forschungen*. Frankfurt a. M. 1885. S. 552.

55) М. Каррье, „Искусство въ связи съ общимъ развитиемъ культуры и идеалы человѣчества“. Перев. Е. Корша. Москва. 1875. Томъ V, стр. 68—69.

56) H. Riemann, *Musik-Lexikon*, 7. Auflage. Leipzig. 1909. S. 448. Art. Galanter Stil.

57) Ibid. S. 448. Art. Galanter Stil.

58) Винтерфельдъ едва ли правъ, думая, что короткій звукъ предшественниковъ фортепіано, клавикордовъ и клавесиновъ былъ причиной возникновенія на нихъ фигураціи, перешедшей будто бы потомъ на органъ. (См. C. von Winterfelden, „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter“. Berlin. 1834. II, S. 103—104). Это мнѣніе, раздѣляемое и Амбросомъ. (Ambros, *Geschichte der Musik*. Breslau 1868. III. S. 438), опровергнуто Вазилевскимъ (Wasilewski, *Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert*. Berlin. 1878. S. 154).

59) H. Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven*. Berlin und Stuttgart. 1901. S. 311—313.

60) N. Langhans, *Die Geschichte der Musik des 17, 18 und 19 Jahrhunderts*. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 305.

61) Образецъ подобной разукрашенной фигураціи (фіоритурами) мелодіи, исполнившейся упомянутой пѣвицей, помѣщенъ въ книгу Кизеветтера (R. G. Kisewetter, *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges*. Leipzig. 1841. *Musikalische Beilagen*. S. 72).

62) A. von Dommer, *Handbuch der Musik-Geschichte*. Leipzig. 1868. S. 437. Cp. Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1856. I. S. 256.

63) A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*. Leipzig. 1878. Bd. IV, S. 348.

64) Metastasio сравнивалъ пѣвцовъ-виртуозовъ, щеголявшихъ своимъ бравурнымъ пѣніемъ, съ канатными писунами. (См. Otto John, W. A. Mozart. Leipzig. 1856. S. 254). О виртуозномъ пѣніи (съ примѣрами) см. Ad. B. Marx, *Gluck und die Oper*. Berlin. 1863. S. 58—80.

67) Ambros, *Bunte Blätter*. II. S. 1. Cp. W. Langhans, *Die Geschichte der Musik des 17, 18 und 19. Jahrhunderts*. Leipzig. 1882. Bd. S. 304—305.

О прелестномъ въ музыкѣ см. мнѣніе П. И. Чайковскаго. (М. Чайковский, *Жизнь П. И. Чайковского*. Москва. 1901, II, стр. 405).

68) W. Langhans, *Die Geschichte der Musik des 17, 18 und 19 Jahrhunderts*. Leipzig. 1882. I. S. 320—321. Cp. Ad. B. Marx, *Gluck und die Oper*. Berlin. 1863. I. S. 79—80.

69) W. Langhans, *Die Geschichte der Musik des 17, 18 und 19. Jahrhunderts*. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 321, 324. Cp. Otto Jahn, W. A. Mozart, Leipzig. 1856. I. S. 268—269.

О Зено и Метастазио см. A. W. Schlegel, Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Heidelberg. 1809. S. 39 u. ff. О Метастазио мніння Артеага, Гильзера, Руссо и Шлегеля см. Otto Jahn, Mozart. Leipzig. 1856. I, S. 267—268.

О Метастазио см. St. Arteaga, Le Rivoluzioni del teatro musicale Italiano. Venezia. 1785. Tomo secondo. Capitolo undecimo, pag. 78—176.

70) Полное собрание сочинений Мая. Спб. 1887. Томъ II, стр. 67.

71) Анакреонъ, Къ лирѣ. (Стихотворенія Л. Мая. Спб. 1857, стр. 45).

72) Годъ рождения Анакреона неизвестенъ. Его дѣятельность относится къ второй половинѣ VI вѣка до Р. Х. (Al. et M. Croiset, Histoire de la littérature grecque. Tome second. Lyrisme.—Premiers prosateurs.—Herodote par Alfred Croiset. Paris. 1890, p. 245).

73) Полное собрание сочинений Мая. Спб. 1887. Томъ II, стр. 68.

74) Платонъ называетъ Анакреона мудрымъ въ Федрѣ. (См. Oeuvres de Platon traduit par Victor Cousin. Paris. 1831. T. VI, p. 20).

75) Полное собрание сочинений Мая. Спб. 1887, томъ II, стр. 61.

76) Тамъ же, II, стр. 64.

77) Тамъ же, II, стр. 63.

78) У Анакреона встречаются стихотворенія съ безнравственнымъ содержаніемъ. Въ нихъ онъ платить дань своей эпохѣ, въ которую даже Зенонъ, этотъ столпъ строгой морали, запятали себя столь распространеннымъ въ то время порокомъ. (См. Lecky, History of European Morals". London. 1862, p. 311—312. Тамъ же интересныя библіографическія указанія).

79) Главное нравственное достоинство Анакреона заключается въ его любви къ красотѣ, удалившей его отъ различныхъ низостей и заставившей его во всемъ искать изящной мѣры: онъ любитъ банкеты, но не оргіи, которые хороши для варваровъ, для скіеовъ: греки и люди хорошо образованные пьютъ весело при пѣніи прекрасныхъ стиховъ". (Al. et M. Croiset, „Histoire de la litterature grecque". Tome second. Lyrisme.—Premiers prosateurs.—Herodote par Alfred Croiset. Paris. 1890, p. 253).

80) Для людей порядочныхъ въ 60 пѣсенкахъ Анакреона вмѣщается цѣлая теорія философіи наслажденій. Эта философія не представляетъ никакихъ затрудненій; она не преисполнена словопрепніями; нѣтъ въ ней жестокости, ни излишней утонченности, нѣтъ въ ней ничего неуловимаго; основной ея аксиомой можетъ послужить слѣдующій стихъ:

Bacchus guérit de tout, excepté du remords.

(Вакхъ врачуетъ отъ всего, кроме угрезеній совѣсти. Денне-Баронъ). См. Полное собрание сочинений Мая. Спб. 1887. II, стр. 67).

Произведенія, приписываемыя Анакреону, едва ли автентичны. (Al. et M. Croiset, Histoire de la litterature grecque. Tome second. Lyrisme.—Premiere prosateurs.—Hérodote par Alfred Croiset. Paris. 1890, p. 247, 257—263), Но ихъ авторы знали настоящее твореніе Анакреона и восхищались имъ (ibid. II, p. 262). „Оттого эти апокрифическія произведенія, хотя измѣняютъ истинную физіономію Анакреона, все же имѣютъ то неоспоримое историческое значение, что до нѣкоторой степени обнаруживаютъ общее впечатлѣніе, которое толпа любителей сохранила отъ Анакреона. Это—репродукція оригинала довольно свободная и иногда немножко грубая, но въ общемъ не менѣе неточная, чѣмъ столько статуй и картинъ, навѣянныхъ знаменитымъ шедевромъ и помогающихъ воображенію представить себѣ потерянную модель". (Ibid. II, p. 263).

81) Евангелія отъ Луки VII, 34: „Обыкновенному мірянину жизнь анахорета можетъ показаться совершенно противоположной жизни Учителя, начавшаго свою миссію на свадебномъ пирѣ, постоянно упрекаемаго Его врагами за Его готовность посѣщать міръ, гдѣ Онъ выбралъ между женскимъ поломъ нѣкоторыхъ изъ наиболѣе чистыхъ и преданныхъ Ему послѣдовательницъ“. (Lecky, „History of European Morals“, London. 1862. Vol. II, p. 111. Ср. Ad. Harnack, Das Wesen des Christentums. Leipzig. 1902. S. 52—86).

82) Бокль, „Исторія цивілізаціи въ Англії“. Пер. К. Бестужева-Рюмина и Н. Тиблена. Спб. 1864. II, стр. 326—332.

Объ ужасахъ аскетического изувѣрства см. также: Lecky, „History of European Morals“. London. 1869, Vol. II, p. 114.

83) Бокль, „Исторія цивілізаціи въ Англії“. Перев. Бестужева-Рюмина и Тиблена. Спб. 1864. Томъ II, стр. 343.

Противъ вредныхъ остатковъ древняго аскетического ученія въ современномъ обществѣ ратуетъ и Г. Спенсеръ. (См. его „Данныя науки о нравственности“. Изд. журнала „Мысль“. Спб. 1880 г., въ особенности стр. 42, 51, 55—58, 118, 119).

84) Артуръ Шопенгауэръ, „Міръ, какъ воля и представленіе“. Переводъ А. Фета. Спб. Издание 4-е А. Ф. Маркса, стр. 430—431.

85) Мрачный пессимизмъ Шопенгауэра и Гартмана встрѣчаетъ энергичный отпоръ со стороны жизнерадостнаго Эдгара Кине, который, несмотря на свою печальную молодость, пришелъ современемъ къ свѣтлому и бодрому міросозерцанію, совершенно противоположному „философіи дурного расположенія духа, проповѣдуемой упомянутыми нѣмецкими писателями“. „Человѣческая жизнь, отвѣчаетъ имъ Эд. Кине, совсѣмъ не то, что вы говорите. Она вовсе не безпрерывное паденіе съ юности въ зрѣлый возрастъ, а затѣмъ въ старость. Я чувствовалъ жизнь совсѣмъ иначе. Моя юность была печальна, мой зрѣлый возрастъ былъ лучше, моя старость счастлива. Мерцаніе стало съѣтомъ, свѣть истиной, истина полнымъ счастіемъ. Вотъ эпохи моей жизни: восхожденіе къ свѣту“. (Œuvre complѣte de Edgard Quinet. L'Esprit nouveau. Paris. 1874, p. 308).

86) См. опроверженіе такого взгляда на жизнь въ Œuvres complѣtes de Edgard Quinet. L'esprit nouveau. Paris. 1874, p. 263—322.

87) Объ эстетическомъ и неэстетическомъ отношеніи къ наготѣ въ искусствѣ см. Th. Lipps, Die ethicchen Grundfragen. Hamburg und Leipzig. 176—179. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. S. 158.

88) Ibid. II, S. 158.

89) Batteux, „Les beaux arts réduisent à un même principe Principe de littérature“. 5 ´ed. Paris. 1774. Tome I, p. 118—121.

90) Лессингъ, „Лаокоонъ“. Пер. Эндельсона. Москва. 1859, стр. 8 и далѣе.

91) F. Brendel, „Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. 2 Auflage. Leipzig. 1855. I, S. 134—135.

92) Ibid. I, S. 135—137.

По поводу Гермафродита, Шнаазе замѣчаетъ, что „искусство служитъ теперь (въ эпоху отъ Александра Великаго до Римскихъ императоровъ) нѣжной чувственной прелести, и ничего нѣть для нея характеристичнѣе, какъ по всѣмъ признакамъ принадлежащее этому періоду творенія Гермафродита, хотя обнаруживающаго высшую техническую изысканность, но навсегда

остающагося оскорбительнымъ нравственному чувству" (sittlich anstössig). Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Düsseldorf. Bd. II, S. 274).

Въ одной группѣ, вѣроятно, изображающей сатира, борящагося съ гермафродитомъ, пальцы одной фигуры вдавились въ тѣло другой, какъ будто она не мраморная, а живая, нѣжная и полна сладострастной нѣги. (Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 113—114. О Гермафродитѣ см.: ibid. II, S. 353, 383, 429; Rosenkranz, Aesthetik des Häßlichen, Königsberg. 1853. S. 405—407; Muntz, Histoire de l'art pendant la renaissance. Paris. 1889, I. 259.

93) Такъ было, напримѣръ, въ египетскомъ искусстве (см. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. I, p. 434) и въ готикѣ (см. Louis Gonse, „L'Art gotique“, p. 260).

94) Прелестное искусство, воспѣвалъ наслажденія и радости жизни, солидарно съ современнымъ міросозерцаніемъ, основанномъ не на прежней „аскетической“, а новѣйшей „индустриальной философіи“. „Лозунгъ первой умерщвленіе плоти, а второй — развитие. Первая старается уменьшать, а вторая увеличивать желанія“. (Lecky, „History of the Rise and Influence of the spirit of rationalism in Europe. 3 ed. London. 1866. II, p. 395—396).

95) Книга Бытія I, 28.

Глава X.

Возвышенное.

Человечество, достигнувъ въ своеемъ духовномъ развитіи эстетическихъ эмоцій, испытываетъ очарованіе прекраснаго и величье возвышеннаго ¹⁾). Способность съ благоговѣйнымъ почтеніемъ преклоняться предъ возвышеннымъ есть одно изъ лучшихъ качествъ человѣческаго духа, настраивающагося при созерцаніи возвышеннаго на религіозный ладъ ^{1а)} и укрѣпляющаго этимъ созерцаніемъ свои нравственные силы ²⁾). Весьма рано человѣчество достигло способности не только испытывать возвышенныя впечатлѣнія, но и производить ихъ на созерцателя, какъ это видно изъ древнѣйшаго періода исторіи искусствъ, богатаго художественными произведеніями возвышеннаго характера. Значительно позднѣе люди стали давать себѣ отчетъ въ этихъ впечатлѣніяхъ.

Одинъ изъ первыхъ писателей, сдѣлавшихъ попытку объяснить возвышенное, былъ авторъ трактата „О возвышенномъ“ („Пеѳ фоос“), приписываемаго обыкновенно Лонгину, жившему въ III в. по Р. Х. ³⁾). Авторъ упомянутаго трактата считаетъ возвышеннымъ то, что насъ поражаетъ ⁴⁾). Не опредѣляя ⁵⁾ возвышенное, онъ его объясняетъ примѣрами. Возвышенное настроеніе, говорить онъ, мы испытываемъ, глядя на большія рѣки, океанъ, небесныя свѣтила, изверженія огнедышащихъ горъ и т. д. ⁶⁾. Возвышенное встрѣчается не только въ природѣ, но и въ ея художественномъ изображеніи. Авторъ трактата указываетъ на описание бури у Гомера ⁷⁾). Едва ли правъ Лагарпъ, говорившій, что авторъ трактата видитъ высокое только въ стилѣ. Шевыревъ пишетъ объ упомянутомъ авторѣ: „Какъ риторъ, онъ

примѣнялъ свою теорію высокаго болѣе къ стилю, какъ и всѣ древніе критики, у которыхъ слогъ менѣе отдѣлялся отъ мысли, чѣмъ въ наше время; но мы увидимъ, что онъ глубже наблюдалъ его, нежели думаетъ Лагарпъ. Будучи воспитанъ на языческихъ образцахъ, Лонгинъ постигъ важность Богодухновеннаго изреченія Моисея: „И рече Богъ:—да будетъ свѣтъ—и бысть“ ⁷), и совершенно новую сторону открылъ даже въ языческихъ писателяхъ, сторону высокой мысли“ ⁸). Авторъ трактата о возвышенномъ настолько цѣнитъ мысль и утверждаетъ ея преобладающее значеніе надъ формой, что считаетъ возвышенной ту рѣчь, которая заставляетъ насъ сильно призадуматься. Это, по мнѣнію Буало, важный признакъ возвышенного.

„Такая рѣчь производить на насъ дѣйствіе, которому противиться очень трудно, чтобы не сказать невозможнo; воспоминаніе о ней продолжается долго и изглаживается съ трудомъ. Словомъ, предметъ дѣйствительно возвышенъ, когда всѣмъ нравится цѣликомъ и во всѣхъ своихъ частяхъ. Если большое количество лицъ разныхъ профессій и разныхъ возрастовъ, не имѣющихъ ничего общаго по характеру и наклонностямъ, одинаково поражены однимъ мѣстомъ въ рѣчи, то это сужденіе, это единогласное одобреніе столькихъ несогласныхъ въ другомъ отношеніи умовъ служитъ вѣрнымъ и неоспоримымъ доказательствомъ присутствія Чудеснаго и Великаго“ ⁹).

Высота духа, величие мысли можетъ обнаружится безъ помощи словъ, въ молчаніи. Таково, по мнѣнію автора трактата „О возвышенномъ“, молчаніе Аякса, когда Одиссею

„Души другихъ знаменитыхъ умершихъ явились; со мною
Грустно они говорили о томъ, что тревожило сердце
Каждому; только душа Теламонова сына Аякса,
Молча, стояла вдали, одинокая, все на побѣду
Злобясь мою, мнѣ отдавшую въ станъ Аргивянъ доспѣхи
Сына Пелѣева“.

Одиссей умоляетъ Аякса „гнѣвъ изгнать изъ великаго сердца“ и приблизиться, но тщетно:

„ . . . не отвѣтствовалъ онъ; за другими тѣнями
Мрачно пошелъ: напослѣдокъ скрылся въ глубокомъ Эревѣ“ ¹⁰).

По поводу возвышенного впечатлѣнія, производимаго молчаниемъ, замѣчаетъ Мармонтель: „Возвышенное иногда даже обходится безъ словъ и можетъ быть выражено лишь дѣйствиемъ;

молчаніе въ такомъ случаѣ походитъ на покрывало на лицѣ Агненсона въ картинѣ Тиманта или на листы, разорванные музой исторіи въ знаменитой картинѣ Шантильи. Молчаніемъ отвѣтаетъ въ аду Алексъ Улису, Диодона Энею. Оно есть наиболѣе возвышенное выраженіе негодованія и презрѣнія¹¹).

Возвышеннымъ характеромъ отличается молчаніе Прометея, Ніобеи и Ахилла въ трагедіяхъ Эсхила. „Прометей въ глубокомъ молчаніи переносить незаслуженныя страданія. Онъ остается одинаково безучастнымъ, какъ къ сочувственнымъ словамъ Вулкана, такъ и къ оскорблениямъ Силы. У Эсхила часто молчаніе дѣйствующихъ лицъ служитъ для достиженія величайшихъ драматическихъ эффектовъ. „Въ Ніобеѣ“, въ началѣ пьесы мать пребываетъ въ теченіе трехъ дней на могилѣ своихъ дѣтей, въ молчаніи и съ покрытой головой.

Въ „Выкупѣ Гектора“ Ахиллъ, предаваясь своему горю, произноситъ лишь нѣсколько словъ вначалѣ, отвѣтая Меркурию, проводнику стараго Пріама¹²).

Наиболѣе возвышеннымъ характеромъ отличается молчаніе Христа: передъ Каїафою, ¹³) передъ Иродомъ ¹⁴) и Пилатомъ ^{14a}) По поводу молчанія Христа Розенкранцъ пишетъ: „Истинное величие, конечно, еще рѣзче выдѣляется при сопоставленіи съ его карикатурой, какъ, напримѣръ, когда Христосъ передъ жалко-любопытнымъ королемъ Иродомъ обнаружилъ безконечность своего величія въ презрительномъ молчаніи. Иродъ, король, спрашиваетъ пойманнаго, приговореннаго еврея, а этотъ не удостаиваетъ его отвѣта. Передъ этимъ развратнымъ, мнимымъ королемъ уста Христа, дышащія такою любовью, не раскрываются^{14b}).

Отецъ современной эстетики Баумгартенъ посвятилъ возвышенному особую главу, подъ названіемъ: „Magnitudo aesthetica“ ^{14c})

Книга Баумгартина „Эстетика“ напечатана въ 1750 г. Въ 1756 г. появилось знаменитое сочиненіе Бёрка о возвышенномъ и прекрасномъ (Edmund Burke, A philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful).

Бѣркъ отдѣляетъ прекрасное отъ возвышеннаго: прекрасное не можетъ быть возвышеннымъ и, наоборотъ, возвышенное—прекраснымъ ¹⁵). Даже безобразное иногда производить возвышенное впечатлѣніе ¹⁶). Отдѣленіе возвышеннаго отъ прекраснаго происходитъ отъ двухъ разныхъ принциповъ, отъ которыхъ зависитъ впечатлѣніе возвышеннаго и прекраснаго: а) самосохраненія и в) общительности. Чувство самосохраненія есть источникъ тяжелыхъ аффектовъ оттого, что воображеніе устрашаетъ насъ ужасными образами мученій и гибели. Все, способное при-

чинить намъ страданіе и смерть, все, пугающее нашу фантазію, можетъ производить возвышенное впечатлѣніе¹⁷⁾. Наиболѣе сильная степень впечатлѣнія, производимаго возвышеннымъ, называется удивленіемъ; нѣсколько меньшая — есть восхищеніе и почтеніе¹⁸⁾. Если возвышенное, основываясь на самосохраненіи, имѣть своимъ источникомъ все, грозящее намъ страданіемъ и гибелью, то все ужасное — возвыщенно¹⁹⁾. Оттого, напримѣръ, возвышенному содѣйствуетъ темнота²⁰⁾, которую наше воображеніе наслаждаетъ страшными призраками. Возвышенное впечатлѣніе производить все могучее, въ особенности, если оно намъ враждебно (напр., нѣкоторая животная въ книгѣ Іова, Сатана Мильтона)²¹⁾. Наиболѣе возвышенное впечатлѣніе производить мысль о Богѣ, могуществу котораго нѣть границъ²²⁾. Возвышенное, основываясь на принципѣ самосохраненія, вызываетъ въ созерцателѣ напряженіе фибръ, отсюда, по мнѣнію Берка, все, производящее напряженіе фибръ, есть возвышенное²³⁾. Если возвышенное причиняетъ напряженіе фибръ, то оно можетъ содѣйствовать очищенію сосудовъ отъ засоренія²⁴⁾.

Беркъ, наряду со взглядами, порожающими своею странностію, высказать мысли, не утратившія своего интереса и до сихъ поръ. Онъ оказалъ большое влияніе на Канта, который свою зависимость отъ Берка обнаруживаетъ не только въ общемъ своемъ ученіи о возвышенномъ и прекрасномъ, изложенномъ въ его книгѣ „Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“, но и въ частностяхъ²⁵⁾.

Кантъ признаетъ нѣкоторое сходство возвышенного съ прекраснымъ, такъ какъ „то и другое нравятся сами по себѣ“²⁶⁾, но указываетъ на разницу этого удовольствія: прекрасное возбуждаетъ въ созерцателѣ приятное чувство, содѣйствующее жизни; наоборотъ, возвышенное доставляетъ наслажденіе не непосредственно, на мгновеніе даже сковываетъ жизненные силы, изліяние которыхъ вслѣдствіи наступаетъ тѣмъ сильнѣе. Оттого игристое впечатлѣніе красоты замѣняется при созерцаніи возвышенного чувствомъ гораздо болѣе серьезнаго характера. Возвышенное несовмѣстимо съ прелестью. Оно то притягиваетъ, то отталкиваетъ насъ и не доставляетъ положительного удовольствія, а возбуждаетъ въ созерцателѣ удивленіе и почтеніе, которымъ можно назвать отрицательными наслажденіями²⁷⁾. Но главное отличие прекраснаго отъ возвышенного заключается въ томъ, что въ первомъ обнаруживается цѣлесообразность формы, доставляющей наслажденіе; — наоборотъ, возвышенное, съ точки зрѣнія формы,

кажется намъ нецѣлесообразнымъ, несоответственнымъ и насилиующимъ наше воображеніе ²⁸⁾.

Кантъ дѣлить возвышенное на а) математическое и б) динамическое ²⁹⁾. а) „Возвышеннымъ мы называемъ то, что просто велико“ ³⁰⁾. Большое возбуждаетъ въ насъ почтеніе, малое—презрѣніе ³¹⁾. Величина, производящая на насъ впечатлѣніе возвышенное, представляется намъ абсолютной: ея масштабъ не виѣя, а въ ней самой. Сравнительно съ возвышеннымъ все остальное кажется малымъ. Но всѣ вещи въ природѣ, сравнительно съ другими, то безконечно велики, то безконечно малы. Поэтому все, что подлежитъ области чувствъ, не есть возвышенное: оно заключается не въ вещахъ природы, не во виѣшнемъ мірѣ, а въ нашемъ внутреннемъ,—въ нашихъ идеяхъ, въ настроеніи нашего духа, стремящагося къ безконечному и безграничному и превосходящаго всякий чувственный масштабъ ³²⁾.

Определеніе величины числами или другими условными знаками—дѣло математики. Восприятіе величины путемъ созерцанія есть дѣло эстетики ³³⁾. Въ математикѣ нѣть наибольшей величины, потому что сравнительно съ любымъ громаднымъ числомъ можно найти еще большее. Для эстетического созерцанія есть наибольшая величина, доступная данному созерцающему субъекту, которая и производить на него впечатлѣніе возвышенного ³⁴⁾. Величина, въ сравненіе съ которой все остальное кажется малымъ, есть безконечное ³⁵⁾. Поэтому, въ природѣ возвышенно то, что возбуждаетъ идею безконечнаго ³⁶⁾. Невозможность обнять безконечное есть причина, по которой возвышенное заключается не виѣя насъ, а въ нашемъ настроеніи при попыткѣ представить себѣ безконечное ³⁷⁾. Возвышенное возбуждаетъ въ насъ почтеніе къ себѣ, состоящее изъ борьбы пріятнаго и непріятнаго чувства. Мы не въ состояніи нашими чувствами воспринять безконечное—этотъ источникъ возвышенного: здѣсь наша слабость; но нашему разуму присуща идея безконечности, и нашъ духъ вѣчно стремится къ ней: въ этомъ наша сила ³⁸⁾...

б) Проявленіе силы, превозмогающей громадный препятствія, производить впечатлѣніе динамически—возвышенного. Таковы, напримѣръ, силы природы. Онѣ могутъ внушить страхъ, ужасъ... Но эстетическое наслажденіе возвышеннымъ наступаетъ лишь при условіи нашей безопасности, когда мы созерцаемъ проявленіе громадной силы, не грозящей намъ гибелью, хотя мы и сознаемъ, что, если бы она была направлена противъ насъ, то уничтожила бы наше бренное существованіе ³⁹⁾. Кантъ пишетъ: „Сравнительно съ гордо свѣсившимися, какъ бы угрожающими

утесами, громоздящимися по небу грозовыми тучами, проносящимися съ молнией и громомъ, со всеразрушающей силой вулкановъ, съ опустошительными ураганами, съ безбрежнымъ, волнующимся океаномъ, съ высокимъ водопадомъ большой рѣки, наша борьба съ ними превращается въ ничтожество. Но, если мы находимся въ безопасности, то видъ ихъ, чѣмъ страшнѣе, тѣмъ привлекательнѣе; и мы охотно называемъ такие предметы возвышенными, потому что они возвышаются надъ обычнымъ уровнемъ нашу душевную силу и обнаруживаютъ въ насъ противодействующую мощь совсѣмъ иного рода, сообщающую намъ отвагу помѣриться съ кажущимся всемогуществомъ природы⁴⁰⁾.

Возвышенное впечатлѣніе, получаемое нами при созерцаніи природы, обусловливается сознаніемъ, что ея силы грозятъ лишь нашему тѣлу, но не нашей личности: ей свойственна мощь, которую не можетъ побѣдить ничто въ мірѣ⁴¹⁾. Духовныя силы даютъ возможность человѣку смотрѣть безъ содроганія на всякия опасности и продолжать мужественно дѣлать свое дѣло, не взирая ни на какія грозные ужасы⁴²⁾. Оттого возвышенное заключается не въ природѣ, а въ насъ самихъ, въ сознаніи нашего превосходства надъ ней даже тогда, когда она губить нашу физическую оболочку, но бессильна сломить нашу духовную энергию, благодаря которой мы въ состояніи непоколебимо противостоять приближающейся опасности и погибать, сохранивъ невозмутимое спокойствіе и не удаляясь ни на шагъ отъ исполненія своего долга. Если мы что-либо называемъ въ природѣ возвышеннымъ, то лишь только поводъ, обнаруживающій въ насъ эту духовную мощь, сознаніе которой сопровождается возвышеннымъ настроениемъ⁴³⁾.

Мнѣніе Канта о возвышенномъ подвергнуло подробному анализу Гердеръ, во многомъ несогласный съ авторомъ „Kritik der Urtheilskraft“⁴⁴⁾. Гердеръ противъ исключенія возвышенного изъ области прекраснаго⁴⁵⁾. Они вѣтви одного и того же дерева, верхушка котораго есть возвышенная красота⁴⁶⁾. Возвышенное Гердеръ объясняетъ значеніемъ, придаваемымъ этому термину языкомъ.

Возвышенное происходитъ отъ слова высота, обозначающая не предметъ, а его положеніе надъ нами⁴⁷⁾. Съ дѣтства понятие о высотѣ запечатлѣлось въ нашей душѣ и соединилось въ ней съ представлениемъ чего-то прекраснаго. Хотя трудно подняться на высоту, но зато съ нея открывается широкій горизонтъ, и глаза видятъ многое. Возвышенные мысли и чувства поднимаютъ насъ надъ низкимъ и пошлымъ элементомъ жизни и окрыляютъ наши стремленія въ область лучшаго⁴⁸⁾.

Гегель рассматривает возвышенное по поводу символизма въ искусствѣ⁴⁹⁾. По Гегелю, самодовлѣющая сущность (абсолютъ) освобождается отъ эмпирической единичности въ возвышенномъ⁵⁰⁾, пытающемся безконечное облечь въ конкретный предметъ⁵¹⁾. Гегель несогласенъ съ Кантомъ, заключающимъ возвышенное въ субъективный міръ созерцателя, и думаетъ, что возвышенное слѣдуетъ искать въ абсолютной субстанціи, составляющей содержаніе послѣдняго⁵²⁾.

Подобно Берку и Канту, Гегель кореннымъ образомъ отличаетъ возвышенное отъ прекраснаго, но эту разницу объясняетъ по-своему. Идеальная красота, по Гегелю, есть адекватное отношение внутренняго содержанія къ виѣшней формѣ, полное проникновеніе реальной оболочки идеальною сущностю. Наоборотъ, въ возвышенномъ виѣшнее проявленіе субстанціи принижено ею. Въ этомъ приниженіи заключается единственное средство, находимое искусствомъ для изображенія Бога, отвлеченнаго и недоступнаго для облеченія въ форму какого-либо конечнаго существа⁵³⁾. Искусство, подобно міру, несмотря на всю свою необъятность все же неспособному къ адекватному выраженію Бога,—искусство, не вполнѣ соответствующее своему содержанію, а лишь намекающее на послѣднее, называется символическимъ. Содержаніе, не вмѣщающееся въ символическомъ изображеніи, придаетъ такому искусству характеръ возвышенный⁵⁴⁾.

Бейсе различаетъ красоту прелестную (*anmuthige Schönheit*) отъ возвышенной (*erhabene Schönheit*)⁵⁵⁾. Фантазія, воспроизводя известный предметъ, воспринимаемый виѣшними чувствами, придаетъ ему характеръ красоты. Повсюду эстетическія свойства, которыми творческое воображеніе надѣляетъ вещи, находятся съ ихъ чувственными качествами въ иррациональномъ, несоизмѣримомъ отношеніи,—даже тамъ, где чувственные качества вещей, содѣйствуя творческому воображенію въ надѣленіи предметовъ эстетическими свойствами, дѣлаютъ эти предметы прелестными, вслѣдствіе чего подобнаго рода красота называется прелестною⁵⁶⁾. Все великое, громадное, все дѣйствительно или кажущееся безграничнымъ воспринимается воображеніемъ въ смыслѣ противоположности между безконечностью собственнаго, то созидающаго, то разрушающаго безчисленные образы творчества,—и рѣзко-определенной ограниченностью всего существующаго въ своей законченной единичности. Отсюда возникаетъ въ субъективномъ мірѣ созидающаго духа эстетическая возвышенность, возвышенная красота⁵⁷⁾, въ которой содержаніе находится въ противорѣчіи (обнаруживающемся уже и въ прелестномъ) съ чувственнымъ,

конечнымъ, ограниченіемъ явленіемъ, въ тѣсныя рамки котораго это содержаніе не укладывается, а потому расторгаетъ заключающія его узы, чтобы предстать фантазіи во всей своей величавой самобытности ⁵⁸⁾.

Фишеръ, опредѣля красоту, какъ идею въ формѣ конкретнаго явленія, въ которомъ все чувственное одухотворено идеей и все духовное воплощено въ матерію ⁵⁹⁾, объясняетъ возвышенное, какъ нарушеніе единства между идеей и образомъ, обуславливающаго красоту,—какъ результатъ противорѣчія между безконечностію идеи и ограниченностью образа ⁶⁰⁾. Въ возвышенномъ идея перерастаетъ образъ. Но такъ какъ идея нуждается въ образѣ для своего проявленія, то потому единичное явленіе кажется то чѣмъ-то существеннымъ, то исчезаетъ передъ ея всеобщностью. Въ этомъ противорѣчіи заключается возвышенное ⁶¹⁾. Въ возвышенномъ форма, какъ опредѣленная граница, въ одно и то же время и расторгнута, слѣдовательно, уничтожена, и сохранена. Оттого возвышенное и оформлено, и безформенно (*formlos*) ⁶²⁾.

Подобный разсужденія о возвышенномъ возбуждаютъ сомнѣніе: туманность, неясность, запутанность мысли является-ли слѣдствиемъ глубины, или, наоборотъ: не есть ли результатъ увлечения діалектикой—въ ущербъ дѣлу. По поводу мнѣнія Фишера о возвышенномъ Каррьеръ замѣчаетъ: „Нѣчто подобное можетъ быть на бумагѣ, которая все терпитъ, но не въ дѣйствительности. Я представляю себѣ Прометея Эсхила, храмъ Посейдона въ Пестумѣ, Монбланъ, Пророковъ Микель Анджело, Колумба на морѣ, Ніобею, все, что мы преимущественно называемъ возвышеннымъ, и нигдѣ не нахожу расторженія мѣры въ безграничное (*ein Massüberschreiten im Grenzenlose*), наоборотъ: вездѣ самоограничивающееся безконечное, нигдѣ нѣть безформенного вмѣстѣ съ формою, напротивъ, вездѣ форма и прекрасная форма“ ⁶³⁾.

Далѣе Каррьеръ продолжаетъ: „Читателю нужно самому пройти черезъ глухую чащу эстетическихъ теорій; тогда онъ убѣдится, что непонятность и темнота происходить не отъ глубины идеи, а отъ недостатка разумѣнія: найденная истина всегда ясна и проста, но чтобы найти ее, часто приходится пройти чрезъ трудный и сложный путь“ ⁶⁴⁾.

Подобно Фишеру и Циммерманъ возвышенное объясняетъ противорѣчіемъ: только Фишеръ видѣтъ противорѣчье въ возвышенномъ оттого, что въ послѣднемъ „индивидуумъ въ одно и то же время и служить для идеи явленіемъ существеннымъ, и исчезаетъ передъ ея всеобщностью: здѣсь противорѣчие, и это противорѣчие есть возвышенное“ ⁶⁵⁾. Циммерманъ замѣчаетъ,

что большое при сопоставлении съ малымъ намъ нравится, малое при сопоставлении съ большимъ намъ не нравится⁶⁶). Стремясь представить себѣ все большую величину, мы убѣждаемся, что границъ нѣть. Такимъ образомъ, мы пріобрѣтаемъ идею безконечности, которую однако представить себѣ не можемъ. Стремиться же къ ней мы въ состояніи. Стремление къ чему-либо предполагаетъ представление о цѣли. Слѣдовательно, есть противорѣчье въ томъ, что безконечное мы то можемъ себѣ представить, то не можемъ⁶⁷). По поводу объясненія возвышенного, предложенного Циммерманомъ, Лотце пишетъ: „Циммерманъ видѣть въ формѣ возвышенного противорѣчье, такъ какъ мы лишь стремимся къ представлению безконечнаго, которое вмѣстѣ съ тѣмъ и доступно нашему представлению, потому что всякое стремление предполагаетъ представление цѣли. Я, замѣчаетъ Лотце, не могу проникнуться убѣженiemъ въ этомъ истолкованіи (Umdeutung) Кантовскаго взгляда: безконечно-малое не производить возвышенного впечатлѣнія, несмотря на то, что отношенія въ представлениі остаются тѣ же. Безъ сомнѣнія Циммерманъ заключаетъ изъ того, что представление большаго, содержа сумму представлений его частей, есть большее, по количеству, представление, и это большее представление нравится при сопоставлении съ меньшимъ. Взявъ за исходную точку какую-нибудь среднюю обычную для настѣ величину, мы достигнемъ безконечно-малаго вычитаніемъ и дѣленіемъ, подобно тому, какъ сложеніемъ и умноженіемъ достигаемъ безконечно-большого, слѣдовательно, одинаковымъ количествомъ представлений, но идущихъ въ обратномъ направлениі, при которомъ, однако, возвышенное впечатлѣніе исчезаетъ. Слѣдовательно, возвышенное впечатлѣніе основывается не на величинѣ представлениія, а на отличающемся отъ него достоинствѣ представляемаго содержанія“⁶⁸).

Гораздо правильнѣе разсуждаетъ Цейзингъ, подчеркивая значеніе величины въ возвышенномъ, въ которомъ она видѣть нѣчто среднее между „чисто-прекраснымъ“ и трагическимъ. Подобно „чисто-прекрасному“, возвышенное возбуждаетъ идею совершенства, присущаго самому созерцаемому объекту, слѣдовательно, идею объективнаго совершенства. Подобно трагическому, возвышенное принуждаетъ созерцающаго субъекта перешагнуть за предѣлы созерцаемаго объекта и подняться до идеи абсолютнаго совершенства. Это дѣйствие возвышенное производить преимущественно, благодаря своей величинѣ⁶⁹). Все истинно возвышенное заключается въ ней, будь оно явленіемъ природы или всеобъемлющей идеей⁷⁰).

Фехнеръ, вскользь упомянувъ мнѣнія о возвышенномъ разныхъ писателей, предпочитаетъ идти своей дорогой ⁷¹⁾. Сначала онъ обращаетъ вниманіе на то, что производить на насъ возвышенное впечатлѣніе. Примѣрами возвышенного изъ природы Фехнеръ приводитъ: голубое небо днемъ и усыпанное звѣздами ночью, грозу съ гороподобными тучами, молніей и громомъ, бурю, бушующее море, наводненія, ледоходъ на большихъ рѣкахъ, большие водопады, высокія, пустынныя горы, изверженіе огнедышащихъ горъ и т. п. Изъ области искусствъ, по Фехнеру, могутъ служить художественные произведенія, выражающія божественное величие и мощь, а также и высокія качества человѣка: самоотверженіе, постоянство, непреклонность и пр. Къ возвышеннымъ художественнымъ произведеніямъ принадлежать: большие, высокіе соборы, Зевсъ Олимпійскій, музыка, состоящая изъ долго-выдержаныхъ звуковъ, колокольный звонъ и м. т. п. ⁷²⁾). Фехнеръ думаетъ, что все, превышающее обычныя явленія величиною или силой, способно производить возвышенное впечатлѣніе ⁷³⁾, если только этотъ великій или могучій объектъ нашего созерцанія отличается единствомъ характера ⁷⁴⁾. Если единство не нарушено, то разнообразіе и сложность нисколько не мѣшаютъ впечатлѣнію возвышенного, даже наоборотъ содѣйствуютъ послѣднему, какъ, напримѣръ, небо, усыпанное звѣздами, или готическій соборъ со всѣмъ богатствомъ своего орнамента ⁷⁵⁾. Но одно единство, безъ особенно выдающейся величины и силы, не производить возвышенного впечатлѣнія, напримѣръ: модель готического собора въ сравненіи съ самимъ готическимъ соборомъ, слабый характеръ обыкновенного человѣка въ действительной, повседневной жизни въ сравненіи съ духовною мощью героя драмы или эпоса ⁷⁶⁾. Точно также одна величина или сила безъ единства лишается возвышенного характера ⁷⁷⁾. Тѣмъ не менѣе, хотя онъ однѣ и не въ состояніи произвести возвышенного впечатлѣнія, все-таки ихъ вліяніе весьма важно: во-первыхъ, непосредственное вліяніе величины и силы на наши внѣшнія чувства производить импонирующій эффектъ; во-вторыхъ, онъ дѣйствуютъ на насъ по закону ассоціаціи идей, возбуждая въ нашей фантазіи образы, производящіе возвышенное впечатлѣніе ⁷⁸⁾.

Въ противоположность некоторымъ писателямъ, думающимъ, что созерцаніе возвышенного сопровождается аффектомъ непріятнымъ (изъ таковыхъ самъ Фехнеръ упоминаетъ лишь: Кирхмана, Бѣрка и С. Негманнъ), Фехнеръ утверждаетъ, что возвышенное доставляетъ намъ наслажденіе. Оттого возвышенное зрѣлище является предметомъ настойчивыхъ поисковъ и неудержимаго

стремлениі⁷⁹): — не даромъ туристы, путешествующіе по Италии, такъ горько жалуются, если имъ случится опоздать къ взрыву Везувія, а при сраженіи городскія башни бываютъ усѣяны зри-телями, несмотря на опасность быть убитыми шалью пулею⁸⁰). Не вѣрно считать страхъ (какъ это дѣлаетъ, напримѣръ, Бѣркъ, см. стр. 81) существеннымъ характеромъ впечатлѣнія, производимаго возвышеннымъ: наоборотъ, послѣднее мы испытываемъ постольку, поскольку мы избавлены отъ опасности или ее забываляемъ⁸¹). Многое производить на насть возвышенное впечатлѣніе даже безъ всякой примѣси страха, напримѣръ: восходъ солнца, лунная ночь, звѣздное небо и м. т. п.⁸²).

Къ числу писателей, признающихъ, что возвышенное производить на созерцателя не одно пріятное, но и непріятное впечатлѣніе, принадлежитъ и Тренделенбургъ, по мнѣнію котораго, возвышенное причиняетъ намъ не одно наслажденіе, но и страданіе. Созерцая возвышенное, мы испытываемъ нечто въ родѣ меланхоліи и страха, но въ концѣ концовъ пріятное чувство одерживаетъ верхъ и даже можетъ достигнуть степени восторга⁸³). Прекрасное внушаетъ къ себѣ любовь, а возвышенное — удивленіе⁸⁴). Къ этому удивленію примѣшивается непріятное чувство отъ сознанія собственной слабости и собственнаго безсилія. Но это страданіе превращается въ наслажденіе, благодаря нашей способности представить себѣ превосходящую насть величину или силу, слѣдовательно, духовно подняться до нея и ее себѣ усвоить⁸⁵). Судя по впечатлѣнію, производимому на насть возвышеннымъ, мы заключаемъ о немъ, какъ о силѣ, насть превозмогающей. Мы не въ состояніи обнять возвышенное и чувствуемъ въ сравненіи съ нимъ собственное ничтожество⁸⁶).

Въ возвышенномъ идея расторгаетъ узы своей материальной оболочки и поднимаетъ къ себѣ однородный съ собою духъ. Въ этомъ смыслѣ возвышенное очищаетъ и возносить нашу душу⁸⁷).

Хотя въ возвышенномъ идея перерастаетъ форму, но не иска-жаетъ ее. Оттого возвышенное вовсе не противоположно прекрасному. Наоборотъ, возвышенное облекается въ красоту⁸⁸), какъ, напримѣръ, въ Ніобѣй⁸⁹).

Тренделенбургъ, утверждая, что возвышенное производить смѣшанное чувство, состоящее изъ страданія и удовольствія, сходится съ Шиллеромъ, мнѣнія котораго тѣмъ болѣе интересны, что онъ соединялъ въ себѣ впечатлительность поэта съ глубоко-мыслемъ философа. Сходство Тренделенбурга съ Шиллеромъ за-ключается и въ томъ, что послѣдній утверждаетъ способность возвышенного, подавляя насть своею грандиозностью и мощью,

закалять наши нравственные силы и содействовать полету нашего духа въ область идеала.

Человѣкъ стремится къ свободѣ и хочетъ все подчинить своей власти⁹⁰⁾. Благодаря развивающейся культурѣ, человѣкъ все болѣе и болѣе покоряетъ себѣ вѣшнія силы природы. Но эта побѣда не безгранична. Такъ, напримѣръ, человѣкъ не въ состояніи одолѣть смерти. Если же есть хоть что-нибудь одно, не во власти человѣка, то онъ уже не абсолютно свободенъ⁹¹⁾. Чтобы достигнуть полной свободы, несмотря на невозможность подчинить своей волѣ въ физическомъ мірѣ рѣшительно все, человѣкъ прибѣгааетъ къ своему нравственному могуществу, отличающемуся отъ физического тѣмъ, что оно безгранично. Человѣкъ нравственно освобождается отъ вѣшней ему силы добровольнымъ подчиненіемъ ей⁹²⁾.

Этому освобожденію содѣствуетъ не только нравственная, но и эстетическая способность, созерцающая возвышенное⁹³⁾. Возвышенное возбуждаетъ въ созерцателѣ чувство смѣшанное, состоящее изъ страданія и радости, которая можетъ дойти до восторга⁹⁴⁾. Это смѣшанное чувство зависитъ отъ двоякаго впечатлѣнія, производимаго на насъ возвышеннымъ предметомъ. Онъ превосходитъ своею грандіозностю нашъ неспособный обнять его умъ и своимъ могуществомъ наши силы противодѣствовать ему. Но страданіе, проистекающее отъ подобнаго сознанія нашей слабости и ограниченности, съ лихвою вознаграждается убѣжденіемъ, что въ насъ есть иѣчто болѣе могучее, чѣмъ вѣшній міръ, а именно: нашъ духъ, возвышающійся до идеи безконечности, и наша воля, свободная отъ всѣхъ материальныхъ путь и подчиненная лишь собственнымъ законамъ⁹⁵⁾. Эта духовная мощь даетъ возможность человѣку оставаться неизмѣннымъ и вѣрнымъ себѣ, несмотря ни на какія превратности, которыхъ уготовляетъ ему судьба⁹⁶⁾.

Все, напоминающее ему эту силу и свободу духа, все будящее въ немъ идею безконечности: океанъ, небо, горы, грозные явленія природы, съ ихъ грандіозной взаимной борьбой, столь контрастирующею съ монотонной размѣрностью и добродорядочностью нашей ограниченной культурности,—возбуждаетъ впечатлѣніе возвышенного⁹⁷⁾. Одно изъ величайшихъ преимуществъ человѣка заключается въ его способности созерцать возвышенное, обнаруживающееся то въ разрушительной, то въ созидающей силѣ природы, въ несправедливости, губящей иевинность, все же торжествующую свою побѣду надъ всѣми превратностями, неспособными сорвать съ пути намѣченного долга,

словомъ, въ борющемся съ судбою человѣчества, съ тою „гигантскою судбою, которая, раздавливая человѣка, возвышаетъ его“⁹⁸⁾. Созерцаніе возвышенного закаляетъ духъ, пріучая насть стоять лицомъ къ лицу съ гибелью, ежечасно грозящей нашему бренному существованію, и мужественно смотрѣть на все неизмѣримо болѣе могучее, чѣмъ мы, неспособное однако одолѣть свободу нашей воли; столь гордо сознающей свою безусловную независимость отъ окружающего міра и внушающей каждому изъ настѣ: „Въ груди твоей горитъ судьбы твоей звѣзда“⁹⁹⁾.

Подобно Шиллеру, и Т. Жуффруа утверждаетъ, что при созерцаніи возвышенного мы испытываемъ смѣшанное чувство наслажденія и страданія. Интенсивность силы, обнаруживающейся въ противодѣйствіи препятствіямъ, мѣшающимъ ея развитію, есть сущность возвышенного, по мнѣнію названнаго французскаго писателя. Проявленіе силы, легко, безъ усилій побѣждающей препятствія ея развитію или не встрѣчающей ихъ, есть красота; проявленіе силы въ борьбѣ съ ними есть возвышенное¹⁰⁰⁾. Жуффруа не согласенъ съ французской школою эстетиковъ, видящихъ въ возвышенномъ высшую степень прекраснаго¹⁰¹⁾. По мнѣнію Жуффруа, возвышенное кореннымъ образомъ отличается отъ прекраснаго. Въ прекрасномъ сила развивается легко, безъ усилій, не встрѣчая противодѣйствія и помѣхи или безъ труда устранила ихъ; въ возвышенномъ сила борется, встрѣчая враждебныя своему развитію условія. „Основная идея возвышенного, пишетъ Жуффруа, есть борьба, это — идея силы свободной и интеллигентной, борющейся съ препятствіями, мѣшающими ея развитію; основная идея прекраснаго заключается въ силѣ свободной и интеллигентной, достигающей своей цѣли легко и безъ усилія“¹⁰²⁾. При созерцаніи возвышенного мы испытываемъ удовольствіе, симпатизируя энергичному проявленію силы; но къ этому удовольствію присоединяется страданіе, потому что созерцаемая нами въ возвышенномъ сила борется, встрѣчая помѣхи и препятствія своему развитію и заставляя насть, по закону сопротивленія, испытывать отголосокъ ея борьбы въ самихъ себѣ¹⁰³⁾. Въ возвышенномъ, какъ и въ прекрасномъ, намъ нравится жизнь. Но такъ какъ жизнь въ возвышенномъ встрѣчаетъ препятствія и угрозы своему развитію, то мы, симпатизируя ей, страдаемъ. Нами овладѣваетъ страхъ, мы удручены зрѣлищемъ подавляющихъ противодѣйствій, но вмѣстѣ съ тѣмъ мы испытываемъ надежду на будущее торжество силы надъ всѣмъ, что мѣшаетъ ея развитію и проявленію¹⁰⁴⁾. Сила, сущность которой заключается въ развитіи, не должна была бы встрѣчать препятствія. Но на землѣ

это не осуществимо. Въ мірѣ, въ которомъ мы живемъ, всякая сила болѣе или менѣе ограничена въ своемъ стремлениі къ наибольшому и всестороннему развитію. Поэтому, возвышенное встрѣчается несравненно чаще, чѣмъ прекрасное, и, напоминая намъ нашу собственную участъ, гораздо сильнѣе дѣйствуетъ и на гораздо большее число людей¹⁰⁵). Жуффруа видѣтъ разницу между прекраснымъ и возвышеннымъ, подобную той, которая существуетъ между святостю и добродѣтелью. Святость есть нравственность безъ усилий; добродѣтель есть нравственность, обнаруживающаяся въ побѣдоносной борьбѣ съ враждебными долгомъ склонностями¹⁰⁶). Что съ точки зрења этической есть святость и добродѣтель, то съ точки зрења эстетической есть прекрасное и возвышенное.

Сходныя мысли съ Жуффруа о возвышенномъ высказываютъ Левекъ. Заслуживаетъ вниманія методъ, которымъ онъ пользуется для выясненія возвыщенного. Предполагая, что возвышенное однородно съ прекраснымъ¹⁰⁷), Левекъ предлагаетъ сличить ихъ, чтобы найти характеризующую ихъ разницу¹⁰⁸). Прекрасное, по мнѣнію Левекъ, заключается въ величинѣ и порядкѣ¹⁰⁹). „Прекрасное, пишетъ Левекъ, во всевозможныхъ случаяхъ есть сила или душа, дѣйствующая со всею своею мощью и согласно порядку, то-есть исполняя свои законы“¹¹⁰). Остановившись на нѣсколькихъ примѣрахъ возвыщенного: на океанѣ, дубѣ, противостоящемъ натиску бури, на орлѣ, взлетающемъ къ небесамъ, Левекъ приходитъ къ выводу, что въ возвышенномъ замѣчается могущество, превосходящее всякую мѣру чувствъ и воображенія¹¹¹), и порядокъ, хотя ускользающій отъ нашихъ чувствъ, вслѣдствие своей безграничной грандиозности или кажущагося хаоса или той и другой причины вмѣстѣ, но, по свидѣтельству нашего разума, еще высшій, чѣмъ тотъ, который доступенъ нашимъ чувствамъ. Сравненіе прекраснаго и возвыщенного приводитъ къ убѣжденію, что тому и другому присущи и могущество, и порядокъ, только возвышенному въ гораздо большей степени, чѣмъ прекрасному. „Въ сущности, пишетъ Левекъ, возвышенное есть очень большая красота, или красота безконечная, которую мы признаемъ, не будучи въ состояніи ни обнять, ни точно опредѣлить ее“¹¹²). Такимъ образомъ возвышенное тождественно съ прекраснымъ¹¹³). Прекрасное становится возвышеннымъ въ отношеніе къ намъ, къ нашимъ слабымъ силамъ восприятія¹¹⁴). Оттого, при созерцаніи возвыщенного, хотя мы испытываемъ восторгъ отъ его необычайной мощи, но къ этому удовольствію примѣшивается, особенно въ началѣ, нѣкоторая доля страданія, меньшая, чѣмъ наслажденіе и „являющаяся отъ сознанія нашей

слабости, обнаруживающейся передъ ужасною и непобѣдимою мощью”¹¹⁵). Поэтому, по мѣрѣ нашего интеллектуального развитія, все большей побѣды надъ природою и болѣе яснаго пониманія законовъ, управляющихъ міромъ, возвышенное для нась исчезаетъ, превращаясь въ прекрасное¹¹⁶). Наконецъ, когда нашъ разумъ повергается передъ безконечнымъ, созерцая и изучая послѣднее по мѣрѣ своихъ ограниченныхъ силъ, то, хотя онъ и продолжаетъ находить его возвышеннымъ, но все болѣе и болѣе, какъ безконечно прекраснымъ¹¹⁷). Созерцаніе возвышенного, укрепляя нашъ духъ, вдохновляетъ героя на подвигъ, генія на творчество. „Геній и возвышенное одной породы, пишетъ Левекъ; между ними естественное и близкое родство“¹¹⁸).

Взглядъ на возвышенное, не какъ на нѣчто противуположное прекрасному, а лишь на особый родъ послѣдняго, взглядъ, который высказанъ нѣсколькими изъ упомянутыхъ выше немецкихъ эстетиковъ, изъ французовъ Жуффруа и Левекъ, встрѣчается и у англійского эстетика, Рѣскина, несогласнаго въ этомъ отношеніи съ Бѣркомъ, столь рѣзко разграничившимъ область возвышенного отъ прекраснаго (см. стр. 80). По мнѣнію Рѣскина, возвышенное происходитъ отъ высоты (латинское слово *sublimis* значить высокій, *sublime*—высота). Все, возвышающее нашъ духъ, есть возвышенное. Возвышение нашего духа мы испытываемъ при созерцаніи всякой величины: пространства, могущества, добродѣтели или красоты. Но, конечно, наиболѣе благородная величина и могущество производятъ наиболѣе возвышенное впечатлѣніе. Совершенство въ художественномъ произведеніи сообщаетъ послѣднему известную степень возвышенного характера. Беркъ отчасти правъ, что одинъ изъ элементовъ красоты есть миниатюрность, впрочемъ, лишь въ красотѣ материальной. „Но тотъ, который не чувствуетъ, что красота можетъ быть и безъ миниатюрности, пишетъ Рѣскинъ, и не сознаетъ, что такая красота есть источникъ возвышенного, не понимаетъ значенія идеала въ искусствѣ“¹¹⁹).

Если резюмировать приведенные мнѣнія о возвышенномъ, то окажется, что одни писатели разграничиваютъ возвышенное и прекрасное, какъ области, совершенно чуждыя, другие считаютъ возвышенное за превосходную степень красоты, наконецъ, третьи высказываютъ едва ли не наиболѣе вѣрное мнѣніе о возвышенномъ, какъ объ особаго рода красотѣ, отличающейся величиною или мощью или тою и другою вмѣстѣ. Дѣйствительно, наблюденія надъ явленіями природы и художественными произведеніями, приводить къ убѣждѣнію, что оно есть то прекрасное, въ кото-

ромъ величина, или экстенсивная, или интенсивная¹²⁰), или та и другая вмѣстѣ, играетъ роль преобладающаго фактора. Экстенсивная величина заключается въ протяженіи, продолжительности, числѣ, а интенсивная въ силѣ, могуществѣ, напряженіи, противодѣйствіи и т. п.¹²¹). Такъ какъ человѣкъ едва ли въ состояніи вполнѣ освободится отъ антропоморфизма, отъ взгляда на міръ сквозь призму собственной своей природы, то для него преимущественно важна величина интенсивная¹²²), которую онъ чувствуетъ въ самомъ себѣ и переносить на виѣшній міръ, одухотворяя его и превращая обнаруживающія въ немъ силы въ символы своихъ страстей, порывовъ и энергіи.

О, небо, рѣки и озера!
Вы, молнии и бури скаль!
Васъ сердцемъ оцѣнилъ я скоро:
Достойны вы, чтобы я не спалъ,
Внимая вамъ! Вашъ грохотъ странный,
И эта буря въ вышинѣ
Есть только откликъ постоянный
Того, что не заснетъ во мнѣ.
Куда-жъ вы бури мчитесь? Или
Вы тѣ же, что въ людской груди
Живутъ всегда? иль вы открыли
Себѣ присты, какъ орлы,
Въ вѣнцѣ заоблачной скалы¹²³).

Не громадный ростъ человѣка, а его духовная мощь производить на насъ возвышенное впечатлѣніе. Младенецъ Христосъ на рукахъ Сикстинской Мадонны Рафаэля производить болѣе возвышенное впечатлѣніе, чѣмъ колossalный св. Христофоръ; бюстъ Юпитера Отриколійскаго возвышеніе Колосса Родосскаго, готический соборъ возвышеніе гораздо большей скалы¹²⁴). Духовная мощь иногда тѣмъ ярче обнаруживается, чѣмъ болѣе контрастируетъ съ незначительностью физическихъ средствъ, которыми пользуется. Движеніе бровей Зевса, приводящихъ въ сотрясеніе весь Олимпъ, возвышеніе, чѣмъ если бы Зевсь, для того, чтобы произвести такое дѣйствіе, сдѣлалъ движеніе рукою или всѣмъ тѣломъ¹²⁵). Но какъ бы ни была значительна величина, ея возвышенное впечатлѣніе болѣе или менѣе парализуется, смотря по большему или меньшему отсутствію въ ней красоты. Такъ, напримѣръ, если мы себѣ представимъ какое-нибудь отвратительное животное въ громадныхъ размѣрахъ, то мы испытываемъ ужасъ, совсѣмъ не похожій на впечатлѣніе возвышенного¹²⁶). В. Гюго пишетъ: „И что еще увеличивало ужасъ этой трущобы,—это то,

что она была огромна. Тамъ были выступы, углы, черные ямы, углубленія. Отсюда являлась масса глухихъ закоулковъ, гдѣ, должно быть, водились пауки въ кулакъ, чудовищныя мокрицы, а, быть можетъ, даже какія-нибудь невѣдомыя человѣческія существа¹²⁷⁾. Правъ Каррьеरъ, называя возвышеннымъ „то прекрасное, которое производить на насъ впечатлѣніе не столько своею граціей, миловидностію, сколько своей величиной, протяженiemъ и мощью. Для этого возвышенное должно превосходить обычный объемъ вещей, но отнюдь не собственную свою мѣру, потому что безмѣрность никогда не бываетъ признакомъ самодовѣющей силы, обнаруживающейся въ сохраненіи мѣры. Поэтому, мы называемъ возвышеннымъ то, предъ чѣмъ все остальное кажется малымъ; но при этомъ не слѣдуетъ забывать, что возвышенное зависитъ не отъ одной величины, но и отъ условій прекраснаго: возвышенное не выводитъ насъ за предѣлы красоты, а находится въ ея границахъ“¹²⁸⁾.

Величина, являясь преобладающимъ факторомъ въ возвышенномъ, теряетъ свою способность импонировать на наше эстетическое чувство, если лишена контрастовъ¹²⁹⁾. Нагроможденіе возвышенныхъ эффектовъ производить монотонное впечатлѣніе при чтеніи Мессіады Клопштока¹³⁰⁾. Наоборотъ, сопоставленіе колossalной величины съ малой усиливаетъ эффектъ возвышеннаго¹³¹⁾. Пренебреженіе контрастомъ ослабляетъ возвышенный эффектъ храма св. Петра въ Римѣ. „Дѣти-ангелы у чаши съ водой величиною съ человѣка, голуби съ масличною вѣтвью надъ ними въ нѣсколько футовъ длины, прочія фигуры на столбахъ, увеличены также и тѣмъ болѣе, чѣмъ онѣ выше. Но мы измѣряемъ высоту по перспективному уменію; тамъ же, гдѣ его не замѣчаемъ, мы получаемъ лишь разсудочное понятіе о высотѣ, а ея эстетическое впечатлѣніе исчезаетъ. Столбы колossalны, и такими казались бы намъ, если бы украшающія ихъ человѣческія фигуры были бы въ человѣческій ростъ; превосходя вмѣстѣ съ столбомъ обычную величину, при полномъ отсутствіи контраста, онѣ не допускаютъ нашъ глазъ видѣть во всей этой части зданія ничего необыкновеннаго: одна величина ослабляетъ другую. Столбъ съ двумя дѣтьми-ангелами, занимающими почти всю его ширину, кажется намъ не особенно большими; точно также всѣ части зданія въ отношеніи цѣлаго храма лишены ожидаемаго эффекта. Нужно сначала размышлять надъ величиной этого собора и затѣмъ соединить внутреннее представленіе съ внѣшнимъ впечатлѣніемъ, чтобы найти послѣднее возвышеннымъ, тогда какъ при входѣ въ Миланскій

соборъ насть тотчасъ и непосредственно подавляетъ чувство безконечнаго¹³²⁾.

Сопоставленіе громадной величины съ малой значительно усиливаетъ возвышенный эффектъ первой. Близлежащіе дома своей сравнительно незначительною величиною содѣйствуютъ, благодаря контрасту, грандіозности собора Богоматери въ Парижѣ¹³³⁾. Самое грандіозное зданіе на рисункѣ или въ моделѣ теряетъ свой возвышенный характеръ, но онъ легко пріобрѣтается прибавленіемъ изображенія дерева или человѣка и т. п. Сравненіе величины зданія съ изображенными въ пропорціональную величину остальными предметами на рисункѣ даетъ возможность судить о грандіозности архитектурнаго памятника, который такимъ образомъ пріобрѣтаетъ силу производить возвышенное впечатлѣніе¹³⁴⁾. На законѣ контраста основанъ эффектъ появленія Ахилла, импонирующего своимъ видомъ и крикомъ на Троянъ, не разъ побѣждавшихъ грековъ, но обратившихся тотчасъ въ бѣгство, услышавъ голосъ Ахилла и увидавъ его, хотя и безоружнаго: до такой степени могучимъ и страшнымъ казался этотъ герой своимъ врагамъ.

„Выshedъ за стѣну онъ сталъ надъ рвомъ: но съ народомъ Ахейскимъ Матери мудрой завѣтъ соблюдалъ, герой не мѣшался; Тамъ онъ крикнулъ съ раската; могучая вмѣстъ Паллада Крикъ издала; и Троянъ обуялъ неописанный ужасъ“¹³⁵⁾.

Сопоставленіе контрастовъ, столь содѣйствующее эффекту возвышенного, вносить разнообразіе, которое, достигнувъ значительной степени, можетъ причинить сложность и даже запутанность. Послѣдняя едва ли совмѣстна съ возвышеннымъ. Простота считается необходимымъ условіемъ возвышенного. Всѣ великие гени въ искусствѣ достигали грандіозныхъ эффектовъ самыми простыми средствами, какъ, напримѣръ, Гендель, котораго за это такъ высоко цѣнилъ Бетховенъ¹³⁶⁾.

Еще Винкельманъ считалъ, что благодаря единству и простотѣ красота становится возвышенной¹³⁷⁾. Изъ современныхъ эстетиковъ Гроосъ особенное вниманіе обращаетъ на важность простоты въ возвышенномъ¹³⁸⁾. Хотя правъ Фехнеръ, замѣтивший, что иногда за простоту въ возвышенномъ принимается единство характера впечатлѣнія (см. стр. 87)¹³⁹⁾, тѣмъ не менѣе нельзя не видѣть, что все, уничтожающее простоту, мѣшаетъ и возвышенному; наоборотъ, ему содѣйствуетъ все, что упрощаетъ впечатлѣніе. Такъ, напримѣръ, если предметъ, производящій возвышенное впечатлѣніе, раскрошить на мелкіе кусочки, то оно

совершенно исчезнетъ. „Разбей громъ на его мелкие составные звуки, и они будутъ убаюкивать ребенка; слей ихъ въ единый, внезапный ударъ, и властительный раскатъ потрясетъ небо“¹⁴⁰), говорить Фиеско. Оттого такъ содѣйствуетъ возвышенному темнота, скрывающая детали¹⁴¹). Подавляющее впечатлѣніе производить на зрителя соборъ св. Петра въ Римѣ при надвигающихся сумеркахъ, когда нагроможденный на фасадѣ орнаментъ исчезаетъ, и видны одни лишь величавые контуры и гордо вздымающейся къ небесамъ гигантскій куполь¹⁴²). Возвышенный слогъ избѣгаетъ подробностей и ограничивается существеннымъ¹⁴³). По словамъ Геттнера, въ „Мессіадѣ“ Клопіштока „сумрачный тонъ темнаго чувства пробуждалъ возвышенныя чаянія“¹⁴⁴). Темнота содѣйствуетъ возвышенному не только въ прямомъ, но и въ переносномъ смыслѣ. Люди въ юности, народы въ ранній периодъ своей культуры, когда еще ихъ чувства свѣжі, умъ еще далекъ отъ гордой увѣренности извѣдать вселенную и отъ минимаго притязанія все объяснить и подчинить человѣческой волѣ,— болѣе склонны къ благоговѣйному поклоненію возвышенному, чѣмъ человѣкъ въ периодъ зрѣлости, и тѣмъ болѣе старости, и націи въ позднюю эпоху ихъ цивилизаціи¹⁴⁵) (ср. стр. 92).

Впрочемъ, есть неразгаданный мракъ, предъ которымъ содрогается самый надменный умъ, есть несокрушимая сила, сламывающая всю мнимую мощь человѣка, грозящая ему ежечасно и рано или поздно обрывающая его существованіе, унося его въ невѣдомый міръ, откуда нѣть возврата и проникнуть въ тайну котораго не доступно никому...

Умереть,—уснуть;—

Уснуть! И видѣть сны, быть можетъ? Вотъ оно!

Какіе сны въ дремотѣ смертной снятся,

Лишь таинную стрижнемъ мы оболочку,—вотъ что

Удерживаетъ насъ. И этотъ доводъ—

Причина долговѣчности страданія

Кто бъ сталъ терпѣть судьбы насмѣшки и обиды,

Гнѣсть прятѣнителей, кичливость гордецовъ,

Любви отвергнутой терзанія, законовъ

Медлительность, властей безстыдство и презрѣніе

Ничтожества къ заслугѣ терпѣливой,

Когда бы самъ всѣ счеты могъ покончить,

Какимъ-нибудь ножомъ? Кто бъ несъ такое бремя,

Стеная, весь въ поту подъ тяготою жизни,

Когда бы страхъ чего-то послѣ смерти,

Въ невѣдомой странѣ, откуда ни единий

Не возвращался путникъ, воли не смущалъ,

Внушая намъ скорѣй испытанный бѣды

Сносить, чѣмъ къ неизвѣданнымъ бѣжать.^{145 а)}

Смерть тѣмъ и страшна, что внушаетъ человѣку сознаніе слабости его ума, бесплодно пробующаго поднять завѣсу, скрывающую загадочный міръ, куда безвозвратно исчезаетъ умершій,—тщетности его попытокъ избѣгнуть этой роковой силы, направляющей насъ, куда бы мы ни шли, все къ одной и той же печальной развязкѣ¹⁴⁶). И чѣмъ культурнѣе человѣкъ, чѣмъ больше власти у него надъ природой, тѣмъ ярче его бессиліе передъ смертію, которая ко всѣмъ одинаково беспощадна. Оттого, чѣмъ образованіе человѣкъ, тѣмъ труднѣе ему умирать; наоборотъ, чѣмъ ближе онъ къ первобытному состоянію дикаря, тѣмъ легче разставаніе съ жизнью¹⁴⁷).

Для христіанъ смерти нѣтъ. Она лишь переходъ изъ земной жизни въ иную, лучшую...

Изъ философовъ, преимущественно стоики учили не бояться смерти, и, дѣйствительно, многіе изъ нихъ умирали совершенно спокойно¹⁴⁸). Взглядъ на смерть, какъ на желанный покой небытія, встрѣчается у нѣкоторыхъ современныхъ философовъ-пессимистовъ, напримѣръ, у Майнлендера¹⁴⁹), который свое ученье подтвердилъ добровольной смертію¹⁵⁰).

Но кто и какъ бы ни умиралъ; дикарь или идотъ съ тупымъ безчувствіемъ животнаго, христіанинъ ли, съ надеждою на воскресеніе, философъ ли, съ убѣжденіемъ въ необходимости и неизмѣнности законовъ бытія, преступникъ ли, уносящій съ собою терзанія своей запятнанной совѣсти, самоотверженный ли герой,увѣничивающій личною гибеллю свой подвигъ,—смерть всегда всѣхъ окружаетъ ореоломъ загадочности и величаваго покоя.

„По смерти стала ты виѣ тревогъ;
Ты стала загадкою, какъ богъ,
И вдругъ душа твоя
Какъ радость встрѣтила покой,
Какого въ жизни вѣтъ земной,
Покой небытія“¹⁵¹).

Смерть уничтожаетъ всѣ человѣческія слабости и возносить умершаго надъ всей житейской суетой. Въ „Мессинской Невѣстѣ“, въ этой трагедіи братской ненависти, поэтъ говорить о смерти такъ:

„Въ своихъ чертогахъ нерушимыхъ смерть
Чистительную силой просвѣтила
До ясности чистѣйшаго алмаза
Все смертное, и человѣчества
Несовершенного сидѣаетъ пятна¹⁵²).

И какъ бы ни была сильна вражда при жизни, какъ бы ни были страшны преступленія, содеянныя на землѣ, все: и ненависть, и злодѣянія, и страхи, и муки исчезаютъ тамъ, гдѣ все мірское умолкаетъ, какъ мимолетный, слабый звукъ въ вечной тишинѣ мертваго покоя. Примиренными между собой проходятъ вереницей пылавшіе нѣкогда взаимной ненавистью и означеновавшіе свою земную жизнь кровавыми злодѣйствами предки передъ очами Ореста: земные страсти исчезли, и больше нѣть повода къ раздору:

О, что за сонъ великий предо мной?
Не праздникъ ли то царственнаго дома?
Они приходятъ мирно, старъ и младъ:
Вотъ жены, мужи; сходны между собою,
Богоодобно—свѣтлы лики ихъ.
Да, то моиувѣнчанные предки!
Пдѣтъ Фіестъ и рядомъ съ нимъ Атрей,
Бесѣдуя довѣрчиво, а дѣти
Играютъ дружно, рѣзвятся кругомъ.
Такъ нѣть вражды старинной между вами?
Какъ свѣтъ дневной, погасла ль ваша месть? ^{153).}

Смерть вырываетъ человѣка изъ потока настоящей жизни и погружаетъ его въ бездонную пропасть прошедшаго. Она съ каждымъ моментомъ растеть и удалять отъ насъ былое, окутывая его во все болѣе и болѣе стущающейся мракъ вѣковъ. Оттого все прошедшее предстоитъ предъ взорами воображенія въ возвышенныхъ образахъ ^{154).} Смерть и традиція—увеличительные стекла, сквозь которыхъ настоящее смотрѣть на прошедшія времена ^{155).}

Если мы созерцаемъ предметъ, сохранившійся съ давнихъ поръ, то онъ какъ бы воплощаетъ въ себѣ истекшее время и ставить насъ лицомъ къ лицу съ тѣмъ, что отъ переживаемаго момента можетъ быть удалено на цѣлыхъ тысячелѣтія. Въ ночь съ 19 на 20 марта 1852 года Марьеттъ велѣль открыть дверь, ведущую въ гробницу Аписа, внутренность которой предстала глазамъ присутствовавшихъ такою, какою она была за 3230 лѣтъ тому назадъ. На тонкомъ слой песку, покрывавшемъ почву, сохранились слѣды ногъ людей, погребавшихъ своего бога. Эти слѣды отпечатались на пескѣ тогда, когда еще не было ни Иерусалима, ни Аѳинъ, ни Рима, и пережили религію и историческую миссію цѣлыхъ народовъ ^{156).} При открытии одной шахты, погребенной вслѣдствіе обвала, были найдены двѣ кирки изъ оленѣаго рога, и на покрывавшей ихъ пыли былъ отпечатокъ

руки работника, представший глазамъ археологовъ въ томъ самомъ видѣ, въ которомъ онъ былъ за нѣсколько тысячъ лѣтъ тому назадъ¹⁵⁷). Капля въ пещерѣ Макъ-Дугаля падала еще въ тѣ времена, „когда созидались пирамиды, когда пала Троя, когда былъ основанъ Римъ, когда Христосъ былъ распятъ іудеями, когда Вильгельмъ Завоеватель положилъ начало Британской имперіи, когда Колумбъ открылъ новую часть свѣта, когда Лексингтонское избіеніе было еще новостью! Эта капля падаетъ и теперь, и будетъ она падать, когда всѣ эти историческія воспоминанія уйдутъ въ сумракъ традиціи и потонутъ въ непроглядномъ мракѣ забвенія“^{157а}).

„По мѣрѣ того, какъ постепенно освѣщается и опредѣляется необъятный горизонтъ исторіи, умъ испытываетъ наслажденія все болѣе высокія, сходныя съ тѣми, которыя доставляетъ наука, открывающая ему небесныя пространства. Не безгранична и темная пустота охватываетъ душу. Сцѣпленіе судебъ въ глубинахъ времени и пространства, границы и начала ихъ, удаляясь отъ глазъ наблюдателя, обнаруживаютъ повсюду вѣчно юную жизнь, стремящуюся къ неизвѣданной цѣли“¹⁵⁸). Пирамиды продолжаютъ стоять, хотя сами небеса измѣнились: южный крестъ пересталъ быть видимъ въ Прибалтійскихъ странахъ, а полярная звѣзда появилась (Гумбольдтъ о времени)^{158а}.

„Мастеръ поставилъ меня на подножіе собственной силы:
„Стой“, сказалъ онъ— и я вѣка стою на пескѣ“^{158б}).

Тѣ предметы, которыя сохранились въ неизмѣнномъ видѣ съ глубокой старины, представляютъ какъ бы застывшее время, или остановившееся въ своемъ вѣчномъ потокѣ, передъ которымъ не въ состояніи устоять ничто. Но это всеразрушающее время, уносящее съ собою вселенную, которая въ каждый слѣдующій моментъ уже не та, чѣмъ была въ предшествовавшій, на вѣчные времена канувшій въ лету, это безжалостное время является и добрымъ геніемъ, „смывая въ свои бездонныя пропасти всю соль человѣческихъ слезъ“¹⁵⁹). Показывая намъ прошедшее въ величавыхъ образахъ почтенной старины, чрезъ мимолетное настоящее, влечеть оно нась къ безконечному будущему со всѣми его заманчивыми надеждами, влекущими нась по безграничному пути культурного прогресса. Карлейль пишетъ: „Безграничное, молчаливое, никогда не знающее покоя, это такъ называемое время, катящееся, устремляющееся, быстрое, молчаливое, какъ все уносящій приливъ океана, въ которомъ мы и вся вселенная

мелькаемъ, подобно испареніямъ, подобно тѣни, появляясь и за-тѣмъ исчезая,—оно навсегда останется въ буквальномъ смыслѣ чудомъ, такъ какъ намъ недостаетъ словъ, чтобы говорить о немъ”¹⁶⁰).

Подобно настоящему, мгновенно исчезающему въ глубинѣ прошедшаго, неренося насть ежеминутно въ будущее¹⁶¹), мы сами, наше тѣло, наши жилища, весь окружающій насть міръ, словомъ, вся земля—едва замѣтная точка въ безграничномъ пространствѣ вселенной, гдѣ нѣтъ ни низа, ни верха, ни конца, ни начала и гдѣ безчисленный небесныи тѣла вѣчно движутся, не встрѣчая никакой преграды, носясь въ пространствѣ, въ сравненіе съ которымъ самая большая величина, доступная на-шему воображенію является совершеннымъ ничтожествомъ.

Безграничность пространства есть нѣчто такое, что, подобно бесконечности времени, наиболѣе поражаетъ нашъ умъ. Мы рѣ-шительно не въ состояніи представить себѣ величину, не имѣющую ни начала, ни конца, но вмѣстѣ съ тѣмъ мы вполнѣ увѣрены, что вселенная и есть такая величина, потому что нашъ умъ со-вершенно отказывается признать границу пространства, за ко-торымъ оно исчезло бы и не продолжалось до безпредѣль-ности.

Это безпредѣльное пространство, несравненно болѣе, чѣмъ всякая величина, подавляетъ наше воображеніе и смиряетъ нашу душу. „Двѣ вещи, пишетъ Кантъ, наполняютъ чувство все но-вымъ удивленіемъ, чѣмъ долѣе думаешь о нихъ: звѣздное небо надо мной и нравственный законъ внутри меня”¹⁶²). Внутри себя мы слышимъ голосъ, призывающій намъ поступать со-гласно нравственнымъ законамъ. Въ области нашихъ намѣреній и энергичныхъ усилий ихъ осуществленія мы свободны. Но ре-зультаты нашихъ стремленій зависятъ не отъ насть, и чѣмъ болѣе мы живемъ, тѣмъ становится намъ очевиднѣе подчиненіе событій человѣческой жизни не волѣ отдельныхъ лицъ, а несравненно болѣе могучимъ законамъ. Тогда нашъ умъ проникается убѣждѣ-ніемъ, что непостижимая сила бросила насть въ міръ, для не-понятной намъ цѣли¹⁶³).

Удаляясь мысленно отъ земли, переносясь воображеніемъ въ небесное пространство, мы освобождаемся отъ иллюзій, будто человѣкъ есть царь природы; жизнь человѣчества со всѣми его страстями, стремленіями, радостями и горестями представляется мгновенiemъ въ бесконечномъ теченіи времени, а сама земля—ничтожной песчинкой, двигающейся съ математическою правиль-ностю по разъ установленному порядку¹⁶⁴).

Тогда предстаетъ предъ очами нашего разума все величіе вселенной, управляемой законами. Въ ней нѣть мѣста произволу. Случайность немыслима, такъ какъ все совершается по плану, предначертанному разъ навсегда. Заботы о личныхъ, мелкихъ интересахъ, опасенія неудачъ, несчастій, ударовъ судьбы, словомъ, страхъ передъ неизвѣданнымъ будущимъ исчезаетъ, благодаря великой идеѣ законности всего существующаго. Идея о подчиненіи вселенной и всего въ ней существующаго разъ установленнымъ законамъ наполняетъ душу невозмутимымъ покоемъ, унося ее высоко надъ мірскими треволненіями ежедневной суеты и наполняя ее благоговѣніемъ къ стройному цѣлому съ его ненарушимымъ порядкомъ¹⁶⁵).

Безконечность небесной глубины растетъ съ развитіемъ науки. Астрономія все болѣе и болѣе раздвигаетъ горизонтъ, открывая пространства, далеко превосходящія самыя смѣлые гаданія фантазіи¹⁶⁶), и навѣааетъ на душу религіозное настроеніе, проистекающее изъ сознанія безграничности вселенной, съ ея неизмѣннымъ строемъ, внушающимъ мысль о всемогуществѣ и всевѣдѣніи Творца¹⁶⁷): „Небеса проповѣдуютъ Славу Божію и о дѣлахъ рукъ его вѣщаешь твердь“¹⁶⁸).

О безграничности пространства Шиллеръ въ „Причахъ Конфуція“ говоритъ такъ:

Пространство составили три протяженія;
Длина, ширина, глубина;
Но нѣтъ протяженіямъ тѣмъ измѣреныхъ:
Пхъ мѣрой—безмѣрность одна!
Длина простирается въ даль безпрерывно
Все болѣ и болѣ впередъ:
Никто до конца этой линіи дивной
И мыслю самой не дойдетъ.
Вездѣ ширина безъ границъ разлилася,
Ио всѣмъ четыремъ сторонамъ;
Съ безбрежностью міра она обнілася
Въ дали, недоступной умамъ.
Глубоко, въ безмѣрныя, темныя бездны,
Ступила пятой глубина;
Высоко, за радужный куполъ надзвѣздный,
Челомъ поднялася она^{168а}).

— Человѣка, съ его ограниченной точкой зреенія, дающей ему возможность нѣсколько оріентироваться лишь при сравненіи относительныхъ величинъ, поражаетъ, какъ безграничность небеснаго пространства, такъ и бесконечно-малые атомы, до которыхъ тщетно пытается дойти разумъ, „одинаково неспособный

познать ничтожество, его породившее, и бесконечное, его поглощающее”¹⁶⁹). Для мыслящего человека въ природѣ нѣть ничего несуществующаго вниманія, мелкаго и незначительнаго: рѣшительно все свидѣтельствуетъ о непостижимой человѣческому разуму силѣ и мудрости Творца. Одинъ нѣмецкій поэтъ спрашиваетъ, что можно назвать великимъ и что малымъ, и сопоставляетъ величие океана и горъ съ ничтожнымъ растеніемъ, красный сокъ котораго, однако, окрашиваетъ Черное море снѣговыя вершины горъ и, благодаря солнечнымъ лучамъ, превращаються въ пары, уносятся въ облака, откуда, къ ужасу народовъ, кровавымъ дождемъ проливается на землю¹⁷⁰). „Все видимое и осязаемое, пишетъ Рѣскинъ, неизмѣнно, во всѣхъ случающихъ, учитъ насъ, что Великій Духъ природы одинаково глубокъ и непостижимъ, какъ въ ничтожнѣйшихъ, такъ и въ величайшихъ предметахъ. Божественный разумъ проявляется во всей энергіи своей дѣятельности на укромномъ берегу и въ разсыпающемся камнѣ, въ небесной выси и глубинѣ основъ земли. Для проницательнаго ума повсюду одинаково проявляется безконечность, величие, могущество, единство и совершенство, какъ въ образованіи глины, въ испареніи облака, въ разсѣяніи пыли, такъ и въ блескѣ дневного свѣтила”¹⁷¹).

Способность замѣчать величие природы вездѣ и во всемъ есть удѣль глубокихъ мыслителей.

Но едва ли не всѣ люди испытываютъ возвышенное впечатлѣніе отъ созерцанія неба съ его солнцемъ, луною, звѣздами, облаками и радугой, о которой въ библіи сказано: „Прекрасна она въ сіяніи своемъ. Величественнымъ кругомъ своимъ она обнимаетъ небо; руки Всевышняго распростерли ее”¹⁷²). На землѣ наиболѣе грандиозными считаются: океанъ¹⁷³, бури, грозы, наводненія¹⁷⁴, землетрасенія¹⁷⁵, горы, водопады и т. п.

Лишь нѣкоторыя философскія теоріи отрицали возвышенное въ природѣ¹⁷⁶). Но всякий человѣкъ, не лишенній здороваго эстетического чувства, находитъ въ ней источникъ настроенія, отрывающій его отъ всего мелкаго, низкаго и пошлаго, поднимающій его духъ надъ суетой будничной жизни и узко-эгоистическими филистерскими интересами и внушающій ему религіозное благоговѣніе передъ творческими силами вселенной. „Еслибы были существа, всегда обитающія въ глубинѣ земли, пишетъ Аристотель, въ жилищахъ, украшенныхъ статуями и картинами, вообще всѣмъ тѣмъ, что имѣютъ тѣ, которыхъ называютъ счастливыми; потомъ, еслибы эти существа, услышавъ о дѣятельности и могуществѣ боговъ, вышли сквозь разверстыя земныхъ

разсѣлины изъ своихъ скрытыхъ жилищъ къ мѣстамъ, нами обитаемымъ; еслибы они внезапно увидѣли землю, и море, и небесный сводъ, узнали обширность облаковъ и силу вѣтровъ, оцѣнили солнце, его величие, красоту и свѣтоносное дѣйствіе; еслибы они, наконецъ, послѣ того, какъ наступившая ночь покрыла землю мракомъ, вдругъ увидѣли звѣздное небо, луну, измѣняющую свой свѣтъ, восходъ и закатъ созвѣздій и ихъ съ самой вѣчности устроенное неизмѣнное теченіе: то, безъ сомнѣнія, они воскликнули бы: есть боги, и такія великия дѣла — ихъ творенія”¹⁷⁷⁾.

Религіозная идея, внушаемая созерцаніемъ могучихъ силъ природы, сама по себѣ есть одно изъ наиболѣе возвышенныхъ явлений. Если атеизмъ отрицаєтъ Бога, а огностіцизмъ его игнорируетъ, то остается сама религіозная идея во всемъ ея трогательномъ величіи, свидѣтельствуя о порывахъ человѣческой души, ищущей якоря спасенія тамъ, где все гибнетъ въ вѣчномъ круговоротѣ борющихся силъ. „Видишь ли, голубчикъ, говорить Иванъ Алешѣ (въ „Братьяхъ Карамазовыхъ“ Достоевскаго), былъ одинъ старый грѣшникъ въ восемнадцатомъ столѣтіи, который изрекъ, что еслибы не было Бога, то слѣдовало бы его выдумать, *s'il n'existe pas Dieu, il faudrait l'inventer.* И, дѣйствительно, человѣкъ выдумалъ Бога. И не то странно, не то было бы дивно, что Богъ въ самомъ дѣлѣ существуетъ, но то дивно, что такая мысль — мысль о необходимости Бога — могла затѣчь въ голову такому дикому и злому животному, какъ человѣкъ, до того она свята, дотого она трогательна, дотого премудра и дотого она дѣлаетъ честь человѣку”¹⁷⁸⁾.

До этой великой идеи додумался человѣческій умъ, къ ней вознесся человѣческій духъ въ своихъ поыткахъ найти опору въ томъ враждебномъ и противоположномъ человѣческому идеалу мірѣ, въ который мы брошены безъ нашего вѣдома и согласія. Зачѣмъ зло¹⁷⁹⁾, зачѣмъ страданіе, зачѣмъ такъ устроено свѣтъ, что благополучіе одного пріобрѣтается несчастіемъ и даже гибелью другого, зачѣмъ добро такъ часто побѣждается зломъ — словомъ, зачѣмъ въ жизни, полной чудесъ и красы, такая ужасная изнанка? Кто создалъ міръ и для чего? Зачѣмъ дано намъ влечение къ красотѣ, если намъ суждено вездѣ встрѣчать безобразіе?...

Зачѣмъ внушено намъ стремленіе къ добру, если принципъ жизни въ борьбѣ за существованіе, въ торжествѣ сильнаго надъ слабымъ и такъ часто злого надъ добрымъ? Зачѣмъ зажжена въ насъ жажда знанія, когда истина во всей своей полнотѣ намъ

недоступна?—Вотъ вопросы, возникающіе изъ попытокъ приподнять таинственный занавѣсь,—вопросы, лежащіе въ основѣ религіи, возникающей изъ усиленія человѣка проникнуть за предѣлы, положенные его пытливому духу. Религія есть наиболѣе высокій его порывъ. Какъ бы ни были разнообразны, странны, противорѣчивы, сбивчивы, а иногда и просто нелѣпы вѣрованія, въ особенности на низшихъ стадіяхъ религіозной эволюціи, все же на днѣ ихъ лежитъ глубокая истина: сознаніе того, что есть нечто, недоступное человѣческому пониманію, есть неразгаданная тайна, хранящая ключъ къ полному разумѣнію вѣшняго и внутренняго міра¹⁸⁰).

Въ сонмѣ религіозныхъ вѣрованій библейскій монотеизмъ есть наиболѣе возвышенное изъ всѣхъ. Если магометанство въ своемъ единобожіи достигло лишь гигантскаго антропоморфизма¹⁸¹), то библія, хотя признала человѣка богоподобнымъ, все же отдѣлила отъ него Творца вселенной глубокою пропастью, какъ Духа всѣдѣущаго и всемогущаго „Куда пойду отъ духа Твоего, поетъ Псалмопѣвецъ, и отъ лица Твоего куда уѣху? Взойду ли на небо, Ты тамъ; сойду ли въ преисподнюю, и тамъ Ты. Возьму ли крылья зари и переселюсь на край моря, И тамъ рука Твоя поведеть меня и удержить меня десница Твой“¹⁸²). Въ книгѣ Іова, обращаясь къ нему съ вопросомъ, Богъ свидѣтельствуетъ о своемъ могуществѣ такъ: „Гдѣ былъ ты, когда я полагалъ основанія земли? Скажи, если знаешь? Кто положилъ мѣру ей, если знаешь? Или кто протягивалъ по ней вервь? На чёмъ утверждены основанія ея, или кто положилъ краеугольный камень ея, при общемъ ликованіи утреннихъ звѣздъ, когда всѣ сыны Божіи восклицали отъ радости?“

Кто затворилъ море воротами, когда оно исторглось, вышло какъ бы изъ чрева? Когда я облака сдѣлалъ одѣждою его и мглу пеленами его, И утвердилъ ему Мое опредѣленіе, и поставилъ запоры и ворота, И сказалъ: доселѣ дойдешь, и не пereйдешь, и здѣсь предѣль надменнымъ волнамъ твоимъ“¹⁸³).

Богъ, какъ творецъ вселенной, до такой степени ее превосходить своимъ могуществомъ, что самыя грозныя явленія природы кажутся ничтожествомъ передъ его всемогуществомъ и неспособными служить его провозвѣстниками. Въ этомъ смыслѣ обнаруживается глубокое эстетическое чувство въ библейскомъ разсказѣ о явленіи Бога пророку Иліи: „И вотъ Господь пройдетъ, и большой и сильный вѣтеръ, раздирающій скалы предъ Господомъ; но не въ вѣтре Господь. Послѣ вѣтра землетрясеніе; но не въ землетрясеніи Господь. Послѣ землетрясенія огонь;

но не въ огнѣ Господь. Послѣ огня вѣяніе тихаго вѣтра (и тамъ Господь) ¹⁸⁴).

Это тихое вѣяніе представляетъ такой же эффектный контрастъ незначительности материального знака съ духовной мощью, какой мы видѣли у Гомера, повѣствующаго о движениіи бровей, отъ котораго потрясся Олимпъ многохолмный ¹⁸⁵) (ср. стр. 93). Кромѣ того, тихій вѣтеръ гармонируетъ съ милостью Господнею, тогда какъ явленія разрушительные болѣе соответствуютъ духу зла.

Дьяволъ дерзающій вступить въ борьбу съ самимъ Богомъ, пріобрѣтаетъ возвышенный характеръ.

Послѣдній проявляется во всей своей страшной мощи въ „Потерянномъ Раю“ Мильтона. Дьяволъ отнялъ у Бога третью ангеловъ и почти всѣхъ дѣтей Адама. Но возвышенный образъ Сатаны особенно ярко проявляется не въ его успѣхахъ, а его пораженіяхъ, который онъ сноситъ съ непреклонною гордостю. Онъ раненъ; громъ размозжилъ ему голову. Но сердце его не смягчилось. Онъ предпочитаетъ независимость, полную страданія, благоденствію, пріобрѣтенною цѣною свободы. Этотъ мрачный геройскъ, въ нѣдрахъ котораго клокочутъ огненные страсти, скрытыя подъ холодною личиной и подчиненные желѣзной волѣ, дѣлаютъ изъ Сатаны Мильтона воплощеніе энегріи, свойственной въ столь сильной степени свободолюбивымъ англичанамъ ¹⁸⁶). „Геройскій духъ, пишетъ, Тэнъ, старого борца междуусобныхъ войнъ отражается въ битвахъ преисподней, и если спросить, почему произведеніе Мильтона величественнѣе произведеній другихъ писателей, я отвѣтилъ бы: потому что у него болѣе возвышенный духъ. Отсюда величие его пейзажей. Если не бояться парадокса, то можно бы сказать, что они школа добродѣтели“. „Мильтонъ настъ возвышаетъ. Мощь описываемыхъ имъ предметовъ проникаетъ въ настъ. Мы возвышаемся, симпатизируя ихъ величию. Таково дѣйствіе его изображенія сотворенія міра. Благодатная свѣтлая заповѣдь Мессіи оставляетъ въ слушающемъ его сердцѣ слѣдъ. Чувствуешь себя болѣе сильнымъ, болѣе нравственно- здоровымъ, созерцая это великое твореніе мудрости и воли“ ^{186а}).

Уходя въ адъ, Сатана восклицаетъ: „Прощайте небесныя селенія! прощай, вѣчное жилище радости! Слава тебѣ, ужасная тьма, слава тебѣ, царство адова. Преисподня! пріими въ безпредѣльныя твои пропасти нового владыку, приносящаго тебѣ духъ, не могущій перемѣниться ни отъ времени, ни отъ мѣста, духъ, пребывающій въ собственныхъ своихъ нѣдрахъ; и силь-

ный произвести въ самомъ себѣ изъ ада небо, а изъ неба адъ. Что мнѣ до того, гдѣ я нахожусь, если никогда не могу перемѣниться? и чѣмъ могу быть, если не первымъ по Сопротивникѣ моемъ! Одинъ только громъ даетъ Ему преимущество надо мною. Здѣсь, по крайней мѣрѣ, мы будемъ свободны; Онъ не позовидуетъ намъ въ семъ уединеніи, которое опредѣлено намъ; не изгонить насть изъ этого жилища. Здѣсь мы можемъ царствовать мирно и безопасно, царствовать славно даже въ адѣ. Лучше владычествовать въ мрачныхъ селеніяхъ, нежели быть рабомъ на небесахъ¹⁸⁷.

По упорству, несокрушимой энергіи, не ослабѣвающей ни отъ мученій, ни отъ сознанія опасности въ борьбѣ съ всепильнымъ соперникомъ, Сатана Мильтона находитъ во всей литературѣ равнаго себѣ героя лишь въ Промтѣѣ Эсхила. Разница только въ томъ, что Сатана, враждая съ Богомъ, содѣствуетъ злу, а Прометей, борясь съ Зевсомъ, самоотверженно служитъ идеѣ добра. Зевсъ хочетъ погубить родъ людской. Одинъ Прометей противится этому жестокому намѣренію. Онъ вселить въ человѣческое сердце надежду, укрѣпляющую духъ, дающую силу смотрѣть бодро впередъ, и похитилъ для людей съ неба огонь. Онъ же научилъ людей счету, письму, словомъ, направилъ ихъ на путь культуры. За то, что Прометей воспротивился жестокому намѣренію Зевса погубить людей и похитилъ для нихъ огонь съ неба, названный титанъ прикованъ къ скалѣ, гдѣ претерпѣваетъ ужасныя муки. Но онъ ему не страшны. Подобно Сатанѣ Мильтона, Прометей цѣнитъ независимость выше всего и ни за что не промѣняетъ свои мученія на неволю Гермеса, посланнаго Зевсомъ смирить Прометея.

Этой покорности не добиться Зевсу отъ Прометея и не вывѣдать тайны, извѣстной непреклонному титану, грозящей гибелю отцу боговъ. Если Зевсъ вступить въ брачныя узы съ женщиной, извѣстной Прометею, не желающему однако ее назвать, то отъ этого брака рождается сынъ, который свергнетъ своего отца¹⁸⁸.

Гермесъ грозитъ Прометею новыми муками, но встрѣчаетъ одно непреклонное мужество непоколебимаго титана. Прометей говоритъ Гермесу:

Давно я прежде зналъ все то, что мнѣ
Ты наскажалъ. Отъ злѣшаго врага
Принять такую муку не позорно.
Нужай въ меня двойнымъ ударить жаломъ
Губительная молнія! Пусть воздухъ
Всколеблется отъ грохота громовъ,

Отъ судорогъ и взрывовъ урагана:
Пусть буря глубь земную размотаетъ
И съ основанія сдвинетъ землю! пусть
Смѣшаются, бичуемыя гнѣвомъ,
Въ боренъи дикомъ—воющее море
И молчаливая стезя свѣтила!
Пусть въ вѣчный сумракъ тартара свирѣпо
Низринетъ роковой круговоротъ
Мое грозой раздробленное тѣло!
Все жъ умертвить меня не можетъ Зевсъ”¹⁸⁹).

И вотъ по удаленіи Гермеса, его слова приводятся въ исполненіе. Прометей говорить:

„Слова его сбываются: грозилъ
Не даромъ онъ, земля заколебалась;
За молнией молния—шипятъ и вьются
И всюду мечутъ огненные стрѣлы;
Столбами вихри поднимаютъ пыль;
Вездѣ шумитъ, какъ въ буйномъ хмелѣ, буря;
Съ мятежнической яростью и съ воемъ
Въ отчаянномъ схватились бой море
И небеса... И эту кару Зевсъ
Миѣ шлетъ, чтобъ испугался я... Рази,
Хлещи, грози!.. О мать моя святая!
О ты, Эфиръ, священная стезя
Зиждительного свѣта! посмотрите,
Какую я терплю несправедливость”¹⁹⁰).

Эсхилъ изобразилъ въ Прометеѣ идеальную дѣятельности, направленной на улучшеніе человѣческой доли, и высшую степень самоотверженія, не останавливающагося ни передъ какими бы то ни было опасностями. Въ этомъ герой олицетворенъ духъ свободы, протестующей противъ произвола, и духъ непокорности, сломить которую не подъ силу могущественнѣйшему изъ боговъ. Оттого „Скованный Прометей“ Эсхила едва ли не наиболѣе возвышенное, по идеѣ, произведеніе во всей литературѣ¹⁹¹). Съ тѣхъ поръ, какъ Эсхилъ обработалъ въ своихъ трагедіяхъ мнѣніе о Прометеѣ, названной титанъ стала „для смертныхъ символомъ ихъ судьбы и силы“¹⁹²), воплощеніемъ человѣческой цивилизациіи, враждующей, подобно своему миѳическому родоначальнику, съ теологическимъ принципомъ, тормазящимъ свободный духъ изслѣдованія естественныхъ законовъ и требующимъ рабскаго подчиненія грозному и деспотическому верховному началу. Опираясь на все болѣе расширяющуюся область научныхъ знаній, культура стремится къ увеличенію добра на землѣ, но часто встрѣчаетъ въ лицѣ

своихъ энергичныхъ пionеровъ противодѣйствіе со стороны костнаго обскурантизма, всячески мѣшающаго дѣлу поборниковъ прогресса и нерѣдко подвергающаго ихъ пыткамъ, сходнымъ съ мученіями своего прикованного къ скалѣ титаническаго прототипа.

— Прометей есть олицетвореніе героизма, который своимъ гeniemъ похищаетъ небесный огонь, чтобы освѣтить путь человечеству и воспламенить души людей энтузіазмомъ, влекущимъ ихъ по слѣдамъ передового человѣка. „Великій человѣкъ, пишетъ Карлейль, съ его свободной силой, исходящей прямо изъ рукъ Божиихъ, есть молнія. Его слово—мудрое, спасительное слово; въ него могутъ всѣ повѣрить. Все воспламеняется тогда вокругъ этого человѣка, разъ онъ ударяетъ своимъ словомъ, и все пылаетъ огнемъ, подобнымъ его собственному“¹⁹³).

Едва ли не лучшее свойство массы заключается „въ способности счастливаго и честнаго ослѣпленія (увы! ей знакомы и другія ослѣпленія), въ способности безкорыстнаго энтузіазма, презрѣнія къ прямымъ личнымъ выгодамъ, которое для бѣднаго человѣка почти равносильно съ презрѣніемъ къ насущному хлѣбу. Великое всемирно-историческое свойство! Масса людей всегда кончаетъ тѣмъ, что идетъ, беззавѣтно вѣруя, за тѣми личностями, надъ которыми она сама глумилась, которыхъ даже проклинала и преслѣдовала, но которыхъ, не боясь ни ея преслѣдований, ни проклятій, не боясь даже ея смѣха, идутъ неуклонно впередъ, вперивъ духовный взоръ въ ими только видимую цѣль, ищутъ, падаютъ, и наконецъ находять... и по праву; только тотъ и находить, кого ведетъ сердце. *Les grandes pensées viennent du coeur*, сказалъ Вовенаргъ“^{193а}).

Время ли, общество ли создаетъ героя, или онъ вліяетъ на свою эпоху и по-своему передѣлываетъ людей, во всякомъ случаѣ люди съ титаническими силами иногда появляются, возбуждая къ себѣ поклоненіе, представая предъ взорами человѣчества, подобно колоннамъ, высящимся надъ низменнымъ уровнемъ заурядныхъ натуръ массы¹⁹⁴). Появленіе подобнаго героя есть возвышенный моментъ въ существованіи человѣчества, которое въ благоговѣйномъ почитаніи своего вождя и слѣдованіи по его стопамъ поднимается надъ пошлыми интересами своего будничнаго существованія и подвигается по пути своего культурнаго развитія¹⁹⁵).

Герой тотъ, кто не ищетъ счастія¹⁹⁶), въ смыслѣ безмятежнаго житія, герой стремится къ радости, даруемой побѣдой надъ трудностями,—той радости, которая заключается въ проявленіи силы и достиженіи цѣли.

Въ широкихъ, трудныхъ опасныхъ планахъ, въ смѣлыхъ замыслахъ, въ отважныхъ предприятіяхъ, въ самоотверженныхъ поступкахъ, въ подвигахъ, стоящихъ иногда жизни ¹⁹⁷), для сильного человѣка заключается нѣчто дотого привлекательное, что онъ охотно жертвуетъ всѣмъ своимъ благополучиемъ ради одного героического момента. Кто знаетъ, можетъ быть, Арнольдъ Винкелридъ, вонзая себѣ въ грудь непріятельскія копья, чтобы проложить дорогу своимъ товарищамъ и содѣйствовать ихъ побѣдѣ надъ ненавистнымъ врагомъ, испыталъ такой восторгъ, который не можетъ сравниться ни съ какимъ благополучиемъ эгоистического существованія ¹⁹⁸). Оттого, даже повѣствованіе о такихъ подвигахъ заставляетъ наши сердца трепетать отъ радостнаго сочувствія и тайного желанія испытать нѣчто подобное.

Величью героя соотвѣтствуетъ грандіозная ситуація его исторической миссіи. Герой завоеватель стремится къ покоренію всего міра, герой — пророкъ къ обращенію всѣхъ людей въ свою вѣру, герой — поэтъ къ привлеченію всѣхъ сердецъ къ созданному имъ идеалу, герой — мыслитель къ просвѣтленію ума всего человѣчества познаніемъ истины. Но героизмъ можетъ проявляться въ подвигахъ, заключенныхъ въ тѣсныя рамки скромнаго долга, что ни сколько не умаляетъ его нравственной цѣнности и эстетического величья. Мы благоговѣйно преклоняемся передъ простымъ желѣзнодорожнымъ сторожемъ, который, видя, что его трехлѣтній сынъ играетъ на полотнѣ желѣзной дороги, все-таки направляетъ на него приближающійся поѣздъ, который въ противномъ случаѣ потерпѣлъ бы крушеніе ¹⁹⁹).

— Подвиги, совершаемые или на грандіозной сценѣ всемирной исторіи, или въ узкой сферѣ частной жизни, озаряютъ человѣчество молніеноснымъ блескомъ: это мгновенные взрывы сконцентрированной духовной силы. Но не менѣе, если не болѣе мужества и энергіи нужно для кропотливаго, безпрерывнаго труда.

„Для цѣли общей ты собираешь,
Быть можетъ, атомы одни,
Но въ свиткѣ вѣчности стираешь
Часы, минуты, годы, дни ²⁰⁰).

Продолжительность труда и незначительность достигаемыхъ на первыхъ порахъ результатовъ парализуютъ слабую волю, выводятъ изъ терпѣнія, парождаютъ разочарованіе, охлажденіе и приводятъ къ отчаянію. Лишь люди съ желѣзною силою характера въ состояніи работать для достиженія далекой цѣли, не падать духомъ отъ неудачъ и довольствоваться медленнымъ при-

ближенiemъ къ ней. Такie люди идутъ по намѣченному ими самими путемъ съ терпѣniемъ, напоминающимъ, по выражению Вильгельма Оранского, „терпѣніе лодочника, который борется противъ течения, часто относится назадъ, но не перестаетъ гребти впередъ, и бываетъ доволенъ, если, послѣ нѣсколькихъ часовъ труда, успѣеть подвинуться на нѣсколько сажень“²⁰¹).

Карлейль, ратовавшій своимъ могучимъ и столь оригинальнымъ краснорѣчіемъ за культуру героевъ и въ своихъ знаменитыхъ лекціяхъ изобразившій героя-божество (Одінъ), героя-пророка (Магометъ), героя-поэта (Данте, Шекспиръ), героя-пастыря (Лютеръ, Ноксъ), героя-вождя (Кромвель, Наполеонъ)²⁰²) вполнѣ постигалъ, однако, и величье скромнаго труженика.

„По естественному съединенію мыслей Карлейль перешелъ отъ преклоненія передъ героизмомъ, громкимъ, величественнымъ, потрясающимъ міръ, къ поклоненію передъ скромнымъ, безвѣстнымъ героизмомъ терпѣливаго труда. Великъ, прекрасенъ, достоинъ герой, открывающій новые горизонты или держащий въ рукахъ своихъ судьбы міра; но столь же великъ, прекрасенъ и достоинъ поклоненія безвѣстный труженикъ, который честно и мужественно борется съ нуждой и искушеніями въ своей узкой сфере, внося свою скромную лепту въ общую сокровищницу вѣчности“²⁰³).

Если герой увлекаетъ за собой массу, если онъ своимъ подвигомъ толкаетъ человѣчество впередъ, то самъ онъ въ состояніи реализовать свои идеальные мечты, лишь опираясь на помощь многихъ. Между героемъ и массой необходима солидарность. Безъ героя-вождя масса инертна; безъ массы герой бессиленъ: „Одінъ въ полѣ не воинъ“. Величайшій полководецъ безъ арміи лишается своего могущества. Симфоніи Бетховена превратились бы въ мертвый капиталъ, если бы не было оркестровыхъ музыкантовъ, а все были бы одни геніи, изъ которыхъ никто не пожелалъ бы играть партію второй скрипки... Зданіе цивилизаціи строится усилиями безвѣстныхъ тружениковъ, которые, исполняя свою ежедневную работу, совершаютъ чудеса культурнаго прогресса²⁰⁴). Всемирная исторія, по выражению Карлейля, есть исторія и біографія великихъ людей²⁰⁵). Карлейль правъ, если подъ великими людьми разумѣть всѣхъ тружениковъ, которые начертали неизгладимыми письменами память о себѣ на продуктахъ человѣческой дѣятельности.

Работа двигаетъ міръ впередъ²⁰⁶). Она создаетъ нѣчто новое, становящееся въ свою очередь фундаментомъ и импульсомъ къ дальнѣйшему улучшенію. Едва ли справедливо закрывать глаза

на прогрессъ, отрицать всякую перемѣну въ исторіи и видѣть въ судьбѣ человѣчества одно лишь круговорашеніе, какъ это утверждали стоики, напр., Маркъ Аврелій²⁰⁷). Такое же мнѣніе высказывалъ и Макіавелли. Онъ усматриваетъ круговорашеніе въ политической и нравственной жизни человѣчества. Люди злы и своекорыстны. Умѣюшій воспользоваться ихъ раздорами становится во главѣ государства. Но наиболѣе сильные граждане соединяются и свергаютъ его. Иго олигархіи надъ народомъ несносно. Онъ возстаетъ противъ своихъ притѣснителей и тогда наступаетъ анархія, приводящая къ единовластію. Таково политическое круговорашеніе. Ему соотвѣтствуетъ нравственно-общественное. Миръ и благоенствіе причиняютъ изнѣженность и праздность, ведущую къ беспорядкамъ. Наступаетъ ослабленіе націи, которымъ пользуются сосѣди. Начинается борьба. Она закаляетъ силу. Окреѣнувшій народъ ликуетъ, празднуетъ свою побѣду надъ врагами и устанавливаетъ миръ. Увеличивающееся благоенствіе приводить снова къ нѣгѣ, праздности и разложению²⁰⁸).

Но едва ли человѣчество обречено на то, чтобы вѣчно вѣртѣться на одномъ мѣстѣ. Не вѣриѣ ли видѣть въ пути человѣческаго прогресса „лінію спиральную“, поднимающуюся все выше и выше?²⁰⁹) По закону наслѣдственности мы передаемъ потомству наши достоинства и недостатки. Но если мы стараемся развить первыя и уничтожить вторые, то мы передаемъ нашимъ дѣтямъ также и привычку къ усиленіямъ, направленнымъ противъ нашихъ дурныхъ свойствъ.

Хотя наша борьба не успѣла привести насъ къ побѣдѣ, но все-таки наша работа надъ собой не пропала даромъ: она обезпечиваетъ торжество добра надъ зломъ въ нашемъ болѣе или менѣе отдаленномъ потомствѣ²¹⁰). Хотя человѣкъ самое жестокое существо: ни одно животное не мучаетъ другихъ, чтобы любоваться этими страданіями, какъ это дѣлаетъ человѣкъ²¹¹). Но если человѣкъ сумѣлъ превратить „брата волка“ въ усерднаго стражу овечьяго стада²¹²), то, можетъ быть, съ теченіемъ времени онъ будетъ въ силахъ покорить и того лютаго звѣря, который гнѣздится въ нашихъ сердцахъ^{212а}). Мы уже и теперь видимъ постепенное уменьшеніе жестокости. Прежде самыя маловажныя преступленія наказывались смертію или страшными истязаніями²¹³). Теперь все болѣе устанавливается убѣжденіе въ безполезности жестокихъ наказаній²¹⁴) и ихъ несправедливости: преступникъ, рассматриваемый, какъ продуктъ атавизма, наслѣдственности и среды, возбуждаетъ къ себѣ сожалѣніе. Его нужно не карать, не мучать, а лѣчить. Гуманность возмущается не

только грубыми истязаниями прежнихъ карательныхъ мѣръ, но и современными, болѣе изысканными, но едва ли менѣе мучительными: одиночнымъ заключеніемъ, постояннымъ молчаніемъ и т. п. ²¹⁵⁾). Появляются филантропы, какъ Говардъ ²¹⁶⁾ и Гаазъ ²¹⁷⁾, которые всю свою жизнь посвящаютъ улучшенію жизни преступниковъ. Великая идея русскаго народа, что преступникъ „несчастный“ ²¹⁸⁾ дѣлается достояніемъ и такъ называемыхъ образованныхъ людей. Умалишенные, подвергавшіеся прежде возмутительнѣйшимъ истязаніямъ, теперь пользуются самымъ заботливымъ уходомъ ²¹⁹⁾). Новѣйшія открытія анестезирующихъ средствъ дѣлаютъ безболѣзанными самыя ужасныя операции ²²⁰⁾). Наконецъ, разные виды рабства постепенно уничтожаются, и принимаются болѣе или менѣе энергичныя мѣры къ распространенію образованія и улучшенію физического и морального существованія народа. Всѣ эти плоды культуры значительно уменьшаютъ сумму страданій.

Если трудно предположить, что человѣчество со временемъ уничтожитъ всѣ мученія ²²¹⁾, то все же нельзя не видѣть, что, какъ и наслажданія, такъ и страданія человѣчества становятся выше, благороднѣе ²²²⁾. Есть даже страданія, которымъ безконечно дороги человѣческому сердцу. Такъ, напримѣръ, едва ли что можетъ сравниться съ блаженствомъ пострадать и даже умереть за убѣженіе. „Нѣтъ скептика, пишетъ Ренанъ, который бы не смотрѣлъ съ завистью на мученика, испытывающаго счастіе что-либо утверждать“ ²²³⁾). Нѣкоторыя изъ страданій, являясь результатомъ духовной высоты, мы не промѣняемъ ни на какое благополучіе, даруемое извѣстною степенью ограниченности. Едва ли Фаустъ, достигнувшій горькаго сознанія тщетности человѣческаго разума, вездѣ наталкивающагося на тайны, кладущія предѣлы пытливымъ изслѣдованіямъ, — промѣняетъ свое разочарованіе въ наукѣ на самодовольство ограниченного педанта, Вагнера ²²⁴⁾). Цивилизація, вѣроятно, не способна совершенно уничтожить страданія, но можетъ, по крайней мѣрѣ, облагородить, очеловѣчить ихъ, увеличить и возвысить наслажденія и радости ²²⁵⁾). Не говоря уже объ улучшениіи физической стороны жизни, гдѣ, благодаря все большей власти человѣка надъ природой, едва ли можно даже представить себѣ въ самомъ отдаленномъ будущемъ какой бы то ни былъ предѣлъ, культура доставляетъ человѣку все болѣе возрастающія радости, подавляя его грубый и узкій эгоизмъ, усиливая его симпатіи къ окружающей жизни и, развитіемъ ума, пробуждая интересъ ко всему существующему. „Для людей, пишетъ Дж. Ст. Милль, которые оставляютъ послѣ себя

предметы личной привязанности, и въ особенности для тѣхъ, которые развили въ себѣ участіе къ колективнымъ интересамъ человѣчества, жизнь даже и на смертномъ одрѣ не только не теряетъ своего интереса, но сохраняетъ его въ той же силѣ, въ какой имѣла для нихъ во время ихъ молодости и здоровья".

„Развитіе ума,—не говорю философское, но по крайней мѣрѣ такое, которое бы раскрывало человѣку источники знанія и дѣлало его способнымъ къ умственному труду,—такое развитіе превращаетъ въ непостижимый источникъ интереса все окружающее, и предметы природы, и произведенія искусства, и созданія поззіи, и событий исторіи, и прошедшія, и настоящія, и будущія судьбы человѣчества" ²²⁶). Оттого Дж. Ст. Милль не сомнѣвается въ возможности счастія для человѣчества: „Быть счастливымъ не значитъ находиться въ состояніи постоянного экстаза. Минуты полнаго упоенія среди существованія, наполненного немногими преходящими страданіями, многочисленными и многоразличными наслажденіями, съ рѣшительнымъ преобладаніемъ актива надъ пассивомъ, и въ довершеніе ко всему этому отсутствіе такихъ требованій отъ жизни, которыхъ жизнь не въ состояніи выполнить,—вотъ жизнь, которая, по мнѣнію всѣхъ тѣхъ, кому только она досталась на долю, достойна называться счастіемъ. Даже и теперь она составляетъ удѣлъ многихъ въ продолженіе значительной части ихъ существованія, и только дурное воепитаніе и дурное общественное устройство препятствуетъ тому, чтобы она сдѣлалась достижимой почти для всѣхъ" ²²⁷).

Цивилизація, являющаяся результатомъ преимущественно успѣховъ науки ²²⁸), освобождаетъ человѣчество отъ ужасовъ суеты ²²⁹), подчиняетъ законы природы разумной волѣ и даетъ неписчаемыя наслажденія любознательности. Но, отвоевывая себѣ то, что было прежде удѣломъ фантазіи, наука, опиралась преимущественно на знаніе, подчиняя разуму воображеніе, не причинить ли ослабленіе или даже атрофию послѣдняго ²³⁰)? Этотъ вопросъ важенъ и въ отношеніи этическаго и эстетического развитія человѣчества. Хотя, съ одной стороны, страсти преимущественно разжигаются воображеніемъ, которое часто является двигателемъ злой воли преступника ²³¹), но, съ другой стороны, воображеніе даетъ возможность ясно представлять себѣ состояніе нашего ближняго. Оттого жестокость часто есть слѣдствіе недостаточно развитаго воображенія ²³²). Слѣдовательно, все, содѣйствующее развитію фантазіи, увеличиваетъ симпатію, эту основу нравственности, помогающую исполненію заповѣди: „Люби ближняго, какъ самого себя" ²³³).

Хотя наука не исключаетъ дѣятельности воображенія, но на него преимущественно опирается искусство²³⁴⁾. Съ успѣхами культуры, зиждущейся на развитіи науки, что будетъ съ художественною дѣятельностью человѣчества? Она преимущественно питалась міросозерцаніемъ, проникнутымъ поэтической фантазіей. Не правъ ли Дж. Китсъ, провозгласившій тостъ: „Да будетъ опозорена память Ньютона за то, что онъ разрушилъ поэзію радуги, сводя ее къ простой призмѣ“²³⁵⁾. Передовыя ученые, напримѣръ, Ренанъ и Спенсеръ, предсказываютъ исчезновеніе художниковъ²³⁶⁾.

Но едва ли это такъ. Искусство въ наукѣ находитъ громадное содѣйствіе (напримѣръ, въ такихъ ученыхъ, какъ Шеврейль, Гельмгольцъ) и др.²³⁷⁾.

Наука, открывая новые горизонты предъ духовными очами человѣчества, можетъ вдохновить художниковъ на новые шедевры. Раскрывая міросозерцаніе человѣчества прежнихъ временъ, она помогаетъ лучше понимать и усваивать себѣ художественные памятники всей исторіи искусства. Здѣсь залогъ того, что воображеніе, по мѣрѣ дальнѣйшаго развитія культуры, не только не ослабѣетъ, но подъ верховнымъ контролемъ разума все болѣе будетъ развиваться и облагораживаться на почвѣ эстетическихъ наслажденій, которыя въ свою очередь будутъ содѣйствовать этическому прогрессу человѣчества.

Опираясь на науку и искусство, человѣчество станетъ все энергичнѣе стремиться къ „наибольшему счастію для наибольшаго числа людей“²³⁸⁾.

Въ большее или меньшее достижениe этой великой цѣли, хотя бы и въ далекомъ будущемъ, тѣмъ возможнѣе вѣрить, что „отличительными и исключительными свойствами человѣческой природы, по мнѣнію одного изъ выдающихся современныхъ моралистовъ, представляются не ея пороки, а напротивъ, ея достоинства. Этими отличительными свойствами не можетъ быть ни чувственность, ни жестокость, ни эгоизмъ, ни страсть, ни зависть, которые всѣ въ большей или меньшей степени распределены по различнымъ стадіямъ животнаго міра,—но нравственная сущность человѣка, дѣлающая его одного между всѣми другими существами способнымъ классифицировать свои эмоціи, противодѣйствовать своимъ желаніямъ и стремиться къ этическому совершенству. Не менѣе достовѣрно и то, что въ цивилизованномъ, слѣдовательно развитомъ человѣкѣ добро господствуетъ надъ зломъ. Добродушіе обыкновеннѣе жестокости. Видъ страданій чаше возбуждаетъ сожалѣніе, чѣмъ радость. Благодарность, а не противуположное

чувство составляетъ естественное послѣдствіе оказанного благо-
дѣянія. Симпатіи человѣка обыкновенно склоняются къ героизму
и добротѣ. Самый порокъ есть не что иное, какъ преувеличеніе
и уклоненіе такихъ влечений, которыхъ по существу совершенно
невинны” ²³⁹).

Всемірная история, понимаемая, какъ умственный, нравствен-
ный и эстетический ростъ человѣчества ²⁴⁰), есть одно изъ воз-
вышеннѣйшихъ явлений на землѣ и по справедливости можетъ
быть названа, по выражению Шеллинга, „поэзіей Бога“, „поэти-
ческимъ шедевромъ Божественного разума“, „зеркаломъ, отра-
жающимъ въ себѣ міровой духъ“ ²⁴¹). Возвышенный характеръ
всемірной истории всего ярче обнаруживается въ торжествѣ ду-
ховной моши надъ грубой материальной силой. Такъ, напримѣръ,
одержали побѣду не несмѣтныя полчища, посланныя волею во-
сточного владыки, а горсть отважныхъ воиновъ, ринувшихся на
врага за своихъ женъ, дѣтей, отчество и боговъ въ славной
войнѣ грековъ противъ персовъ, въ этомъ поединкѣ между Азией
и Европой, т.-е. между свободой и деспотизмомъ, кончившемся
завоеваніемъ міра ученикомъ Аристотеля и поклонникомъ героя,
созданного гениемъ Гомера. Александръ Великий, подчинивъ на-
роды своему скипетру, подготовилъ своими воинскими подвигами
торжество нравственной идеи. Нужно было сначала объединеніе
мира, благодаря оружію Александра Великаго, а затѣмъ Рима,
для обновленія человѣчества, совершившагося не насилиемъ, не
мечомъ, не царскою волею, а проповѣдью рыбаковъ, доставив-
шихъ побѣду убожеству надъ богатствомъ, смиренію надъ гор-
достію, сердечной простотѣ надъ самонадѣянностію ума, всепро-
щающей любви надъ всененавистническою жестокостью” ²⁴²).

Возникновеніе христіанства и его первенствующее значение
въ судьбѣ человѣчества производить тѣмъ болѣе возвышенное впе-
чатлѣніе, чѣмъ смиреннѣе обстановка его Божественного инициа-
тора. „Камениста земля, презрѣнъ народъ, немноголюдный го-
родъ прислонился къ обнаженнымъ холмамъ, изрѣдка неровно
оттѣненнымъ изсохшою смоковницей. За низкою и ветхою оградой
стоитъ ослица. Въ деревянныхъ ясляхъ лежитъ Младенецъ; надъ
нимъ склонилась непорочная мать и глядитъ на него исполнен-
ными слезъ очами; надъ ними, высоко въ небѣ стоитъ звѣзда и
весь міръ осіяла чуднымъ свѣтомъ. Задумался древній Египетъ,
увитый таинственными надписями, понижая ниже свои пирамиды;
безпокойно глянула прекрасная Греція; опустила очи Римъ на
желѣзныя копья; прикула ухомъ великая Азія съ народами—
пастырями; нагнулся Ааратъ, древній праپращуръ земли“ ²⁴³).

И синъ человѣческій возвѣстиль людимъ, какъ нужно слу-
жить Богу. „Богъ есть Духъ, и поклоняющіеся Ему должны по-
клоняться въ духѣ и истинѣ“ ²⁴⁴). Въ этихъ словахъ вся суть
религіи, и для всякаго разумнаго существа, хотя бы живущаго
на другой планетѣ, иной быть не можетъ ²⁴⁵).

Въ приведенномъ изречениіи Христа резюмирована вся ду-
ховная жизнь человѣчества. Величию мысли содѣйствуетъ ея крат-
кость ²⁴⁶). Еще авторъ трактата о возвышенномъ указывалъ на
краткость и простоту, какъ на условія возвыщенного стиля ²⁴⁷).
Краткія, полныя значенія фразы, называемыя лаконизмами, были
излюблены древними спартанцами. Мать-спартанка, подавая щитъ
идущему на войну сыну, говорила: „Возвратись со щитомъ или
на щитѣ“ ²⁴⁸), желая этимъ сказать, что она надѣется увидать
своего сына, по возвращеніи съ войны, или побѣдителемъ, или
убитымъ. Классическая исторія полна воспоминаніями о возвы-
шеннѣхъ рѣчахъ, глубоко-содержательныхъ и значительныхъ во
всей ихъ могучей простотѣ и краткости, сказанныхъ героями въ
важные моменты политической жизни. Такъ, напримѣръ, когда
Ксерксъ потребовалъ отъ грековъ оружія, Леонидъ отвѣтствовалъ:
„Приди и возьми“. „Но, сказалъ Ксерксъ, мои воины своими
копьями заслонятъ вамъ свѣтъ солнца“. На это Леонидъ сказалъ:
„Мы будемъ сражаться въ тѣни“. Леонидъ со своими воинами
погибъ при Фермопилахъ. Грекиувѣнчали подвигъ этихъ героевъ
надписью: „Странникъ! Возвѣсти лакедемонянамъ, что мы лежимъ
здесь все триста, повинуясь законамъ отечества“ ²⁴⁹). Такія воз-
вышенныя мысли, величию которыхъ содѣйствуетъ простота и
краткость выраженія, встрѣчаются и въ позднѣйшей литературѣ.
Ими изобилуетъ французская трагедія. Такъ, напримѣръ, у Кор-
неля, когда старикъ Гораций узнаетъ, что двое изъ его сыновей
убиты въ поединкѣ, рѣшающемъ судьбу Рима, а третій бѣжалъ,
отецъ радуется смерти доблестно павшихъ въ бою сыновей и
возмущается трусостію спасшагося. На вопросъ: чего желалъ бы
онъ отъ своего сына, оставшагося, постѣ смерти своихъ двухъ
братьевъ, однимъ противъ трехъ враговъ, „Qu'il mourut“ (чтобы
онъ умеръ), отвѣчалъ отецъ ²⁵⁰). Къ числу такихъ краткихъ и
оттого тѣмъ болѣе возвышенныхъ изречений принадлежать: зна-
менитое „Moi“ (я) Медеи Корнеля, ненавидимой своей страной
и брошенной своимъ мужемъ, въ себѣ одной совмѣщающей и
„желѣзо, и пламя, и землю, и море, и адъ, и небо, и царскій
скипетръ, и грозу боговъ“ ²⁵¹), „Soyons amis Cinna“ (будемъ
друзьями Цинна,—слова, которыя говорить Августъ въ „Циннѣ“
Корнеля заговорщику, посягнувшему на жизнь императора ²⁵²);

„Ay, every inch a king“²⁵³) („Король, король отъ головы до ногъ!“)—восклицаніе, вырвавшееся у Лира, потерявшаго свои владѣнія, но сохранившаго все свое царское величіе, „Nacht muss es sein, wo Friedlands Sterne strahlen“²⁵⁴) (Ночь должна быть тамъ, гдѣ блещутъ звѣзды Фридланда)—фраза, вложенная Шиллеромъ въ уста Валленштейна, узнавшаго о своей опалѣ и решившагося поднять мечъ для своей защиты,

Такъ тяжкій млатъ
Дробя стекло, куетъ булатъ“²⁵⁵)

сравненіе, которымъ Пушкинъ характеризуетъ Русь, въ уда-
рахъ судьбы закалившую свою національную мощь.

Возвышенному стилю содѣйствуютъ, кромѣ краткихъ, но глубокихъ по мысли фразъ, отдѣльные многозначительныя слова, напримѣръ, у Эсхила, языкъ котораго, по выражению Каррьера, „торжественно важенъ, великолѣпенъ полнозвучными словосочетаніями и смѣлыми образами, то неожиданно привлекающими къ сравненію самые отдаленные предметы, то употребляющими для онаглиживанія духовнаго что-нибудь самое обыкновенное“²⁵⁶). За эти-то слова, между прочимъ Еврипидъ упрекаетъ Эсхила въ „Лягушкахъ“ Аристофана, говоря, что Эсхиль „выпускалъ съ дюжину громкихъ, надменныхъ словъ, высокихъ, какъ горы, ужасающихъ... которыми зритель довѣрчиво восхищался“²⁵⁷). Но едва ли этотъ упрекъ справедливъ. Языкъ Эсхила, изобилующій „полнозвучными сочетаніями“, соотвѣтствуетъ величавому характеру идей въ трагедіяхъ названного поэта, подобно тому, какъ громадные камни въ циклопическихъ сооруженіяхъ или въ архитектурѣ такъ называемаго *stilo rustico* усиливаютъ возвышенное впечатлѣніе такого рода зданій.

Эсхиль, герой котораго непохожи на обыкновенныхъ людей своею гигантскою силой, какъ физической, такъ и духовной,—переносить насъ въ тѣ миѳическія времена, когда возникали архитектурные памятники, называемые циклопическими, ибо они производятъ такое впечатлѣніе, что для ихъ сооруженія нужны существа, своею силой далеко превосходящія обыкновенныхъ людей. Таковы, напримѣръ, развалины въ Аргосѣ, Микенѣ, Тириніи и др.²⁵⁸). Что же касается до упомянутаго выше *stilo rustico*, то его возникновеніе имѣло причину слѣдующее недоразумѣніе. Археологи и архитекторы XV вѣка, изучая древніе памятники, обратили вниманіе на не вполнѣ отесанные камни въ *Porta Maggiore* въ Римѣ, въ амфитеатрахъ Вероны и Полы и думали, что

такая неоконченность въ отдельахъ была преднамѣренной. На самомъ же дѣлѣ причина заключалась не въ преднамѣренности, а въ томъ, что упомянутыя зданія были не вполнѣ окончены. Слѣдствиемъ этого заблужденія возникло увлечение стилемъ *rustico*, который состоялъ въ употребленіи громадныхъ, неотесанныхъ камней для разныхъ сооруженій²⁵⁹). Таковы, напримѣръ, дворцы Питти и Строцци во Флоренціи, производящіе впечатлѣніе суровой мощи²⁶⁰).

Изъ громадныхъ каменныхъ глыбъ величиною въ двѣсти кубическихъ футовъ и въ тридцать тысячъ фунтовъ вѣсомъ сооружены египетскія пирамиды, поражающія своею громадностью, простотою, и приводящія въ смущеніе умъ, пытающейся понять: какимъ образомъ могли возникнуть подобныя зданія, колоссальность которыхъ столь несоразмѣрна съ ростомъ и силой человѣка²⁶¹). Точно также Луксорскій и Карнакскій храмы со своими несмѣтными колоннами производятъ впечатлѣніе архитектуры гигантовъ. Шамполланъ писалъ по поводу этихъ храмовъ, „что никто изъ древнихъ и современныхъ народовъ не постигалъ архитектуры такъ широко, возвыщенно и грандиозно, какъ древніе египтяне; они строили, какъ люди въ сто футовъ высоты. Воображеніе, возносящееся въ Европѣ далеко за наши портики, останавливается и падаетъ къ подножію ста сорока колоннъ залы Карнакскаго гипостиля“²⁶²). „Болѣе, чѣмъ какая бы то ни было другая, архитектура египетская возбуждаетъ въ умѣ идею абсолютной неразрушимости и безконечной продолжительности“²⁶³).

Возвышенный характеръ запечатлѣнъ и на архитектурѣ римской, отразившей въ себѣ мощь народа, достигнувшаго всемирнаго владычества²⁶⁴). Эта мощь народа-завоевателя преимущественно олицетворена въ Колизѣй и Пантеонѣ. Въ Колизѣй собирался весь Римъ, и народъ изъ отвлеченного понятія превращался въ конкретное: онъ могъ видѣть самого себя²⁶⁵).

Хотя изъ обломковъ Колизея выстроено три величайшіе дворца Рима: Фарнезскій, Барберинскій и Канчелліяріа, но для этихъ сооруженій оказалось достаточной лишь половина внѣшней стѣны²⁶⁶).

Пантеонъ своимъ величавымъ куполомъ, какъ символомъ неба, воплощать идею поклоненія всѣмъ богамъ, которымъ этотъ храмъ былъ посвященъ²⁶⁷).

Насколько идея единаго Бога, создавшаго вселенную и управляющаго ею, выше сонмища боговъ классического политеизма, настолько возвышенѣе языческихъ храмовъ христіанскій соборъ,

, который возносится, подобному мощному гимну, забывая о прихожанахъ, славословить Бога на собственномъ языѣ и, гигантски вздымаясь къ небесамъ, какъ будто стремится къ иному миру, къ самому Божеству²⁶⁵⁾). Готический Соборъ, эта архитектурная фанфара, по выражению Віолле ле Дюка²⁶⁹⁾, стрѣлой летящей къ небесамъ, есть воплощеніе христіанской идеи зодчества²⁷⁰⁾). У Гёте, который первый въ 18 в. сталъ постигать красоты готики²⁷¹⁾, мы находимъ восторженное описание Страсбургскаго Собора²⁷²⁾, у В. Гюго—Собора Парижской Богоматери (въ романѣ того же названія). Возвышенное впечатлѣніе, производимое готикой, преимущественно обусловливается побѣдой матеріи, организованной гениемъ художника, надъ тяжестью. Готический соборъ вытянутъ кверху. Вертикальная линія въ немъ преобладаетъ. Возносясь все выше и выше, онъ становится все эаирнѣе, превращая матеріялъ, изъ которого сооруженъ, какъ бы въ каменное кружево. Высота готического собора въ производимомъ имъ впечатлѣніи имѣеть весьма важное, едва ли не первенствующее значение.

Въ этомъ легко убѣдиться, рассматривая модели готическихъ соборовъ, не способныхъ производить возвышенного впечатлѣнія. Наоборотъ, изображающей готический соборъ рисунокъ, даже значительно меньшій модели, болѣе или менѣе пріобрѣтаетъ возвышенный характеръ, если на рисункѣ мы видимъ и деревья, и дома, и людей, которые, своею мизерностію въ сравненіи съ громадностію собора, даютъ намъ масштабъ для уразумѣнія величины подобнаго зданія²⁷³⁾ (ср. стр. 95).

Высота отходитъ на второй планъ въ пластикѣ, въ которой главное значеніе пріобрѣтаетъ изображеніе интенсивной энергіи. Конечно, совсѣмъ игнорировать величину экстенсивную нельзя и въ скульптурѣ.

Такъ, напримѣръ, оба колосса Аменофиша III (Колоссы Мемнона у греческихъ писателей), одинъ семнадцати, а другой двадцати метровъ высоты, несмотря на то, что очень пострадали отъ дикой жестокости людей, все же, благодаря своей величинѣ и простотѣ линій, производятъ на путешественника неизгладимое впечатлѣніе²⁷⁴⁾). Но иногда колоссальность можетъ вредить художественному достоинству статуи.

Такъ, напримѣръ, Колоссу Родосскому пишетъ Шнаазе „была придана оживленная форма индивидуальной жизни, вслѣдствіе чего громадность производила обратное впечатлѣніе, сообщала формамъ пустоту и незначительность, и все произведеніе казалось наглою дерзостью“²⁷⁵⁾). Иное дѣло, когда величина статуи является выраженіемъ силы.

Такъ, напримѣръ, благодаря колоссальности Діоскуровъ на Monte Cavallo въ Римѣ, понятно, почему эти благородные юноши, столь сильные и граціозные въ состояніи безъ всякаго напряженія справиться со своими конями²⁷⁶⁾.

Одна изъ этихъ статуй приписывается Фидію, другая Практителю²⁷⁷⁾. Вѣроятно, эти статуи—копіи, принадлежащія римской эпохѣ.

Но замѣчаемое въ нихъ соединеніе идеального величія съ естественностью допускаетъ предположеніе, что оригиналъ былъ созданъ во времена Фидія²⁷⁸⁾.

Фидіемъ было создано возвышенѣйшее произведеніе во всей исторіи пластики, а именно: статуя Зевса, находившаяся въ Олимпійскомъ храмѣ. Объ этой статуї Quatremere de Quincy пишетъ: „Судя по художественнымъ и историческимъ даннымъ, мы думаемъ, что Фидію выпала честь приравнять къ божественности величие своихъ образовъ“²⁷⁹⁾.

Въ этой статуї одинаково поражало зрителей: величайшая художественность скульптора, ее изваявшаго, и возвышенная идея божества, воплощенная въ этомъ шедеврѣ²⁸⁰⁾. Сила, энергія и величіе, присущія произведеніямъ Фидія, вообще²⁸¹⁾, особенно ярко обнаружились въ его Зевсѣ. Во времена Плінія считалось, что эта статуя не имѣть ничего равнаго себѣ²⁸²⁾. Зевсъ Фидія былъ колоссаленъ²⁸³⁾. Если бы онъ всталъ со своего трона²⁸⁴⁾, то проломилъ бы крышу храма, въ которомъ былъ помѣщенъ²⁸⁵⁾. Но вслѣдствіе своего духовнаго величія Зевсъ Фидія казался еще больше²⁸⁶⁾. Говорилось, что Фидій вдохновился тѣмъ мѣстомъ Иліады, въ которомъ щетида умоляетъ отца боговъ отомстить за оскорблennаго Агамемнономъ Ахиллеса. Обѣщаю ей,

„— черными Зевсъ поминаетъ бровиши:

Быстро власы благовонные въ верхъ поднялиси у Кронида

Окресть безсмертной главы; и потрясся Олимпъ многохолмный²⁸⁷⁾.

Вдохновился ли дѣйствительно этимъ мѣстомъ Иліады Фидій, или нѣтъ, во всякомъ случаѣ, создавая типъ отца боговъ²⁸⁸⁾, великій художникъ видѣлъ Зевса своимъ художественнымъ окомъ. Въ одной греческой эпиграммѣ говорится:

„Если на землю самъ Зевсъ не сошелъ, показать ему ликъ свой,
Фидій всходилъ на Олимпъ, чтобы ближе узрѣть его тамъ“²⁸⁹⁾.

Подобно этой эпиграммѣ, А. Толстой поетъ о внутреннемъ мірѣ художника, въ которомъ носятся идеальные образы, не выдумываемые, а лишь воплощаемые творческимъ гeniemъ:

„Нѣтъ, то не Фидій воздвигъ олимпійскаго Зевса!
Фидій ли выдумалъ это чело, эту львиную гриву,
Ласковый, царственный взоръ изъ-подъ бровей громоносныхъ“²⁹⁰).

Фидій могъ создать столь возвышенный типъ Зевса потому, что въ своемъ религіозномъ развитіи поднялся до идеи не только всемогущаго, но и милосердаго бога. Діонъ Христостомъ (Dion Chrysostomos) описываетъ Фидіева Зевса „спокойнымъ и благосклоннымъ“²⁹¹).

„Какъ бы ни былъ человѣкъ удрученъ заботами и огорчениями, встрѣчающимися въ жизни, замѣчаетъ также Діонъ Христостомъ (Dion Chrysostomos), будь онъ даже лишенъ оттого укрѣпляющаго сна, — думаю, однако, что если такой человѣкъ встанетъ передъ этой статуей, то онъ забудетъ все тяжелое и страшное въ человѣческой жизни; такое произведеніе, о Фидій, ты создалъ, такъ много въ немъ свѣта и красоты“²⁹²). Эпиктетъ упоминаетъ о томъ, что люди считали несчастнымъ человѣка, которому ни разу въ жизни не удалось увидать Зевса Фидія²⁹³). Квинтиліанъ считалъ эту статую за пластическое откровеніе, которымъ Фидій содѣйствовалъ религіозному развитію народа²⁹⁴). Религіозное чувство, внушаемое этой статуей, заслоняло его художественное совершенство²⁹⁵). Когда Павель-Эмілій, прибывъ въ Олимпію, вошелъ въ храмъ, то, увидавъ Фидіева Зевса, пришелъ въ такое волненіе, какъ будто бы предсталъ предъ самого бога²⁹⁶).

Это произведеніе Фидія не дошло до насъ²⁹⁷). Едва ли какой-нибудь бюстъ античной пластики можетъ намъ дать вѣрное понятіе о типѣ Зевса, созданномъ геніемъ Фидія²⁹⁸).

Бюстъ Юпитера Отриколійскаго, по мнѣнію Collignon, напоминаетъ болѣе стиль Лизиппа, чѣмъ Фидія²⁹⁹). Единственное средство составить себѣ иѣкоторое понятіе о Зевсѣ Фидія даютъ, кромѣ литературныхъ источниковъ, монеты³⁰⁰), вычеканные во времена Гадріана, репродукціи которыхъ находятся у Овербека. (J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1893. I, S. 357).

Изъ всего, что создалъ художественный геній въ пластикѣ до и послѣ Фидія, едва ли что-нибудь можетъ сравниться съ Зевсомъ названнаго скульптора; развѣ только одинъ Моисей Микель Анджело, которому, подобно отцу боговъ греческаго Олимпа, кажется, одинаково „подвластны небесные громы“³⁰¹).

Гляди на этого Моисея, на этотъ „вѣнецъ современной скульптуры“³⁰²), нельзя не вѣрить, что такой человѣкъ въ состояніи укротить взбунтовавшійся народъ, освободивъ его отъ

рабства, вывести его на путь въ землю обѣтованную и дать ему Божественный законъ, долженствовавшій стать краеугольнымъ камнемъ нравственности для всего человѣчества.

У Моисея Микель Анджело могучія руки съ надутыми венами и торсъ обнаруживаютъ сверхчеловѣческую силу. Жесткія черты неумолимаго лица, густые волосы на узкомъ черепѣ, длинная, какъ у азіатскаго монарха, и всклокоченная борода свидѣтельствуютъ о неумолимомъ и безжалостномъ законодателѣ.

Въ своемъ Моисѣѣ Микель-Анджело изобразилъ человѣка, бѣсѣдовавшаго на Синайской горѣ съ самимъ Іеговою; оттого у этой статуи глаза блуждаютъ въ сферѣ, далекой отъ смертныхъ: они кажутся устремленными въ тѣ сокровенные тайны, проникнуть въ которыхъ суждено было ему одному³⁰³⁾.

Подобно Фидію, воплотившему въ своеемъ Зевсѣ религіозную идею отца боговъ греческаго политеизма, и Микель Анджело создать типъ Бога Отца, достойный первой Ипостаси Святой Троицы³⁰⁴⁾, но не въ области пластики, а живописи, а именно: въ своихъ фрескахъ Сикстинской Капеллы. „Имя Фидія, пишетъ Мюнцъ, безпрестанно приходится вспоминать передъ фресками Сикстинской Капеллы.

Въ древности и въ наше время только Фидій и Микель-Анджело способны были такъ глубоко проникать въ таинства религіи и воплощать въ человѣческое тѣло такой идеалъ вѣчной красоты. Однаковая высота мысли, одинаковая простота и величье стиля, какъ у одного, такъ и у другого. Творецъ Юпитера Олимпійскаго сдѣлался христіаниномъ и сталъ отъ времени до времени присоединять поту, болѣе мрачную и мощную, къ невозмутимой ясности античной Греціи³⁰⁴⁾. „Фидій создавалъ боговъ счастливыхъ, Микель Анджело—героевъ страждущихъ; но герой страждущіе стоять боговъ счастливыхъ. Тутъ и тамъ одинаковое величие духа; здѣсь подверженное бѣдствіямъ міра, тамъ отъ нихъ освобожденное³⁰⁵⁾. Надъ своими фресками въ Сикстинской капеллѣ Микель-Анджело работалъ пять лѣтъ (отъ 1507 до 1512 года). Тамъ жилъ онъ въ полномъ уединеніи „въ обществѣ лишь пророковъ и съ проповѣдями Саванаролы“³⁰⁶⁾, стремясь своимъ художественнымъ подвигомъ возвысить лучшія сердечные качества и духовные способности людей. Оттого Сикстинскія фрески Микель-Анджело проникнуты высшей нравственной идеей и согрѣты страстью къ правдѣ и красотѣ³⁰⁷⁾, которую пылало сердце этого столько же великаго человѣка, какъ и геніального художника.

Сикстинскія фрески Микель Анджело изображаютъ библей-

скіе сюжеты: сотвореніе міра, сотвореніе человѣка, грѣхопаденіе и т. д., пророковъ, сивилль и пр. Нужно ихъ видѣть, чтобы имѣть понятіе о величавой красотѣ этого творенія. Трудно передать ее словами. Гѣте въ своемъ „Путешествіи въ Италію“ писать: „Я (же) до такой степени очарованъ Микель-Анджело, что самая природа для меня блѣднѣє послѣ него, такъ какъ не могу глядѣть на нее такими великими очами, какъ онъ“ ³³⁵). Théophile Gautier воспѣлъ эти фрески въ стихахъ:

Un sculpteur m'a prêté l'oeuvre de Michel Ange,
La chapelle Sixtine et le grand Jugement;
Je restai stupefait à ce spectacle étrange
Et me sentis ployer sous mon étonnement.
Ce sont des corps tordus dans toutes les postures,
Des faces de lion avec des cols de boeuf,
Des chairs comme du marbre et des musculatures
A pouvoir d'un seul coup rompre un cable tout neuf.
Rien ne pèse sur eux, ni coupoles, ni voûtes,
Pourtant leurs nerfs d'acier s'épuisent en effort;
La sueur de leur bras semble plenvoir en gouttes;
Qui donc les courbe ainsi puisqu'ils sont si forts?
C'est qu'il portent un poids à fatiguer Alcide!
Ils portent ta pensée, o maître, sur leur dos;
Sous un entablement, jamais cariatide
Ne tendit son épaule à de plus lourds fardeau ³³⁶).

(Скульпторъ ссудилъ мнѣ произведеніе Микель-Анджело, Сикстинскую капеллу и Страшный судъ. Я стоялъ изумленный передъ этимъ страннымъ зрѣлищемъ и преклонился отъ удивленія. Это тѣла, искривленныя въ разныя положенія, львиныя лица съ бычьими шеями, мясо, какъ мраморъ, мускулатура, способная разорвать сразу совершенно новый канатъ. Ничего не давить на нихъ, ни куполь, ни сводъ; все же ихъ стальныя фибры изнемогаютъ отъ усилий, и, кажется, потъ капаетъ по каплямъ съ ихъ рукъ. Кто же такъ сгибаетъ ихъ, если они такъ сильны? Это оттого, что они несутъ тяжесть, способную утомить самого Алкіда: они несутъ на своей спинѣ твою мысль, о, художникъ. Нѣть каріатиды, которая подъ антаблементомъ подпирала бы своимъ плечомъ болѣе тяжелую ношу).

Въ произведеніяхъ Микель-Анджело всего болѣе импонируетъ на созерцателя сквозящая въ нихъ личность великаго художника, крайне ярко запечатлѣвшаяся на его творчествѣ ³³⁷). Ни его изящная техника и знаніе, приобрѣтенное гигантскимъ трудомъ ³³⁸), ни его изумительная плодовитость и неизсякаемое богатство его фантазіи, ни его оригинальность, столь рѣзко от-

личающая его даже тамъ, гдѣ онъ заимствовалъ мотивы своего творчества у другихъ, не привлекаютъ насъ такъ, какъ его душа, вѣчно борящаяся ³³⁹), вѣчно стремящаяся къ недосыгаемому идеалу, вѣчно томящаяся по чему-то лучшему и излившая свое безъисходное горе въ своихъ столь возвышенныхъ образахъ ³⁴⁰). „Существа выше людей, но такія же несчастныя, какъ мы сами, тѣла боговъ, въ порывѣ земныхъ влечений, Олимпъ, гдѣ сталкиваются человѣческія страсти, вотъ мысль, витающая по сводамъ Сикстинской капеллы“ ³⁴¹). Микель-Анджело былъ глубоко несчастливъ ³⁴²), не оттого, что жизнь его сложилась неудачно, а вслѣдствіе его нѣжной, впечатлительной природы, съ трудомъ выносившей соприкосновеніе съ сурою действительностью,— вслѣдствіе отзывчивости своего сердца къ людскому горю, вслѣдствіе его горячей любви къ своей истерзанной всяческими бѣдствіями родинѣ, вырвавшей у него волю отчаянія въ словахъ, которыми онъ пояснилъ смыслъ своей „Ночи“ ³⁴³) (См. I т. 2-ое изд. стр. 287). Замкнутый въ себѣ, избѣгавшій общества ³⁴⁴) и даже не нуждавшійся въ друзьяхъ ³⁴⁵), но любившій людей ³⁴⁶) и старавшійся по возможности облегчать ихъ страданія, Микель-Анджело всецѣло сосредоточился на тѣхъ великихъ идеяхъ, которые пытался воплотить въ своихъ шедеврахъ. Постоянно занятый самыми возвышенными проблемами ³⁴⁷), онъ проводилъ свою жизнь, погруженный въ искусство, чтеніе Данте ³⁴⁸), библіи ³⁴⁹ и философскихъ сочиненій ³⁵⁰). Остальной міръ съ его суетой почти не существовалъ для этого художника-мыслителя, не искавшаго одобренія людей, не боявшагося злобы враговъ и уединенно идущаго по своему тяжелому пути, къ разъ намѣченной цѣли ³⁵¹). Въ старости у Микель-Анджело этическо-религіозное начало перевѣшиваетъ художественно-эстетическое. Онъ отворачивается отъ искусства и всецѣло погружается въ мысли о Богѣ и бессмертіи, скорбя, что прежде земные страсти и интересы отвлекали его отъ помысловъ о небесномъ ³⁵²). Витторія Колонна была права, утверждая, что, по мнѣнію его друзей, какъ ни велики творенія Микель-Анджело, но самъ онъ еще выше... ³⁵³).

То же самое, а именно: личность творца выше его созданій, высказывалось и о другомъ геніи, который, подобно Микель-Анджело, стремился воплощать высочайшія идеи и настроенія, доступныя человѣческому духу, только не въ камнѣ и краскахъ, а въ звукахъ. Этотъ геній былъ Бетховенъ ³⁵⁴). Оба они жили въ замкнутомъ мірѣ своихъ идей ³⁵⁵), избѣгая общества, любя

природу ³⁵⁶) и прерывая свою творческую деятельность изучениемъ поэтическихъ ³⁵⁷), научныхъ и философскихъ произведеній ³⁵⁸).

Если Бетховенъ, разобщенный отъ человѣчества своей глухотой, бѣжалъ отъ людей, то, подобно Микель-Анджело, такому же отшельнику, все-таки не разлюбилъ ихъ и постоянно старался дѣлать имъ добро ³⁵⁹). Само творчество Бетховена, результатами котораго, вслѣдствіе глухоты, онъ не могъ наслаждаться, потому что не былъ въ состояніи воспринимать ихъ слухомъ ³⁶⁰) (внутри себя, конечно, Бетховенъ слышалъ свои произведенія), было внушено идеей долга ³⁶¹) на почвѣ самоотверженія и покорности судьбѣ ³⁶²). Въ своемъ трогательномъ завѣщаніи Бетховенъ пишетъ, что глухота приводила его въ отчаяніе: „Недоставало немногого, чтобы я самъ покончилъ съ собой. Одно искусство меня удерживало. Мне казалось невозможнымъ оставить свѣтъ, пока я не создалъ всего, къ чему чувствовалъ себя способнымъ“ ³⁶³). Внутри Бетховена клокотали силы титаническія ³⁶⁴), сдѣлавшія его способнымъ на совершеніе своего художественнаго подвига, достойно увѣнчаннаго двумя произведеніями, принадлежащими къ возвышенѣйшимъ твореніямъ человѣческаго духа: 9-ой симфоніею ³⁶⁵) и Торжественной мессой ³⁶⁶).

Въ своемъ дневникеъ, обращаясь къ людямъ, сердца которыхъ Бетховенъ потрясалъ съ такою силою своимъ мощнымъ музыкальнымъ словомъ, онъ говоритъ: „Я заслужилъ вашу память тѣмъ, что часто думалъ о томъ, какъ бы сдѣлать васъ счастливыми“ ³⁶⁷). Средство для этого заключается въ любви къ человѣчеству, наполняющей сердца людей небесной радостью. Свою борьбу съ собой, съ отчаяніемъ, вслѣдствіе личныхъ несчастій, съ ударами судьбы, столь жестоко разбившей его нѣжное, любящее сердце, свою побѣду надъ собой, давшей Бетховену возможность достигнуть полнаго самоотреченія и самозабвенія ³⁶⁸), великий композиторъ и великий человѣкъ повѣдалъ въ своей 9-ой симфоніи, въ этой музыкальной исповѣди автора, заключающейся Одой къ Радости Шиллера ³⁶⁹), этимъ гимномъ альтруизма ³⁷⁰).

Въ одной изъ тетрадей Бетховена найдены слова, заимствованные у Канта: „Нравственный законъ во мнѣ и звѣздное небо надо мною. Кантъ!!!“ ³⁷¹). Религія Бетховена зиждилась на этическомъ принципѣ, заключавшемся въ любви къ людямъ и въ возвышенномъ представлѣніи Божества. Надъ письменнымъ столомъ Бетховена находилась надпись, заимствованная изъ разобран-

ныхъ Шамполіаномъ египетскихъ іероглифовъ: „Я есмь то, что есть. Я есмь все, что есть, что было и что будетъ; ни одинъ смертный не приподнялъ моей завѣсы“. „Онъ единственный въ самомъ себѣ, и въ этомъ единственномъ существуютъ всѣ вещи“^{371а}). Изъ индійской литературы Бетховенъ сдѣлалъ слѣдующую выписку: „Богъ не вещественъ; такъ какъ онъ невидимъ, то онъ не можетъ имѣть никакого образа. Но изъ его творенія мы заключаемъ, что онъ вѣченъ, всемогущъ, всевѣдущъ и вездѣсущъ. Что свободно отъ всякаго удовольствія и влеченія, то есть могущественное. Онъ одинъ,—никого нѣтъ больше его“³⁷²). Свое религіозное настроеніе Бетховенъ выразилъ въ своей Торжественной мессѣ³⁷³), которую считалъ за свое величайшее и лучшее произведеніе³⁷⁴). Бетховенъ былъ далекъ отъ узкой догматичности какой-либо сектантской теологии и церковной обрядности, а всесѣло сосредоточился въ своемъ религіозномъ міросозерцаніи на внутреннемъ, сердечномъ настроеніи, выражениемъ котораго и явилась его Торжественная месса. Въ ней композиторъ словословилъ творческую силу Божества, гѣль гимнъ Христу, своимъ учениемъ, жизнію и смертію указавшему человѣчеству путь къ спасенію. Въ испрашиваніи милости у Бога Бетховенъ выразилъ надежду на улучшеніе человѣческой доли. Преклоненіе передъ божественной мудростью, проявляющейся во всемъ мірозданіи и судьбѣ человѣчества, самоотверженный героизмъ на почвѣ беззавѣтной любви къ людямъ, олицетворенный въ Христѣ, стремленіе къ облегченію страданія и улучшенію жизни человѣчества на почвѣ евангельской проповѣди,— вотъ столпы нравственно-религіозного міровоззрѣнія Бетховена, на которыхъ зиждется D-dur'ная Торжественная месса, обнимающая религіозное настроеніе всего культурнаго человѣчества и представляющая одно изъ возвышенѣйшихъ произведеній художественнаго генія³⁷⁵). На партитурѣ этой мессы Бетховенъ написалъ: „Отъ сердца къ сердцу“³⁷⁶), смотря на это свое произведеніе, какъ на средство пріобщить слушателя къ высокому паренію своего духа.

По складу своего характера Бетховенъ былъ склоненъ къ возвышенному³⁷⁷). Любимый композиторъ Бетховена былъ Гендель³⁷⁸), создавшій въ своихъ лучшихъ ораторіяхъ музыкальный культъ героизма. Въ нихъ воспѣвается подвигъ героя-вождя, освобождающаго свой народъ отъ рабства и угнетенія. Таковы, напримѣръ, изъ ораторій Генделя: Самсонъ, Іуда Маккавей, Израиль въ Египтѣ, гдѣ самъ Богъ, освободивъ израильтянъ отъ ига египетскаго, ведетъ народъ свой въ землю обѣтованную, Мессія,

этот герой изъ героевъ, спасающей не какой-нибудь одинъ народъ, а все человѣчество отъ грѣха, смерти и ада ³⁷⁹).

„Мессія“ Генделя ³⁸⁰), по возвышенности идеи, заключающейся въ томъ, что Сынъ Божій становится человѣкомъ, чтобы, взявъ на себя грѣхъ міра, смыть его своею кровью, и по художественности воплощенія этой идеи въ грандіозной формѣ ораторіи едва ли имѣеть что-либо равное во всей исторіи искусства и литературы. Только въ исторіи драмы одинъ геній Эсхила создалъ нечто подобное въ скованномъ Прометеѣ ³⁸¹) (ср. стр. 106—108), выносящемъ за свои благодѣянія, оказанныя человѣчеству, страшныя муки, въ которыхъ слышится какъ бы дохристіанская прелюдія къ искупленію людей крестною смертю Спасителя ³⁸²). Скованный Прометей Эсхила, какъ едва ли не всѣ величайшія произведенія творческаго генія, внушенъ страданіями человѣчества, эфемерностю счастія людей, да и всей ихъ жизни, и стремленіемъ сколько-нибудь помочь имъ. „Охъ! эта жизнь людская! говорить вѣщая Кассандра въ „Орестії“ Эсхила, улыбнись ей счастье, глядишь, какая-нибудь тѣнь разсѣеть его въ прахъ; а не посчастливившись, всю картину сотреть одинъ взмахъ губки,—и кто тогда о тебѣ подумаетъ“ ³⁸³)?

Пораженный бренностию всего земного, греческий духъ старался стать выше страданій и наслажденій, не бояться бѣствий, не стремиться къ благополучію, которое не въ нашей власти, и, переставъходить отъ надежды къ страху и отъ страха къ надеждѣ, достигнуть невозмутимаго покоя во внутреннемъ мірѣ, всецѣло подчиненному разумной волѣ стойка ³⁸⁴). Изъ всѣхъ представителей стоицизма наиболѣе приблизились къ этой высокой цѣли Эпиктетъ и Маркъ Аврелій. Одинъ—въ цѣляхъ рабства, но свободный, благодаря сосредоточенной воли исключительно на томъ, что въ ея власти, стремящійся лишь къ господству надъ собой и вполнѣ равнодушный ко всему вѣшнemu міру ³⁸⁵), съ поистинѣ титаническимъ героизмомъ готовый ко всевозможнымъ ударамъ судьбы. „Итакъ, Юпитеръ, восклицаетъ Эпиктетъ, пошли мнѣ испытанія, какія хочешь, я ихъ вынесу мужественно, потому что ты мнѣ далъ силы противостоять всему“ ³⁸⁶). Другой въ сѣяхъ царской власти, обольщающей возможностю удовлетворять страстямъ и влечениямъ: стоить лишь всемирному владыкѣ дать знакъ лежавшимъ у ногъ его подвластнымъ народамъ исполнить всѣ его велѣнія. Но Маркъ Аврелій высоко поднялся надъ міромъ и, чтобы разумно править имъ, сначала побѣдилъ себя ³⁸⁷).

Царствование Марка Аврелія есть великий моментъ въ исто-

рії человѣчества, когда міръ управлялся свѣтомъ разума, искавшаго лишь правды, и доброй волей, всецѣло направленной къ благу людей ³⁸⁸). Теперь вполнѣ известно, что Маркъ Аврелій нисколько не виноватъ въ гоненияхъ христіанъ, бывшихъ въ его царствованіе. Маркъ Аврелій, не будучи христіаниномъ ³⁸⁹), исполнялъ законъ Христа.

Въ своемъ дневнике царь мудрецъ пишетъ о любви даже къ тѣмъ, кто платить за благодѣяніе неблагодарностю и дѣлаетъ намъ зло ³⁹⁰). Эту высшую изъ всѣхъ этическихъ заповѣдей Маркъ Аврелій выполнилъ на дѣлѣ. Когда умерла его жена, то Маркъ Аврелій просилъ сенатъ утѣшить его въ этой печали, подаривъ ему жизнь возставшихъ противъ него ³⁹¹). Къ Марку Аврелію подходятъ евангельскія слова: „Не всякий говорящій мнѣ: Господи, Господи, войдетъ въ царство небесное, но исполняющій волю Отца Моего небеснаго“ ³⁹²). Та нравственная высота, какую достигнулъ Маркъ Аврелій, досталась ему цѣною страшныхъ усилий ³⁹³). Въ своемъ дневнике онъ учитъ сдѣлаться твердымъ подобно скалѣ, на которую нападаютъ волны. Скала остается неподвижной, въ то время, какъ воды пѣнятся и клюкочутъ у ея ногъ ³⁹⁴). Быть можетъ, Маркъ Аврелій вспомнилъ Гомера, рассказывающаго о мужествѣ Danae, которые

„...стояли, какъ камень“

Страшно высокій, великий, который у пѣннаго моря
Гордо встрѣчаетъ и буйныхъ вихрей свистящій набѣгъ,
И надменные волны, которыхъ противу хлещутъ“ ^{394 а}).

Постоянной борьбой съ самимъ собой Маркъ Аврелій побѣдилъ въ себѣ страсти, отрѣшился отъ всего, что люди обыкновенно называютъ счастьемъ ³⁹⁵), всецѣло сосредоточился на исполненіи долга ³⁹⁶) и достигнулъ того невозмутимаго покоя ³⁹⁷), который служить вѣнцомъ нравственнаго идеала ³⁹⁸). Спокойствие совершенства, не лѣни, спокойствие равновѣсія, не застоя спль, спокойствие не отъ пустоты, а отъ полноты сознанія безконечнаго могущества надъ собой ³⁹⁹), это душевное спокойствие, представляющее возвышенѣйшее явленіе въ мірѣ, запечатлѣнно на члѣвѣ статуи Марка Аврелія, увѣнчивающей Римскій Капитолій, съ котораго „вѣчный городъ“ управлялъ подвластнымъ ему міромъ. Эта статуя ⁴⁰⁰) есть воплощенный идеалъ древняго стоика, имѣвшаго право сказать о себѣ:

Я все свершилъ. Мой образъ выпитъ.
Еще рѣзца послѣдній взмахъ
И гордо встанетъ онъ въ вѣкахъ... ⁴⁰¹).

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ Х-й ГЛАВѢ.

1) Предметы эстетического созерцанія всегда дѣлились на два больших класса: на возвышенное и прекрасное, имѣвшіе въ этикѣ соответственныи части въ героическомъ и миломъ. (Lecky, History of European morals from Augustus to Charlemagne. London. 1869. Vol. I, p. 80). О возвышенномъ см. Stewart, Essai on the Sublime. Th. Bibot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1886, p. 339 (тамъ обширная ббл.), Konrad. Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I. S. 378—379., Gerhard Gietmar S. J. und Johannes Sörensen S. J. Kunstlehre in f眉nf Teilen. Erster. Teil: Allgemeine Aesthetik. Freiburg in Breisgau. 1899) S. 127 и ff., Артуръ Шоненгаузъ. Миръ какъ воля и представление. Пер. Фета. Изд. 4 Маркса. Спб., стр. 206. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 527—539. Th. Lipps, Die ethischen Grundfragen. Hamburg und Leipzig, 1899. S. 57, ff. Исторія возвышенного (E. V. Hartmann. Aesthetik. Berlin. 1886. I, S. 363—461). Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901, S. 172, 180, 181, 188—189. Изъ новѣйшихъ писателей интересныи мысли о возвышенномъ у H. Cohen, Aesthetik des reinen Gefuhls. Berlin. 1912. I, S. 254—274 и J. Volkelt. System der Aesthetik. M眉nchen. 1910. Bd. II. S. 104—187.

1a) Возвышенное „есть существенная составная часть религіознаго чувства“. (A. Bain. The Emotions und the Will. 2 ed. London. 1865, p. 238).

Возвышенное неминуемо направляетъ нашу мысль къ Богу. (Ch. Lévéque, La science du beau. Paris. 1861. T. I, p. 196—198).

2) Schiller. Ueber das Erhabene. Sämmtliche Werke. Leipzig. Th. Reculum jun. Bd. XII. S. 168—169. Ср. Lévéque, La science du beau, Paris. 1861. T. I, p. 205.

3) По поводу автора трактата о возвышенномъ см. Rich, Garnett, On the probable authorship and date of the Treatise on the Sublime attributed to Longinus. (Transaction of T. R, Society of Literature 2 series. Vol XXIV (1903) p. 269—295); Marx, Die Zeit der Schrift vom Erhabenen. S. 168—205 (Wiener Studien); W. Christ, Geschichte der griechischen Literatur bis auf die Zeit Justinians. 3 Aufl. M眉nchen, 1888. S. 754—758. Рецензія о „Longinus: Ueber das Erhabene“ въ Archiv für die gesamte Psychologie. Bd. II. 1904, 13. Bern. Bosanquet, A. History of Aesthetic. London. 1892, p. 104—106.

По поводу трактата „О возвышенномъ“ написано множество диссертаций и монографій (см. Zulzer, Allgemeine Theorie der sch枚nen K眉nste, Artikel: Erhaben).

Свифтъ написалъ противъ этого трактата сочиненіе подъ названіемъ: Шэръ Вѣдоус. Ср. Arthur Seidl, Vom Musikalisch — Erhabenen. Regensburg. 1887. S. 17.

Ученіе трактата „О возвышенномъ“ изложено на русскомъ языке Шевыревымъ (см. Ст. Шевыревъ, Теорія поэзіи въ историческомъ развитіи у древнихъ и новыхъ народовъ. Москва. 1896, стр. 101).

Трактать „О возвышенномъ“ переведенъ на нѣмецкій языкъ Гейнеке (Heinrich Heinecke) (Dresden 1737) и Шлоссеромъ (L. G. Schlosser) (Leipzig. 1781), а на французскій Боало (см. Oeuvres de Boileau — Despréaux. Texte

de 1701 avec notice, notes et variantes par Alphonse Pauly. Paris. 1894. Tome II, p. 161).

До этого трактата писалъ о возвышенномъ риторъ Цецилій, о которомъ упоминаетъ трактатъ о возвышенномъ (*Ibid.*, p. 164, 172, 179, 180, 189, 199, 200, 268, 270).

Сочинение Цецилія не дошло до насъ. О немъ см. Mendelssohn, *Ueber das Erhabene und Naive*. (S. W. Leipzig. 1843. I. S.-309) и R. Zimmermann, *Geschichte der Aesthetik* Wien. 1858. S. 151.

4) „Итакъ, подъ возвышеннымъ у Лонгина должно подразумѣвать необыкновенное, удивительное и, какъ я перевѣль, чудесное въ рѣчи“. *Oeuvres de Boileau-Despréaux. Texte de 1701 avec notice, notes et variantes par Alphonse Pauly. Paris. 1894. T. II, p. 173*.

5) Авторъ трактата „О возвышенномъ“ не опредѣляетъ возвышенного, вѣроятно, потому, что это было сдѣлано Цециліемъ, трудъ котораго былъ уже написанъ. (*Ibid.* T. II, 172). „Авторъ не предлагаетъ намъ искаго определенія высокаго, заключеннаго въ немногихъ словахъ; но описываетъ его по признакамъ внутреннимъ и по дѣйствіямъ, которыхъ оно производить на насъ. Теоретикъ, основывающій свою теорію на опытныхъ наблюденіяхъ, рѣдко старается заключить предметъ, имъ изучаемый, въ границы тѣснаго определенія, потому что онъ слишкомъ преданъ изученію всѣхъ тонкихъ оттѣнковъ и частностей, которые боится утратить въ своемъ определеніи. Таковъ Лонгинъ“. (Ст. Шевыревъ, Теорія поэзіи въ историческомъ развитіи у древнихъ и новыхъ народовъ. Москва. 1836, стр. 104).

6) *Oeuvres de Boileau — Despréaux. Texte 1701 avec notice, notes et variantes par Alphonse Pauly. Paris. 1894. Tome II, p. 285—286*.

7) *Ibid.* T. II, p. 210, 215. Буря въ первой главѣ Энеиды Виргилія. (*P. Vergili Maronis. Aeneidos lib. I*).

7a) *Oeuvres de Boileau-Despréaux. Texte 1701 avec notice, notes et variantes par Alphonse Pauly. Paris. 1894. Tome II, p. 207*.

8) Шевыревъ, Теорія поэзіи въ историческомъ развитіи у древнихъ и новыхъ народовъ. Москва. 1836, стр. 103. Современная наука подводитъ эти слова библіи подъ общій законъ по которому „для необразованнаго человѣка слово неотдѣлмо отъ вещи и отождествляется съ нею. Въ сознаніи оно внезапно вызываетъ ея образъ. Отсюда вѣра въ таинственную связь между ними и въ его творческое могущество. Слово есть Брама, говорится въ одной индусской священной книжѣ. И рече Богъ: да будетъ свѣтъ и бысть; и въ началѣ было Слово“. (*Arturo Graf, Il Diavolo Milano. 1890. Terza edizione*, p. 258). Но какое бы объясненіе наука ни давала, все таки авторъ трактата, указывая на возвышенное въ упомянутыхъ словахъ библіи, былъ правъ. Они вдохновляли величайшихъ художниковъ на созданіе образцовыхъ произведеній, изображающихъ созданіе свѣта. Такъ, напримѣръ, они иллюстрированы Микель-Анджело въ фрескахъ Сикстинской Капеллы. (*Hermann Grimm, Leben Michelangelo's 7 Aufl. Berlin. 1894. Bd. I. S. 292—293*). „Циклъ изображеній начинается картиной первого дня творенія міра. Она помѣщена въ маломъ полѣ плафона, у алтарной стѣны. Въ сѣровато-лиловомъ туманѣ возникаетъ гигантскій образъ Бога — Отца, творящаго свѣтъ. Несясь изъ туманнаго хаоса. Творецъ, плавнымъ движениемъ высокоподнятыхъ рукъ, отдѣляетъ свѣтъ отъ тьмы“. (М. П. Соловьевъ, Микеланджело Буонаротти. Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1885. Томъ III. Выпускъ 6, стр. 479). Эти слова Библіи вдохновили Рафаэля въ его Loggia. (*Muntz, Raphael, Sa, vie*

son œuvre et son temps. Paris. 1881. p. 453). Мильтонъ пересказалъ ихъ въ „Потерянномъ Раю“. (Мильтонъ, Потерянный и возвращенный рай. Полный переводъ Н. М. Бородина. Москва. 1891. Пѣснь седьмая, стр. 153 — 154). Гайднъ въ своей ораторіи „Сотвореніе Мира“ перевелъ ихъ на музыкальный языкъ. Эта ораторія исполнялась 27-го марта 1908 г. И. Гайдну было тогда 76 лѣтъ. Глубоко тронутый поклоненіемъ публики, великий композиторъ при пѣніи хоромъ словъ: „Ду будетъ свѣтъ“, воскликнулъ: „Не я, а Существо, которое выше меня, создало это“. (E. Naumann, Deutsche Tondichter von S. Bach bis auf die Gegenwart: 2 Aufl. Berlin. 1875. S. 152—153). По поводу этого мѣста ораторіи Гайдна „Сотвореніе Мира“ интересны мысли у Зейдля (Seidl, Vom Musikalisch—Erhabenen. Regensburg. 1887, S. 82—84). Особенно возвышенный эффектъ производить это мѣсто при дирижировании Леви, который устраиваетъ обычное crescendo и послѣ piano заставляетъ хоръ пѣть слова: „Und es war Licht“ fortissimo. (Ibid. S. 83).

9) Longin, Traité du Sublime. Tr. par Boileau-Déspréaux. (Œuvres de Boileau—Despréaux. Paris. 1894. Т. II, p. 196—197).

10) Одиссея. Пер. Жуковскаго. XI, 540—545, 562—564.

11) Ouvres complétes de Marmontel. Paris. 1819. Т. XV, p. 340.

12) Théâtre d'Eschyle. Traduction d'Alexis Piron. Paris. 1870 8-їе édition, p. 1.

О молчаніи Прометея см. Klein, Geschichte des Drama's Leipzig. 1865. Bd. I. S. 239. Впрочемъ, молчаніе упомянутыхъ лицъ въ трагедіяхъ Эсхила могло быть саѣствіемъ того, что на сценѣ было всего два актера. „Что касается числа актеровъ, пишетъ Аристотель, то Эсхилъ первый ввелъ двухъ вмѣсто одного“. (Аристотель, Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ объясненіями Владимира Аппельрота. Москва. 1893, стр. 9). Но какая бы ни была въ данномъ случаѣ причина молчанія вышеупомянутыхъ лицъ въ трагедіяхъ Эсхила, все таки оно производить возвышенное впечатленіе.

13) Евангеліе отъ Матоєя. XXVI, 63.

14) Евангеліе отъ Луки. XXIII, 9.

14a) Евангеліе отъ Матоєя. XXVII, 12. Евангеліе отъ Іоанна, XIX, 10.

14b) Karl Rosenkranz, Aesthetik der Hässlichen. Königsberg. 1852. S. 201. О молчаніи Христа см. Lecky, History of European Morals. London. 1869. I. p. 194. О величіи молчанія см. Карлейль, Герои и геройское въ исторіи. Пер. Яковенко. Спб. 1891, стр. 313 — 314. Возвышенный оттѣнокъ получаетъ смерть дочери священника въ „Молчаніи“ А. Андреева, не сказавшей ни слова о своемъ горѣ, несмотря на мольбы отца и матери и сошедшей въ могилу безъ ропота, упрека и жалобы. (Полное собраніе сочиненій Леонида Андреева. Спб. Изд. Маркса. Томъ I, стр. 87—98).

14c) Aesthetica. Scripsit Alexand. Gottlieb Baumgarten. Traiecti eis Viadrum 1775. Seidl, Vom Musikalisch Erhabenen. Regensburg. 1887. S. 17.

15) Бёркъ думаетъ, что прекрасныя вещи имѣютъ своимъ отличительнымъ признакомъ малость, а возвышенная значительная величина. (Burke, philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful. London. 1793, p. 210—211).

Возвышенное возбуждаетъ удивленіе, прекрасное любовь. „Идеи возвышенного и прекраснаго такъ различны въ принципѣ, что трудно, и сказать бы даже невозможно, соединить ихъ въ одномъ и томъ же предметѣ, не умаляя вліянія того или другого на чувство“ (Ibid. p. 212).

16) Ibid., p. 226.

17) Ibid., p. 57—60, 159—160.

18) Ibid., p. 95—96.

19) Ibid., p. 97. Далѣе Бѣркъ приводитъ интересные примѣры изъ разныхъ языковъ, въ которыхъ одно и то же слово обозначаетъ ужасъ и удивленіе. (Ibid., p. 98). Миньнѣе Бѣрка о томъ, что все наводящее ужасъ можетъ быть возвышеннымъ, не взирая на величину, едва ли вѣрно: холерный бациллы, коховскія запятыи, причиняющія туберкулѣзъ, ужасны, но возвышенного впечатлѣнія не производятъ — даже подъ микроскопомъ, увеличивающимъ ихъ въ большее число разъ.

20) Ibid., p. 99—101.

21) Ibid., p. 106, 113—115.

22) Ibid., p. 117—120.

23) Ibid., p. 252—253.

24) Ibid., p. 257. По поводу этого страннаго мнѣнія о дѣйствіи возвышенаго А. В. Шлегель (August Wilhelm von Schlegel, Vorlesungen fiber dramatische Kunst und Literatur. 3 Aufl. Leipzig. 1846) замѣтилъ, что послѣднее всего лучше покупать въ антикѣ. (M. Carriere, Aesthetik, 3 Auflage Leipzig. 1885. Erster Theil, S. 113).

25) О вліяніи Бѣрка на Канта см. Н. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. Braunschweig. 4 Aufl. 1881. I, S. 440—441. Книгой Бѣрка очень интересовались Лессингъ и М. Мендельсонъ (Ibid. I, S. 441). М. Мендельсонъ также писалъ о возвышенномъ. (Mendelssohn, Ueber das Erhabene und Naive. S. W. I, S. 309. Leipzig. 1843). О томъ же предметѣ писалъ современникъ Бѣрка, Н. Hohe въ „Elements of criticism“. Seidl, Vom Musikalisch-Erhabenen. Regensburg. 1887. S. 17.

26) Immanuel Kants Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen fiber das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 97.

По поводу этой книги Канта Шопенгауэръ замѣчаетъ, что въ ней теорія возвышенного гораздо лучше удалась, чѣмъ теорія красоты, такъ что проблема возвышенного весьма близка къ разрѣшенію. (Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. 3 Aufl. Leipzig. 1859. I, S. 63.). Ср. Seidl, Vom Musikalische-Erhabenen. Regensburg. 1887. S. 19. Arthur Seidl, zur Geschichte des Erhabenen seit Kant. 1889.

27) Immanuel Kants Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen fiber das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 98. О присутствіи непріятнаго элемента въ возвышенномъ см. Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 136. О возвышенномъ см. Ibid. S. 19, 135, 164.

28) Immanuel Kants Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen fiber das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838.

29) Ibid., S. 101. Лотце резюмируетъ учение Канта о математически-возвышенномъ и динамически-возвышенномъ такъ: „Величина проявляется двоякимъ образомъ: какъ безграничное протяженіе пространства и времени, не поддающееся восприятію нашего воображенія, и какъ страшная сила, превосходящая всякое сопротивление. Въ обоихъ случаяхъ за первымъ призывающимъ впечатлѣніемъ слѣдуетъ возвышающее противодѣйствіе (Rückwirkung): математически-возвышенное протяженіе возбуждаетъ сознаніе возможности мыслить безконечное, передъ которымъ всякая безгранична величина чув-

ственного явления ничтожна; динамически-возвышенному противополагается убеждение — свободой нашего самоопределения преодолеть могущественный шары силы вышнего мира, который, конечно, могут уничтожить наше существование, но не в состоянии преодолеть нашего я. Въ происходящемъ отсюда настроение нашего духа заключается сущность возвышенного, а не въ свойства дѣйствующаго на насъ предмета⁴. H. Lotze. Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 325—326.

Лотце сомнѣвается въ возможности дѣлить возвышенное на математическое и динамическое. „Даже то, что само по себѣ лишено сущности (*wesenslos*) и, кажется, дѣйствуетъ только лишь одною своею величиною, даже пустота, безграничное пространство и нескончаемое время, и они воспринимаются нами, какъ дѣйствующая сила, могущая произвести изъ себѣ бесконечное, уничтожить безчисленное; есть протяженіе, которое, пока его наше воображеніе пытается обнять, не представлялось бы намъ живой распространяющейся силой“ (Ibid., 327). Нѣть надобности дѣлить возвышенное на математическое и динамическое: „Оба случая резюмируются въ идей дѣйствующей силы“ (Ribot. La psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 339). Въ математически-возвышенномъ всегда присутствуетъ нечто динамическое (Karl Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 309. Hartmann, Aesthetik. I, S. 381). Фолькель замѣчаетъ: „Какъ бы ни опредѣлять возвышенное, все же для возвышенного впечатлѣнія необходима неизмѣримая сила“ (J. Volkelt. Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 64). Возвышенное силы (Паскаль). Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 129.

30) Immanuel Kant's Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 102.

31) Ibid. S. 104.

32) Ibid. S. 104—105. Невѣрность субъективной теоріи возвышенного (Th. Lipps. Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 19). Опроверженіе субъективной теоріи возвышенного (P. Souriau. La Beauté rationnelle. Paris. 1904, p. 124). Объективность возвышенного (Ibid. p. 125. Ср. Ibid. p. 122—128. О субъективномъ пониманіи возвышенного Кантъ (Jonas Cohn Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. § 124). Возраженіе Зольгера Канту (Ibid. S. 185). Субъективное чувство возвышенного (Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1894. S. 125. Ошибка Канта. Ibid. S. 125—126). Величина въ математикѣ не возвыщена. Нужна наглядность (Ibid. S. 126—127). Ср. Th. Lipps. Die ethischen Grundtragen. Hamburg und Leipzig. 1899. S. 165—166).

33) Immanuel Kant's Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 105.

34) Ibid. S. 106—107.

35) Ibid. S. 111. По мнѣнію Сурю, возвышенное не непремѣнно внушиаетъ идеи безконечнаго. Звѣздное небо, правда, кажется безграничнымъ, но самые обширные виды природы намъ кажутся окаймленными горизонтомъ (Paul Souriau. La Beauté rationnelle. Paris. 1904, p. 123, 126. Ср. Victor Basch, Essai critique sur l' Esthétique de Kant'. Paris. 1896 p. 565 et suivantes).

Безконечное играетъ весьма видную роль въ эстетикѣ возвышенного

и немецкихъ философовъ. Противъ этого мнѣнія высказываетъ весьма интересныя мысли Гроосъ (Groos, *Die Einleitung in die Aesthetik*. Giessen. 1892. S. 310—316). По мнѣнію Грооса, чувство возвышенного мы испытываемъ отъ объекта, превосходящаго нормальную величину и потому на насъ импонирующаго. (*Ibid.* S. 312).

36) Immanuel Kants Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 111.

37) *Ibid.* S. 111—112.

38) *Ibid.* S. 113—114.

39) *Ibid.* S. 117—118. Кантъ не согласенъ съ Бёркомъ, утверждающимъ, что все ужасное возвыщенно. (Burke, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of Sublime and Beautiful*. London. 1793, p. 97). Кантъ пишетъ: „Чтобы природа показалась намъ возвышенной, нужно ей представиться страшной (хотя, наоборотъ, не всѣ внушающіе страхъ предметы кажутся нашему эстетическому сужденію возвышенными)“. (Immanuel Kants Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 117).

40) Immanuel Kants Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 118—119.

41) *Ibid.* S. 119—120.

42) *Ibid.* S. 120.

43) *Ibid.* S. 122—123.

44) Herder, Kalligone. (Herders sämmtliche Werke. Herausgegeben von Bernhard Suphan. Berlin. 1880. Bd. 22. S. 242—258).

45) *Ibid.* S. 227—229, 237.

46) *Ibid.* S. 240.

47) *Ibid.* S. 259. „Всего непосредственнѣе возвышенное дѣйствуетъ своимъ протяженіемъ въ высоту, отъ которой оно получаетъ свое название“. (Ad. Zeising, *Aesthetische Forschungen*. Frankfurt. a. M. 1855. S. 370).

48) Herder, Kalligone (Herders sämmtliche Werke. Herausgegeben von Bernhard Suphan. Berlin. 1880. Bd. 22. S. 261).

49) Hegels Vorlesungen über die Aesthetik. Herausgegeben von D. H. G. Hotho. 2 Auflage. Berlin. 1842. Theil. I, S. 454—472.

50) *Ibid.* Theil. I, S. 454.

51) *Ibid.* Theil. I, S. 455.

52) *Ibid.* Theil. I, S. 456.

53) *Ibid.* Theil. I, S. 466—467.

54) *Ibid.* Theil. I, S. 467.

55) Ch. H. Weisse's System der Aesthetik nach dem Collegienhefte letzter Hand herausgegeben von Dr. Rudolf Seydel. Leipzig. 1872. S. 19—20.

56) *Ibid.* S. 19—20.

57) *Ibid.* S. 20—21.

58) *Ibid.* S. 21.

Интересный разборъ мнѣній о возвышенномъ Вейссе у Каррьера. (Moriz Carriere, *Aesthetik*. Dritte Auflage. Leipzig. 1885. Erster Theil. S. 115—116), который упоминаетъ также о Берке (*ibid.* S. 112—113), Кантѣ (*ibid.* S. 113), Гердерѣ (*ibid.* S. 113—114), Гегелѣ (*ibid.* S. 114), Зольгерѣ (*ibid.* S. 114—115), Фишерѣ (*ibid.* S. 116—118), Циммерманѣ (*ibid.* S. 118) и Цей-

зингъ (*ibid.* S. 118—119), и у Лотце (*Hermann Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland*. München. 1868), который разбираетъ мнѣнія о возвышенномъ: Канта (*ibid.* S. 324—327), Зольгера (*ibid.* S. 327—328), Вейссе (*ibid.* S. 328—330), Фишера (*ibid.* S. 330) и Циммермана (*ibid.* S. 330—331).

59) Dr. Friedrich Theodor Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*. Reutlingen und Leipzig. 1846. Erster Theil. S. 54.

60) *Ibid.* S. 218.

61) *Ibid.* S. 221.

62) *Ibid.* S. 227. Ошибочное определение возвышенного у Фишера (Josef Müller, *Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst*. Mainz. 1894. S. 128). О возвышенномъ по Канту, Вейссе и Фишеру. (H. Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*. München. 1868. II Buch. IV Kapitel).

63) Moriz Carriere, *Aesthetik*. Dritte Auflage. Leipzig. 1885. Erster Theil. S. 118.

64) *Ibid. Ibid.* S. 119.

Относительно туманности, господствующей въ эстетикѣ немецкихъ философовъ замѣчаетъ Дюбуа Реймондъ: „Исторія немецкой эстетики Г. Лотце представляетъ картину долгихъ и бесплодныхъ изысканій“. (Emil Du Bois Reymond, *Naturwissenschaft und Kunst*. Leipzig. 1891. S. 12. Эта прекрасная рѣчь есть въ русскомъ переводе, изд. Ледерле).

65. „Daher ist im Erhabenen das Eine Individuum zugleich als wesentliche Erscheinung der Idee und zugleich als verschwindend gegen ihre Allgemeinheit gesetzt: dies ist ein Widerspruch und dieses Widerspruch ist das Erhabene“. Fr. Th. Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*. Reutlingen. und Leipzig. 1846. Erster Theil. S. 221.

66) Robert Zimmermann, *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*. Wien. 1865. S. 38—39.

67) *Ibid.* S. 40.

68) Hermann Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*. München. 1868. S. 330—331.

69) См. Adolf Zeising, *Aesthetische Forschungen*. Frankfurt a. M. 1855. S. 366.

70) *Ibid.* S. 398. Цейзингъ замѣчаетъ, что „наиболѣе благопріятная форма для возвышенного та, которая заключаетъ въ себѣ наибольшее пространство“. (*Ibid.* S. 395). Но въ красотѣ формы возвышенное не нуждается. (*Ibid.* S. 393, 396). Для того, чтобы оно произвело свое дѣйствіе, созерцателю нужна известная степень умственного развитія и эстетической восприимчивости. (*Ibid.* S. 401—402).

71) G. Th. Fechner, *Vorschule des Aesthetik*. Leipzig. 1876. Theil. II.

72) *Ibid.* II. S. 166.

73) *Ibid.* II. S. 166.

74) *Ibid.* II. S. 167.

75) *Ibid.* II. S. 167—168.

76) *Ibid.* II. S. 169—170.

77) *Ibid.* II. S. 169.

78) *Ibid.* II. S. 173—174.

79) *Ibid.* II. S. 167.

80) *Ibid.* II. S. 169—170.

81) *Ibid.* II. S. 174—175.

82) *Ibid.* II. S. 175.

- 83) Ad. Trendelenburg. Niobe. Einige Betrachtungen über das Schöne und Erhabene. Berlin. 1846. S. 20.
- 84) Ibid. S. 20.
- 85) Ibid. S. 20.
- 86) Ibid. S. 21.
- 87) Ibid. S. 22.
- 88) Ibid. S. 22—24.
- 89) Ibid. S. 26—28.
- 90) Schiller, Ueber das Erhabene (Schillers sämmtliche Werke. Leipzig. Ph. Reclam junior. Bd. XII, s. 158).
- 91) Ibid. Bd. XII. S. 159.
- 92) „Уничтожить силу въ самомъ ея понятіи означаетъ нечто иное, какъ добровольно подчиниться ей“ (Ibid. Bd. XII, S. 159). Этой нравственной высоты, уничтожающей зависимость человѣка отъ вицшаго міра, стремились достичнуть стоики. Эпиктетъ говорилъ: „Я согласовалъ свою волю съ волею Бога. Хочеть онъ, чтобы у меня была лихорадка. Я тоже этого хочу. Хочеть онъ, чтобы и предпринялъ что-либо. И я тоже. Хочеть онъ, чтобы со мною что-либо случилось. И я тоже. Если же онъ не хочетъ, то и я не хочу. Хочеть онъ, чтобы я умеръ, или подвергся пыткѣ. И я хочу умереть, и я хочу, чтобы меня мучили. Что можетъ мнѣ помѣшать или принудить меня къ тому, что мнѣ кажется хорошимъ?“ M. Гуаи, Manuel d'Epictète, Traduction nouvelle suivie d'extraits des Entretiens et des Pensées de Marc-Aurèle. Avec une Étude sur la philosophie d'Epictète, p. 167.
- „Не проси, чтобы то, что случается, случилось бы такъ, какъ ты этого хочешь, но желай случающагося такъ, какъ оно случается, и жизнь твоя протечетъ счастливо. (Ibid. p. 14).
- 93) Schiller, Ueber das Erhabene (Schillers, sämmtliche Werke. Leipzig. Th. Reclam junior. Bd. XII. S. 159. 160).
- 94) Ibid. XII. S. 161.
- 95) Ibid. XII. S. 161, 162.
- 96) Ibid. XII. S. 163.
- 97) Ibid. XII. S. 165. Шиллеръ считаетъ, что возвышенное производить непріятное чувство. Онъ даже находитъ некрасивой грозу съ блистящей молнией. Подъ влияниемъ Канта, Шиллеръ слишкомъ рѣзко разграничиваетъ возвышенное отъ прекраснаго—ошибка, проникающая всю его эстетику. (Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. S. 124). Ошибка Шиллера въ опредѣлениі возвышенного. Онъ слишкомъ подчеркиваетъ „Unlust“ (непріятное чувство). Зависимость Шиллера отъ Канта (Ibid. S. 124). Тѣмъ не менѣе Шиллеръ измѣняетъ учение Канта о возвышенномъ. (Jonas Cohn, Allegemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 185).
- 98) Schiller, Ueber das Erhabene (Schillers sämmtliche Werke. Leipzig. Reclam. jun. Bd. XII. S. 165—167, 169). „Das grosse, gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt wenn es den Menschen zermalmt“. Schiller „Shakespeare Schatten“. См. Schillers sämmtliche Werke. Leipzig. Philipp. Reclam junior. Bd. I. S. 254. Cp. Pascal „Pensées“. См. Oeuvres complètes de Pascal Paris. 1882. T. I. Article I. § 6 page 249. Cp. Тургеневъ, „Довольно“, § 13.
- 99) Schillers sämmtliche Werke Philipp Reclam junior. Bd. XII. S. 168. „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne“. (Schiller „Die Piccolomini“).

Zweiter Aufzug, sechster Auftritt, слова Illo. Schillers sämmtliche Werke. Reclam junior. Bd. IV, S. 56.

- 100) Th. Jouffroy. Cours d'Esthétique. Paris. 1875. 3 édition. p. 374.
- 101) Ibid., p. 412—413, 433, 436. Мармонтель о возвышенномъ: Oeuvres complètes de Marmontel. Paris. 1819. Т. XV, p. 336—346. По мнѣнию Сурю, „возвышенное есть превосходная степень прекраснаго“. (Р. Souriau. La Beauté rationnelle. Paris. 1904, p. 126).
- 102) Th. Jouffroy, Cours d'Esthétique. Paris. 1875. 3 ed., p. 416.
- 103) Ibid. p. 420.
- 104) Ibid. p. 461—462.
- 105) Ibid. p. 421—423.
- 106) „Согласие съ нравственнымъ закономъ безъ борьбы было бы нравственностью уже законченной въ самомъ своемъ происхождениі,—нравственностью, которая возможна только въ существѣ, не имѣющемъ чувственности, не имѣющемъ природныхъ склонностей. Такое свободное отъ всякаго искушения моральное настроение есть святость. Въ чувственно-разумномъ существѣ, каковъ человѣкъ, нравственность безъ борьбы невозможна. Такія существа не могутъ быть святыми, а только добродѣтельными“. (Кун Фишеръ. Исторія новой философіи. Пер. Н. Страхова. Спб. 1865. Т. IV, стр. 148).
- 107) Ch. Lévéque, La science du beau. Paris 1861. Т. I. p. 185, 175.
- 108) Ibid. Т. I, p. 175. Такимъ же образомъ Левекъ совѣтуетъ поступать для опредѣленія прелестнаго. (Ibid., p. 175).
- 109) Ibid. Т. I., p. 55, 57, 79—80.
- 110) Ibid. Т. I, p. 161.
- 111) Ibid. Т. I. p. 196—198.
- 112) Ibid. Т. I, p. 197.
- 113) „Накъ, возвышенное само въ себѣ есть прекрасное“. Ibid. Т. I, p. 197.
- 114) Ibid. I. p. 196—198.
- 115) Ibid. I. p. 201—202.
- 116) Ibid. I, p. 196.
- 117) Ibid. Т. I, p. 196—198. „Возвышенное есть нечто иное, какъ красота непостижимая, бесконечная красота“. Ibid. I, p. 198.
- 118) Ibid. Т. I. p. 205. Рибо считаетъ, что возвышенное вызываетъ сильные чувства. (Th. Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 266, 341—342). Определение возвышенного. Ср. J. Sully, The human Mind A text-book of psychologie. London. 1892. Vol. II, p. 145 и далѣе. Возвышенное по Bain. The Emotion Ch. XIV, и Grant Allen. Mind. Octobre. 1878. Th. Ribot, La Psychologie des sentiments, Paris. 1886, p. 340. Возвышенное силы физической, умственной и нравственной. (Ibid. p. 340—341). Какимъ образомъ возвышенное стало эстетическимъ. (Ibid. 341). Двойное чувство возвышенного (Ibid. p. 266, 339).
- 119) John Ruskin, Modern Painters. London. 1851. Vol. I. p. 40—41.
- 120) Термины: экстенсивная и интенсивная величина (вместо математическая и динамическая), кажется, наиболѣе подходятъ для определенія грандиозности пространства и энергіи силы въ возвышенномъ. Этими терминами пользовались: W. Tr. Krug, System der theoretischen Philosophie, I. Abschnitt: Geschmackslehre; Königsberg. 1810. S. 117. (ср. Ar. Seidl, Vom Musikalisch-Schönen. Regensburg. 1887. S. 36), K. Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1869. S. 77. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. II, S. 165.

121) Ср. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876, II. S. 165. „Какъ бы ни опредѣлать возвышенное, все же нужна безгранична сила, чтобы произвести возвышенное впечатлѣніе. (J. Volkelt, Aesthetik der Tragischen. München 1897. S. 64).

122) Лотце склоненъ признавать лишь одну интенсивную величину и отвергать экстенсивную (см. прим. 29, стр. 132—133 этой гл.).

123) Вайронъ, Чайлдъ Гарольдъ. Изд. Гербеля. Т. I, стр. 248. „Великія явленія міра мы сравниваемъ въ нашемъ воображеніи съ нашими дѣйствіями и вѣкоторымъ образомъ переносимъ на насъ самихъ сознаніе могучихъ силъ, предполагаемыхъ въ этихъ явленіяхъ“. (A. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 237—238).

124) Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. II, S. 172.

125) Jean Paul. Vorschule der Aesthetik. Hamburg. 1804. I, S. 144. Возвышенное проявление силы въ слабомъ намекѣ. (J. Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1801. S. 182—183). „Возвышенное можетъ обнаружиться въ маломъ, благодаря интенсивному дѣйствію силы. Левъ, паровая машина, девятипудовая пушка, плавильная печь, шестидесятифутовой водопадъ возвышены, несмотря на то, что ихъ объемъ не великъ“. Al. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 238—239.

126. „Если представить себѣ блоху или вонь величиною съ башню, то получится предметъ не возвышенный, а ужасный или отвратительный“ (Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. II. S. 176).

127) В. Гюго, Отверженные. Спб. изд. А. С. Суворина. 1882, стр. 362.

128) M. Carriere, Aesthetik. 3 Auflage. Leipzig. 1885. Erster. Theil. S. 119. „Одна сила природы, пишетъ Руге, не возвышенна. Возвышенное въ природѣ всегда проникнуто свѣтомъ красоты“... (Arnold Ruge's sammelte Werke. 2 Aufl. Mannheim, 1848. Bd X, S. 212—213). Соединеніе возвышенного и прекраснаго (J. Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 187—188). Соединеніе величины и красоты въ возвышенномъ. (Herkenrath. Problèmes d'Esthétique et de Morale. Paris. 1888, p. 67).

129) Immanuel Kants Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen fiber das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 404—405.

130) Ср. M. Carriere. Aesthetik. 3 Auflage. Leipzig. 1885. Theil I. S. 119.

„Все возвышенное, какъ у Клонштока, утомляетъ, ослабляетъ и притупляетъ, возмущаетъ спокойствіе разсудка и возбуждаетъ протестъ чувства, противящагося постоянному напряженію и раздраженію“. K. Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1869. S. 149. Бетховенъ говорилъ о Клонштокѣ: „Постоянно Maestoso, все въ Des dur'ѣ. Но все же онъ дѣйствительно великъ и возвышаетъ душу“ (Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst. Leipzig. 1832, Bd IV, S. 356—357. G. Grove. Beethoven und his nine Symphonies. 2 ed. London. 1896, p. 217). Впрочемъ, иногда монотонность содѣйствуетъ возвышенному: „Поэтому такъ благопріятны возвышенному: безцвѣтное, темное, глухое, простое, одноцвѣтное, однозвучное, напримѣръ, сѣрий цвѣтъ скалы, глухой шумъ моря, бесконечно-голубое небо, однообразный благовѣсть и т. п.“ (Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 398).

131) Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. II. S. 170—171. Не только сопоставленіе большой величины съ малой, но вообще, всякой контрастъ усиливаетъ возвышенное впечатлѣніе. „Покой кажется еще возвы-

шение, чьмъ сильнѣе движение, которому онъ противодѣйствуетъ, благодаря собственной своей внутренней силѣ. Скала среди бушующаго моря, дубъ во время грозы, не сломленная, сѣрая, отъ времени, колонна среди руинъ, Агасферъ въ бунтующемъ потокѣ времени, благоговѣйное спокойствие храма среди городской суеты, мертвая тишина паузъ въ Allegro con brio, выдерживание одного и того же тона при смѣнѣ гармоніи, вѣрное сердце при дворѣ Людовика XIV, Фабрицій передъ Пирромъ, пытающимся его подкупить, непоколебимая вѣра въ Бога среди бурныхъ страстей, Колумбъ между отчивающимися матросами, Зевсъ, смотрящий на Троянский бой, и наконецъ самъ Богъ, непрѣбѣнныи передъ вѣчно измѣняющейся вселеніей—все это примѣры возвышенного спокойствія, въ противоположность шумному движению,ющему въ свою очередь быть не менѣе возвышеннымъ⁴. (Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt. a. M. 1855. S. 393).

132) M. Carriere, Aesthetik. Dritte Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 119—120. Ср. M. Н. Соловьевъ, Микельанджело Буонаротти. (Вѣстникъ изящныхъ искусствъ, 1886 г. Томъ IV, Выпускъ I, стр. 56. Тамъ же на стр. 57 приложена репродукція Римскаго собора св. Петра по проекту Микельанджело). Ср. Muntz. Histoire de l'art pendant la renaissance, Paris. 1891, II, p. 386; III, p. 300, 312. Тамъ же о красотѣ купола въ храмѣ св. Петра (Ibid. III, p. 340—341).

Прикрасы уменьшаютъ грандиозность храма св. Петра (H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Auflage. Berlin. 1894. II. S. 334).

О соборѣ св. Петра см. H. Taine, Voyage en Italie. Paris. 1866. I, p. 25—28. О значеніи контраста см. T. Lipps Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 546—549.

133) Louis Gonze, L'art gothique, p. 172.

134) M. Carriere, Aesthetik, Leipzig. 3 Auflage. Theil. I. S. 121.

135) Иліада Гомера, переведенная Гиѣдичемъ. Пѣснь XVIII, 215.

136) Marx, L. v. Beethoven, 4 Auflage. Berlin. 1884. I, S. 34, 301.

137) Johann Winkelmanns Sämtliche Werke. Von Joseph Eiselein. 1825. Donauwörtingen. Im Verlage deutscher Classiker. Bd. I. S. 80, Bd. IV⁵ S. 60—61, 212. Bd VII, S. 103—104. Ср. Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1887, S. 127. Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig. 1901. S. 541. „Простота необходимое условие возвышенного“. (Diderot, Aicard, La Venus de Milo. Recherches sur l'histoire de la découverte d'après les documents inédits. Paris. 1874, p. 130).

138) Гроосъ опредѣляетъ возвышенное, какъ нѣчто „могучее въ простой формѣ“. K. Groos, Einleitung in die Ästhetik. Giessen. 1892. S. 318.

139) Ср. прим. 74, 75.

140) Шиллеръ, Заговоръ Фіеско въ Генуѣ. Третье дѣйствіе. Второй выходъ. Собрание сочинений Шиллера въ переводѣ русскихъ писателей. Подъ ред. С. А. Венгерова. Спб. 1901. Томъ I, стр. 300.

141) Burke, A philosophical enquiry into the Origin of our ideas of the Sublime and Beautiful. London. 1793, p. 99, 101, 106. Темнота одно изъ главныхъ условій возвышенного (Vischer). A. Seidl, Vom Musikalisch—Erhabenen. Regensburg. 1887. S. 90.

142) M. Carriere, Aesthetik, 3 Auflage, Leipzig. 1885. Erster Theil. S. 122.

143) Ibid. I, S. 122.

144) H. Hettner, Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. Dritter Theil, zweites Buch. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. S. 122.

145. „Нѣть никакого сомнія, пишетъ Гете, что неопределенные, глубокія чувства, присущія молодости и первобытнымъ народамъ, одни способны выростить до высокаго, которое, въ случаѣ, если понятіе о немъ возбуждается въ насть вѣнчими предметами, всегда кажется намъ лишенными определенныхъ формъ и производить на насть впечатлѣніе незамѣримой широты, съ непереходимыми для насть предѣлами. Такое благородное настроение души переживають въ большей или меньшей степени рѣшительно всѣ люди и ищутъ достичнуть его всевозможными способами. Но если возвышенные чувства возникаютъ изъ мрака ночи, среди которого всѣ вѣнчіе предметы кажутся неопределенными, то потому же самому они боятся свѣта дня, дающаго всему определеннымъ, раздѣльнымъ формы. Стремленіе дать чувству высокаго определенныхъ формы, уничтожаетъ его совершенно, если только оно не успѣетъ укрыться подъ щитомъ прекраснаго и силотиться съ нимъ въ одно цѣлое, чрезъ что какъ то, такъ и другое дѣлаются бессмертными и неразрушимыми навсегда“. (Гете. Поззія и правда моей жизни. См. Собрание сочиненій Гете въ переводахъ русскихъ писателей, изданныхъ подъ редакціей Ник. Вас. Гербеля. СПБ. 1880. Т. X, стр. 184).

Вирочемъ, совсѣмъ маленькия дѣти и совершенные дикари лишены способности удивляться, точно также люди, извѣдавшіе многое, обладающіе старческою опыtnostью, съ притупленными нервами, болѣе или менѣе теряютъ способность воспринимать и приближаются къ гордому „Nil admirare“. (Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 401, 402). Науки и нѣаѣrie уменьшаютъ возвышенное. (Herenenrath, Problèmes d'Esthétique et de Morale. Paris. 1888, p. 68—70).

145а) В. Шекспиръ, Трагедія о Гамлетѣ, принцѣ датскомъ. Переводъ К. Р. 2-е изд. Спб. 1910, стр. 100.

146) Ср. Тургеневъ, Стихотворенія въ прозѣ. Старуха.

147) „По мѣрѣ удаленія отъ большихъ очаговъ культуры и приближенія къ равнинамъ и горамъ, характеръ смерти все болѣе принимаетъ видъ небеснаго покоя, прекрасныхъ сумерекъ передъ наступающимъ вечеромъ... Вообще смерть тѣмъ проще и естественнѣе, чѣмъ человѣкъ свободнѣе отъ безчисленныхъ связей цивилизациіи. (L'Auvergne, De l'agonie de la mort. Tome I, p. 131—132. Lecky, History of European Morals. London. 1869. Vol. I, p. 91).

148) Lecky, History of European Morals. London. 1869. Vol. I, p. 205, 213, 215—218, 223—235. Маркъ Аврелій пишетъ: „Нужно смотрѣть на все человѣческое, какъ на нѣчто эфемерное, ничего не стоящее, пройти этотъ незамѣтный моментъ времени согласно съ природою и покинуть жизнь безнечально, какъ созревшій оливковый плодъ, падающій съ благодарностью землѣ, его произведшему, и дереву, его носившему“. Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélémy-St.-Hilaire. Paris. 1876. Livre IV, § XLVIII, p. 116.

149) Mainländer. Die Philosophie der Erlösung. Berlin. 1876. S. 224.

150) Revue philosophique. Juin 1885 Arréat о Mainländerѣ. Guyau, L'irréligion de l'avenir. 9-me éd. Paris. 1904, p. 403.

151) Майковъ. Три Смерти. (Полное собрание сочинений А. Н. Майкова. Изд. 6-ое. Спб. 1893. Томъ 3, стр. 7).

152) Шиллеръ, Мессинская Невѣста или Братья враги. Трагедія съ хорами. Переводъ К. Р. Спб. 1894, стр. 43.

153) Ифигенія въ Тавридѣ Гёте. Дѣйствіе 3, явленіе 2. (Собрание сочинений Гёте въ переводахъ русскихъ писателей, изданныхъ подъ редакцію Ник. Вас. Гербели. Спб. 1878. Томъ IV, стр. 49).

154) „Изъ трехъ формъ, въ которыхъ намъ является время: прошедшаго, настоящаго и будущаго, конечно, прошедшее всего легче представляется намъ неизмѣримымъ, потому что оно какъ бы покончено за нами въ однинѣной бесконечности, не обнаруживающей никакого иного движения, какъ лишь только то, что оно съ каждымъ мгновеніемъ, кажется, все растетъ и какъ бы становится все неизмѣримѣе. Оттого, если ничего посторонняго не мѣшаетъ, всѣ явленія въ сильнейшей степени напоминающіи прошедшее, такъ легко возбуждаютъ чувство возвышенаго, напримѣръ: мастигит старецъ, древніе мионы, старая, сѣрыя зданія и памятники, выливавшія одѣянія и т. п.“ (Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 372).

155) „ — Человѣкъ, если онъ былъ великъ при жизни, становится въ десять разъ болѣе великимъ послѣ своей смерти. Какую безмѣрию увеличивающую камеру-обскуру представляетъ традиція!“ (Т. Карлейль, Герой и героическое въ истории. Пер. Яковенко. СПб. 1891, стр. 35).

156) Arthur Rhoné, L'Egypte à petite journées. Paris. 1877, p. 238—239.

157) Лѣббокъ. Доисторическія времена. Москва. 1876 г., стр. 53.

Ср. Al. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 240.

157a) Маркъ Твенъ, Приключенія Тома. 2 изд. А. С. Суворина. Спб. 1892, стр. 322, 325.

158) Arthur Rhoné, L'Egypte à petite journées. Paris. 1877, p. 1.

158a) Draper, History of the intellectual development of Europe. London. 1864. I p. 80.

158b) Пирамида Шиллера. (Лирическія Стихотворенія Шиллера въ переводахъ русскихъ писателей. Изд. подъ ред. Н. П. Гербеля. Спб. 1857, стр. 254).

159) Time. (The poetical works of Percy Schelley. Edited with a memoir by H. Buston Forman in five Volumes. London. 1906 Vol. V, p. 65—66).

„Время исцѣляетъ страданія и скоры, потому что мы измѣняемся, мы уже не тѣ“. Pascal, — Pensées. (Œuvre complète de Blaise de Pascal. Paris. 1882. T. I, p. 281).

160) Т. Карлейль, Герой и героическое въ истории. Пер. Яковенко. СПб. 1891, стр. II. О времени см. Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélémy-St.-Hilaire. Paris. 1876. Livre IV, Livre, XII, § VII, 442, 462. § XLIII, p. 111, Livre V, § XXIII, p. 148. § XXXIII, p. 159.

Возвышенное время (Al. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 240). Возвышенное массы, пространства и времени (Th. Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896. p. 341). Возвышенное времени. Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897; S. 128—129).

161) Мы живемъ лишь мгновеніемъ настоящаго (Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par Barthélémy St. Hilaire. Paris. 1876. p. 42—44. Тѣмъ не менѣе наши мысли постоянно направлены или на прошедшее, или устремлены въ будущее, и мы почти никогда не живемъ настоящимъ. (Pascal, Pensées. См. Œuvres complètes de Blaise de Pascal. Paris. 1882. T. I, p. 255—256). Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 428—429).

162) Immanuel Kant's sämmtliche Werken, herausgegeben von Rosenkranz und Schubert. Leipzig. 1838. VIII, S. 312.

163) J. W. Drapper, History of the intellectual development of Europe, London. 1864. Vol. I p. 2, 16.

164) Ibid. Vol. I, p. 20. О безграничности пространства см. Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélémy St. Hilaire. Paris. 1876. Livre XII. § XXXII, p. 462. Ср. ibid. p. 68, 111. Blaise Pascal, Pensées. (Oeuvres complètes de Blaise Pascal. Paris. Hachette et Cie. 1882. Tome I, Article I. § 1, p. 246).

165) „Подъ „спокойствиемъ“ я разумѣю ничего иного какъ полное подчиненіе правилу и закону, пишетъ Маркъ Аврелій. (Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélémy St. Hilaire. Paris. 1876. Livre IV. § III, p. 78).

166) Ср. K. Köstlin. Aesthetik. Tübingen. 1869. S. 378 — 379.

167) Ільинсь и Мілль. Огюстъ Конть и положительнаа філософія. СПБ. 1867 г., гл. Астрономія и религія, стр. 92 — 101.

168) Ісаіомъ XVIII, 2 — 3.

168а) Лирическія стихотворенія Шиллера въ переводахъ русскихъ писателей, изд. подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1857, 233.

169) Pascal, Pensées. (Oeuvres complètes de Blaise de Pascal. Paris. 1882. Article I, § 1, p. 247).

Безконечно малое можетъ произвести возвышенное впечатлѣніе, какъ знакъ божественнаго всемогущества. (Herkenrath. Problèmes d'Esthétique et de Morale. Paris. 1898, p. 69).

170)

Nenne, o Mensch, mir,
Was gross oder klein ist
Im Reiche der Schöpfung.
Staunend gebannt
Ruhet dein Auge
Auf des Oceans Weite;
Starr in Demuth
Schaust du empor
Zu den riesigen Bergen,
Deren Häupter die Wolken küissen.
Aber das Pflänzchen hier,
Das nur bewaffnete Auge
Erblicken kann,
Und doch so rein
So vollkommen gebaut
In zelliger Rundung
Und mit rothem, köstlichem Nass gefüllt,
Das Pflänzchen hier
Das einen Ocean färbt
Und dem rothen Meere den Namen giebt;
Das die Häupter der riesigen Berge färbt
Und mit blutiger Decke
Ihren ewigen Schnee unzieht;
Das—aufgesogen vom Wolkenhauch
Herniederfällt als blutiger Regen,
Völker erschreckend,—
Dies Pflänzchen hier;
O ist es grösser nicht

Als Riesenberge und Ozean?
Nenne, o Mensch! mir,
Was gross oder klein ist
Im Reiche der Schöpfung.

(„Скажи мнѣ, человѣкъ, что велико и что мало въ созданномъ мірѣ? Съ удивленіемъ смотрѣтъ твои глаза на ширь океана; смиренно взираешь ты на высокія горы, вершины которыхъ лобзаютъ облака. А растеніице, видимое лишь вооруженнымъ глазомъ, столь изящно сотканное изъ круглыхъ каѣточекъ, наполненныхъ драгоценной красной влагой, это растеніице окраинѣаетъ океанъ, отчего Чернное море получило свое название. вершины громадныхъ горъ, покрываю красной пеленой ихъ вѣчные снѣга; сокъ этого растеніца впитывается дыханіемъ облаковъ и, къ ужасу народовъ, проливается кровавымъ дождемъ. Это растеніице не больше ли громадныхъ горъ и океана? Скажи мнѣ, человѣкъ, что велико и что мало въ созданномъ мірѣ). Это стихотвореніе Арнольда Шлёнбаха помѣщено въ Эстетическихъ изслѣдованіяхъ Цейзинга (Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 402). „Arnold Schlönbach (современный поэтъ) отличается восторженнымъ изображеніемъ возвышенного въ сборникѣ своихъ стихотвореній: „Weltseele“ (ibid. S. 402). Возвышенное малаго (Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik Hamburg und Leipzig. 1903. S. 540).

171) Selections from the Writings of John Ruskin. First Series: 2 edition. London. 1894. p. 116—177. Ruskin, Modern Painters, Т. II. IV. 4. § 30.

172) Книга премудрости Иисуса, сына Сирахова. 43, 12—14. Вся эта глава есть возвышенное описание красоты неба и природы вообще.

173) Океанъ во время бури можетъ показаться не возвышеннымъ, а безобразнымъ. (См. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 324. Тамъ приведено мнѣніе Канта). Такимъ океанъ показался и Гончарову, сказавшему объ океанѣ, что онъ „соленый, скучный, безобразный и однообразный“. (Гончаровъ „Фрегатъ Надлада“. Полное собрание сочиненій П. А. Гончарова въ 12 томахъ. Приложение къ журналу „Нива“ за 1890. Томъ V. Спб. 1890, стр. 101).

174) О наводненіяхъ и совершенныхъ при нихъ подвиговъ см. Bibliothèque des Merveilles. Les inondations. Par Armand Landrin. Paris. Hachette, 1880, въ особенности стр. 229—246.

175) Землетрясеніе изображено на картинѣ Рафаэля, посвященной истории апостола Павла: подъ темницей, въ которой былъ заключенъ названный апостолъ, поднимается могучий старецъ и потрясаетъ землю своими широкими плечами. Оно олицетворено во второй части Фауста въ Seismosѣ (см. Faust. Eine Tragödie von J. W. von Goethe. Mit Einleitung und Erläuterungen herausgegeben von M. Carriere. Leipzig. 1869. Zweiter Theil. S. 262).

Интересно влияние вулканической почвы на художниковъ (См. Lombroso. L'homme de génie. Paris. 1889, p. 157—174, trad. franc.). Ср. E. Muntz, Histoire de l'art pendant la renaissance. Paris. 1895. III, p. 208. Возвышенное силь природы (Josef Müller, Eine Philosophie ders Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 129—131). Возвышенное бури (Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 540—541). Возвышенное силь природы и Бога, ее создавшаго (Ph. Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 341). Возвышенное Бога и проявления его всемогущества во всемъ твореніи: какъ въ великомъ, такъ и въ маломъ. (Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin 1893. Rd. I, S. 265).

176) Ruge, Neue Vorschule der Aesthetik. S. 75 — 77. Фишеръ пишеть: „Природа, которую мы обыкновенно называемъ возвышенной, ничего болѣе, какъ выраженіе аффекта, какъ эстетическое убѣждение. Природа насыщена возвышаетъ, она насыщаетъ подавляетъ“. (Fischer, Diotima. S. 198-я. ff.). Ср. Rosenkranz, Aesthetik des H esslichen. Königsberg. 1853. S. 178, 447.

Интересныя возраженія противъ учения, отрицающаго возвышенное въ природѣ и признающаго послѣднее лишь въ субъективномъ мірѣ созерцателя, у Rosenkranz, Aesthetik des H esslichen. Königsberg. 1853. S. 178—179.

177) Ал. фонъ Гумбольдтъ, Космосъ, Пер. Н. Фролова. Изд. 3. Москва 1871. Часть II, стр. 11. Цитата заимствована у Цицерона (Ciceron, De Natura Deorum. II, 37). См. тамъ же, стр. 20. Ср. Oeuvres complètes de Ciceron avec la traduction en français, publiées sous la direction de M. Nisard. Paris. 1884. Томе IV, р. 129. „Можетъ ли быть что-нибудь болѣе прекраснымъ и болѣе возвышеннымъ, чѣмъ солнце, луна, звѣзды, земля и море?“ спрашиваетъ Эпиктетъ. Manuel d'Epictete. Traduction nouvelle suivie d'extraits des entretiens d'Epictete et des pensées de Marc Aurele avec une étude sur la philosophie d'Epictete par M. Guyau, p. 117.

178) Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевскаго. Собр. 1882. Томъ XIII, стр. 263 — 264.

179) Милліоны насыщены подобныхъ въ теченіе тысячелѣтій, предшествуя намъ, становились лицомъ къ лицу съ той же страшной задачей зла. Они видѣли также, что эволюція есть процессъ космической, что она содержитъ въ себѣ много чудеснаго, но, вместе съ тѣмъ, полна страданія. Они пробовали найти объясненіе этимъ великимъ явленіямъ въ этикѣ и искали, во что бы то ни стало, подтвержденій нравственности въ законахъ космическихъ. (Thomas Huxley, Evolution and Ethics and other Essays. London. 1895, p. 53). Фехнеръ спрашиваетъ: „Почему, вообще, существуетъ страданіе и зло на свѣтѣ?“ И отвѣчаетъ: „Мы этого не знаемъ, и никто этого не знаетъ“. (G. Th. Fechner, Ueber das h ochste Gut. Leipzig. 1846, S. 13). Современная наука пытается изслѣдовывать причину и происхожденіе зла. (П. А. Сикорскій, О великихъ успѣхахъ и возрастающемъ значеніи психіатріи и неврологіи среди наукъ и жизни. Журналъ Журналовъ. 1899 Мартъ № 5, стр. 387).

180) Herbert Spenser, First Principles. New York. 1883. p. 66 — 67.

181) Draper, History of the Conflict between Religion and Science. London. 1875, p. 86. Ср. Draper, Histoire du développement intellectuel de l'Europe. Traduction de l'anglais par L. Aubert. Paris. 1868. Т. II, p. 114.

182) Псаломъ 138, 7 — 10.

183) Книга Йова, 38, 4 — 11.

184) Третья книга царствъ, 19, 11—12. Это мѣсто библіи облечено въ поэтическую форму В. С. Соловьевымъ. (См. его Стихотворенія. Москва. 1891, стр. 5 — 6). Ср. Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 540 — 541. Это мѣсто библіи, изображающее явленіе Бога пророку Ильї, иллюстрировано музыкой въ ораторіи Мендельсона „Ильї“. (Ernst Wolff, Felix Mendelssohn Bartholdy. Berlin. 1906. S. 175).

185) Иліада Гомера, пѣснь I, 528—530. На этотъ контрастъ въ библіи и у Гомера обратилъ внимание Жанъ Поль (см. Jean Paul, Vorschule der Aesthetik. Hamburg. 1804. I, S. 144 — 145). (Ср. прим. 125 на стр. 138).

186) H. Taine, Histoire de la littérature anglaise. 5-me édition. Paris. 1882. Т. II, р. 504—507. Ср. T. Gener, La Mort et le Diable. Paris. 1880, p. 664—665. О возвышенномъ характерѣ Сатаны Мильтона см. Al. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 241.

- 186a) H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*. 5-е изд. Paris. 1882. Томе 2-ме, р. 510 — 511.
- 187) Мильтонъ, Потерянный и возвращенный Рай. Пер. Н. М. Бородина. Москва. 1891, стр. 11 — 12.
- 188) Klein, *Geschichte des Drama's*. Leipzig. 1865. Bd. I. S. 240 — 250.
- 189) А. Филоновъ, *Русская Христоматія съ примѣчаніями*. Спб. 1863. Т. 3, стр. 41, 42.
- 190) Тамъ же. Т. 3, стр. 43.
- 191) Klein, *Geschichte des Drama's*. Leipzig. 1861. I, S. 236, 241, 243.
- 192) „Thou art a symbol and a sign
To Mortals of their fate and force“.

(Byron, *Prometheus*).

- 193) Т. Карлейль, Герои и героическое въ Истории. Пер. Яковенко. СПБ. 1891, стр. 18. О значеніи личности въ исторіи. (Х. Раппартъ, Философія исторіи въ главнѣйшихъ теченіяхъ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1899). Роль личности въ исторіи, стр. 43. О героизмѣ см. *Works of R. W. Emerson*. London. 1888 р. 54 — 59.
- 193a) Тургеневъ, „Гамлетъ и Донъ-Кихотъ“ (Полное Собрание сочинений И. С. Тургенева. 2 изд. Спб. 1884. Томъ X, стр. 409 — 410).
- 194) „Человѣчество въ цѣломъ есть сбродъ существъ низкихъ, эгоистичныхъ, возвышающихся надъ животными лишь своимъ болѣе обдуманнымъ эгоизмомъ. Но среди этой однообразной низости высокія колонны возносятся къ небесамъ, свидѣтельствуя о болѣе благородной судьбѣ“. (Rénan, *Histoire des origines du christianisme*. Livre I, *Vie de Jésus*. Paris. 1863. 4 édition. p. 457 — 458).

- 195) Т. Карлейль, Герои и героическое въ Истории. Пер. Яковенко. СПБ. 1891, стр. 282 — 283, 341. Ср. Маколей, Исторія Англіи, Полное Собрание Сочинений. СПБ. 1863. IX, стр. 6.

- 196) О томъ, какъ разнообразны сужденія людей о счастіи, интересны мысли высказалъ Г. Спенсеръ (H. Spenser, *Social Statik*, London. 1868, р. 1 — 8). Ср. Lecky, *History of European Morals*. London. 1869. I, р. 41. Сенека, влагая слова въ уста Божіи, говоритъ: „Я вложилъ все ваше благо внутрь васъ. Ваше счастье заключается въ томъ, чтобы не нуждаться въ счастіи“. (Sénèque, *De la providence. Pensées de Marc Aurèle*. Traduction nouvelle par J. Barthélemy St. Hilaire. Paris. 1876, р. 332). По мнѣнію Гирна, счастье заключается въ „увеліченії самосознанія“. (Yrjö Hirn, *The Origin of Art*. London. 1900, р. 63).

- Daniel Brinton, *The pursuit of Happiness*. Philadelphia 1894. Гильти, Счастье. Спб. 1889. Что такое счастіе. См. И. П. Мечниковъ, *Этюды о природѣ человѣка*. Москва. 1904, стр. 81 — 82.

- 197) „Тотъ клевещетъ на людей, кто говоритъ, что ихъ подвигаетъ на геройскіе поступки легкость, ожиданіе получить удовольствіе или вознагражденіе, своего рода обсахаренную черносливину, въ этомъ или загробномъ мірѣ“, пишетъ Карлейль. Даѣе онъ продолжаетъ: „Тотъ сильно оскорбляетъ человѣка, кто говоритъ, что онъ руководится легкостію. Трудность, самоотверженіе, мученичество, смерть,—вотъ приманки, дѣйствующіе на человѣческое сердце“. (Т. Карлейль, Герои и героическое въ исторіи. Пер. Яковенко. СПБ. 1891, стр. 98 — 99). Примѣръ высочайшаго героизма представилъ Сервантесть, въ рабствѣ у Алжирскаго бея, не боявшійся ни пытокъ, ни смерти, не выдавшій своихъ товарищѣй и наводившій ужасъ на своего тирана сво-

имъ непоколебимъ мужествомъ. (Heine, Einleitung zur Prachtausgabe „Don Quixot“. Heinrich Heine's Sämtliche Werke. Rechtmässige Original-Ausgabe. Bd. 14. Vermischte Schriften. Zweiter Theil. Hamburg 1862. S. 122—123).

198) Ср. Ch. Létourneau, L'évolution morale. Paris. 1887, p. 448.

199) Объ этомъ самоотверженномъ поступкѣ желѣзодорожного сторожа см. Новое Время, 1897 г. 23 апрѣля, № 7597, стр. 4. Верховецъ, Петръ Тедушкинъ. Необыкновенный подвигъ русского крестьянина. Сиб. 1899, Вс. Гаршинъ, Сигналъ.

200) „Идеали“ Шиллера. Лирическія стихотворенія Шиллера въ переводахъ русскихъ поэтовъ. Под. подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1857, стр. 38.

201) Маколей, Исторія Англіи. Полное собраніе сочиненій. СПБ. 1863. VIII, стр. 33—34.

202) Т. Карлейль, Герои и героическое въ исторіи. Пер. Яковенко. СПБ. 1891.

203) Вѣстникъ Европы. Май и юнь. 1881 Іюнь, стр. 635—636. „Жизнь, несчастіе, уединеніе, покинутость, бѣдность,—все это арены для борьбы героевъ. И эти безвѣтные герои иногда выше героевъ знаменитыхъ“. (V. Hugo, Les Misérables. T. V. Marius ingegenut. p. 305). Истинными героями труда изображены крестьяне въ картинахъ Millet. (См. R. Mnther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1893. II. S. 417).

204) Въ предисловіи къ „Исторіи Восемнадцатаго вѣка“ Шлоссера Гервінусъ пишетъ: „Если вы перестанете представить себѣ героями добра и правды почти всѣхъ тѣхъ, кто прежде явился вамъ въ ореолѣ, сотканномъ изъ риторическихъ фразъ или идеальныхъ увлеченій, за то укроется ваше довѣріе къ будущимъ судьбамъ человѣка, потому что вместо героевъ истинно-полезными двигателями исторіи вы признаете людей простыхъ и честныхъ, темныхъ и скромныхъ, какихъ, слава Богу, всегда и вездѣ будетъ довольно. (Шлоссеръ, Восемнадцатый вѣкъ. Т. I, стр. IV).

205) Т. Карлейль, Герои и героическое въ исторіи. Пер. Яковенко. СПБ. 1891, стр. 1, 2, 40).

206) О значеніи труда въ жизни человѣчества см. P. Gérard, La Mort et le Diable. Paris. 1880, p. 318.

Высокое утѣшеніе въ работѣ (см. Lubbock. The beauties of nature. Tauchnitz edition, Leipzig. 1893, p. 21—22).

207) Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélémy St. Hilaire. Paris. 1876, Livre II, § XIV, p. 43, livre VI, § XXXIV, p. 193, livre VI, § XLVI, p. 201, livre VII, § I, p. 210, livre VII, § XLIX, p. 239—240, Livre VIII § VI, p. 265, livre IX, § XIV, p. 324—325, livre § XXXV, p. 341, livre IX, § XXXVII, p. 343, livre X, § XXVII, p. 380—381, livre XI, § I, p. 397, livre XII, § XXVI, p. 455.

Эпиктетъ также утверждаетъ, что всегда повторяется одно и то же. (Guyau, Manuel d'Epictète etc. p. XXXVIII—XXXIV). „Что было, то и будетъ; и что дѣжалось, то и будетъ дѣляться, и нѣть ничего нового подъ солнцемъ“. (Книга Экклезіаста или Проповѣдникъ. I, 9). Что было, то и теперь есть, и что будетъ, то уже было. (Тамъ же, III, 15).

208) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung. Leipzig. 1873. 2 Aufl. Bd. IV, S. 44 ср. Bd. V, S. 446. Discours sur la première dÃ©cada de Tite-Live. (Œuvres politiques de Machiavel. Traduction pÃ©ries. Edition contenant Le Prince et les DÃ©cades de Tite-Live avec une Ã©tude, des notices et des notes par M. Charles Louandre. Paris. S. a., p. 134).

На сторонѣ теоріи круговоротенія „стояли первоклассные ученые, начиная отъ великихъ мыслителей Греціи, Аристотеля и Платона, и до новѣйшаго времени, гдѣ въ числѣ ея послѣдователей мы встрѣтимъ такія имена, какъ Макіавель, Ж. Б. Вико, Монтескій, изъ современныхъ намъ знаменитостей, Гизо, Тьерри и т. д.“ М. Стасюлевичъ, Опытъ исторического обзора философіи исторіи. СПб. 1886, стр. 41 — 42. О взглядахъ Макіавелля см. тамъ же стр. 43 — 47.

209) M. Carriere. Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung Leipzig. 1873. 2 Auflage. Bd. IV, S. 44, 446.

Ср. M. Carriere, Aesthetik, Leipzig. 1885. 3 Aufl. I S. 421—424. M. Schassler, Das Reich der Ironie. Berlin 1872 S. 47. О „теоріи вѣчнаго историческаго прогресса“ см. М. Стасюлевичъ, Опытъ исторического обзора главныхъ системъ философіи исторіи. СПб. 1886, стр. 151. и далѣе. Chateaubriand о круговоротеніи въ исторіи въ его „Essays sur les Révolutions“.

210) Ed. Clodd. A primer of evolution. London 1895 p. 166. „Часто случается, что личность не можетъ справиться съ наследственными склонностями. Нерѣдко, чтобы побѣдить ихъ, нужно послѣдовательное усиленіе нѣсколькихъ поколѣній. Дѣйствительно, можно сильно бороться съ дурными влечениями, образующими въ человѣкѣ вторую природу. Но часто эта борьба приводитъ къ пораженію, и тогда дѣятъ приходится возобновить дуаль съзнова. Они не будутъ столь безсилыми, какъ ихъ отцы, потому что получать въ наследство результатъ усилий послѣднихъ, слѣдовательно, природу уже подчиненную. Итакъ, дурные склонности, какъ и болѣзни, могутъ быть уничтожены въ организмѣ, и если, случайно, снова обнаружатся внаследствіи, то лишь, какъ скоропроходящее явленіе атавизма“. (T. Gener La Mort et le Diable. Paris. 1880, p. 293. Ср. Ibid., p. 494 — 495).

211) Ed. Clodd, A primer of evolution. London. 1895, p. 153. Lecky, History of European Morals. London. 1869. I, p. 295 — 296. Клавдій наслаждался зрѣлищемъ предсмертныхъ муки гладіаторовъ. (Ibid., p. 296). Хотя у Нерона не было мрачной злобы Доминіціана, любившаго зло ради зла, тѣмъ не менѣе Нерону доставляло удовольствіе видѣть страданій, на которыхъ онъ смотрѣлъ въ нѣкоторомъ смыслѣ съ художественной точки зрѣнія. (Rénan, Histoire der origines du christianisme. IV. L'Antéchrist. Paris. 1873, p. 124, 172—173). Доминіціанъ присутствовалъ при пыткахъ. Ему нравились страданія, причиненные его изысканными жестокостями. (Ibid. V, Les Evangiles. Paris. 1877, p. 228). Герцогъ Іоркскій (внаследствіи Іаковъ II) „не только являлся въ совѣтъ, когда должна была производиться пытка, но и наблюдалъ предсмертныя муки страдальцевъ съ такимъ участіемъ и удовольствіемъ, съ какимъ слѣдѣть за любопытнымъ научнымъ опытомъ“. (Маколей, Исторія Англіи, Полное собраніе сочиненій. Спб. и Москва. 1866, VI, стр. 224). Людовикъ XIV любилъ кормить и пытать своихъ фаворитокъ, но не позволялъ имъ отлучаться ни на минуту въ продолженіе восьми или десяти часовъ: мученія, которымъ они испытывали отъ невозможности удовлетворить естественной потребности, очень забавляли короля. (Alfred. Michiels, Le monde du comique et du rire. Paris. 1886, p. 111—112). Король Вюртембергскій Фридрихъ I „находилъ особенное удовольствіе въ нарушеніи счастья человѣческаго“ (Легерь, Всеобщая исторія. 1895. IV, стр. 196). Господинъ имѣлъ право, возвращаться съ охоты, вскрыть животъ двумъ своимъ вассаламъ и положить свои ноги въ ихъ окровавленный тѣла. (J. Michelet, Révolution française. La prise de la Bastille. Nouvelle édition. Paris. 1898, p. 327). Объ удовольствіи при созер-

цанії страданій см. V. Courdaveau, *Le rire dans la vie et dans l'art*. Paris. 1875, р. 197—198. Al. Bain, *The Emotions and the Will* 2 ed. London. 1865, р. 131. Mantegazza, *Fisionomia e mimica*. Milano. 1889, р. 230. Способность испытывать наслаждение при видѣ страдания ослабѣваетъ по мѣрѣ развитія цивилизациіи. (Ueberhorst, *Das Komische*. Leipzig. 1896. I, S. 175, 176, 178).

Патологическое сладострастіе въ жестокости (См. Guy de Maupassant „Un fou“. Monsieur Parent. Par Guy de Maupassant. 20 ed. Paris. 1886, p. 173—188). Замѣчательный анализъ „сладострастія жестокости“ (*Grausamkeitswollust*) у Липпса. (Th. Lipps, *Der Streit über die Tragödie*. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 36—37, 56—60). Описаніе разныхъ жестокостей у Létourneau, *La guerre dans les diverses races humaines*. Наслажденіе, доставляемое истязаніемъ дѣтей. (Достоевскій, Братъ Карамазовы. См. Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевскаго. Спб. 1882. Томъ XIII, стр. 271). Нѣсколько страшныхъ примѣровъ жестокости въ особенности надъ дѣтьми (Тамъ же, стр. 268—273). „Въ самомъ дѣлѣ, говорить Иванъ Карамазовъ, выражаются иногда про „звѣрскую“ жестокость человѣка, но это страшно несправедливо и обидно для звѣрей: звѣры никогда не можетъ быть такъ жестокъ какъ человѣкъ, такъ артистически, такъ художественно жестокъ. Тигръ просто грызетъ, рветъ и только это и умѣетъ“. (Тамъ же, стр. 268). Факты мученій дѣтей. (Его „Дневникъ писателя“ XI).

Но сами дѣти даже въ наиболѣе культурныхъ странахъ весьма часто обнаруживаютъ поразительную жестокость, благодаря которой имъ нравится мучить не только животныхъ, но и людей. (См. *Oeuvres choisies de Gavarni, revues, corrigées et nouvellement classées par l'auteur. Études de mœurs contemporaines. Avec des notices de Th. Gautier et Laurent*. Paris. 1846).

Много о наслажденіи, испытываемомъ жестокими людьми отъ созерцанія страданій, у Энгельгардта: Преступленіе, какъ продуктъ цивилизациіи („Новости“. 1898. 11 и 22 сентября и 6 октября. №№ 250, 261, 275). Энгельгардтъ утверждаетъ, что первобытные люди отличались кротостью и добродушіемъ, а такъ называемые дикии высоко-культурны и благодаря культурѣ такъ же жестоки. „Для дикаря характеристична скорѣе жестокость, чѣмъ доброта, и во многихъ случаяхъ жестокость составляетъ для него источникъ замѣтного удовольствія; хотя и среди цивилизованныхъ людей есть иные, у которыхъ пережила эта черта дикаря, все-таки любовь къ нанесенію боли не всеобща, а рядомъ съ множествомъ благожелательныхъ людей есть такие, которые испытываютъ все свое время и большую часть своихъ денегъ филантропическимъ цѣлямъ; безъ всякой мысли о вознагражденіи теперь или послѣ“. (Г. Спенсеръ, *Данныя науки о нравственности*. Изд. Журнала „Мысль“. Спб. 1880, стр. 112).

Элементъ жестокости наблюдается и въ религіи. Снасенные радуются при видѣ осужденныхъ. Тертуліанъ похожъ на испанскихъ инквизиторовъ. (Gener, *La Mort et le Diable*. Paris. 1880, р. 108). Нѣкоторые католические теологи утверждаютъ, что созерцаніе мученій, претерпѣваемыхъ грѣшниками въ адѣ, пріятно праведникамъ, находящимся въ раю. (Lecky, *History of European Morals*. London. 1869, Vol. I, p. 74. Vol. II, p. 240—241). „Не мстите за себя, возлюбленные, но дайте мѣсто гнѣву Божію. Ибо написано: Миѣ отмщеніе, Я воздамъ, говоритъ Господь. (Втор. 32, 35). Итакъ, если врагъ твой голоденъ, накорми его; если жаждетъ, напой его; ибо, дѣлая сіе, ты соберешь ему на голову горящіе уголья“. (Притч. 25, 21, 22). (Къ римлянамъ посланіе святого апостола Павла. XII, 19—20). Созерцаніе адскихъ страданій грѣшниковъ доставляетъ наслажденіе праведникамъ (Lecky, *History of the rise and*

influence of the spirit of rationalism in Europe. 3 ed. London. 1866. I, p. 350—351, 356—357). Добрыя дѣла не изъ-за состраданія, а изъ-за сознанія долга пріучаютъ смотрѣть на страданія. (Ibid., I p. 352). Созерцаніе страданій притупляетъ состраданіе. (Ibid., I p. 351). Свирѣпость теологовъ, превосходящая дикихъ звѣрей, поражала Юліана и Монtesкье. (Ibid., I, p. 358). О средневѣковыхъ пыткахъ. (Ibid., I, p. 361). Церковь защищала пытку. Еретики были противъ нея. (Ibid. I, p. 362).

Пытку уничтожила Французская революція.

Во время крѣпостного права въ Россіи найдется не мало примѣровъ злодѣй, испытывавшихъ наслажденіе отъ мученій и терзаній ихъ жертвъ. Стоитъ вспомнить М. М. Куролесова. (С. Т. Аксаковъ, Семейная хроника и воспоминанія. 4 изд. Москва. 1870, стр. 56 и далѣе).

Едва ли былъ правъ Шиллеръ, думавшій, что никто не дѣлаетъ зла ради зла. (Schiller. Ueber den moralischen Nutzen aesthetischer Sitten. См. Schillers, Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Stuttgart und Tübingen. 1838. Bd. XII. S. 284—285).

212) Th. Huxley, Evolution and ethics and other essays. London. 1895, p. 85.

212а) По мнѣнію Фага, человѣкъ — животное воинственное. Онъ всегда съ кѣмъ нибудь воевалъ. Для него побѣда доставляетъ величайшую радость. Прежде онъ воевалъ съ чудовищами, которыхъ его окружали. Теперь онъ воюетъ съ чудовищами, живущими въ его сердцѣ... (Emile Faguet, Drame ancien. Drame moderne. Paris. 1898, p. 19).

213) Ed. Clodd. A primer of evolution. London 1895, p. 163.

214) Много примѣровъ и большая библіографія у Михайлова. Т. II, Герои и толпа. Еще о герояхъ. См. также ст. Сикорскаго „О великихъ успѣхахъ и возрастающемъ значеніи психіатріи и неврологіи среди наукъ и въ жизни“. Журналъ Журналовъ, 1899 г. Мартъ № 5; стр. 387—390.

215) В. Гюго въ романѣ „Les Misérables“ протестуетъ противъ несоправедливо-жестокаго наказанія въ сравненіи съ маловажностью вынужденнаго преступленія. Диккенсъ возмущается одиночнымъ заключеніемъ, а Гонкуръ убивающимъ разумъ молчаніемъ (pénalité du silence continu). (См. Edmond de Goncourt, La fille Elisa. Paris 1877. 9 édition, p. VIII—IX).

216) Говардъ, біографіческій очеркъ Слюзберга. Изд. Павленкова. (Жизнь замѣчательныхъ людей) СПБ. 1891.

217) К. Ф. Кони, Федоръ Петровичъ Гаазъ. 1897.

218) Тамъ же, стр. 81.

219) П. А. Сикорскій, о великихъ успѣхахъ и возрастающемъ значеніи психіатріи и неврологіи среди наукъ и въ жизни. Журналъ Журналовъ. 1899 г. Мартъ. № 5 стр. 381—382. См. Lecky, History of European Morals. London, 1869. Vol. II, p. 92—96 (тамъ же бібл. по этому предмету). По мнѣнію Лекки, политическая экономія, убѣждая въ томъ, что благосостояніе народа не только не грозитъ благосостояніе соѣдніхъ государствъ, но содѣйствуетъ ему, со временемъ уничтожить войну. (Lecky, History of rise and influence of the spirit of rationalism in Europe. 3 ed. London. 1866. Vol. II p. 387—388, 390, 394—398, 400).

220) Большая Энциклопедія. Подъ ред. С. Н. Южакова. Спб. 1904. Томъ I, стр. 643—644.

221) Уничтоженіе страданій причинило бы человѣчеству большой вредъ, по мнѣнію Ницше: страданіе дало человѣчеству все его превосходство. (Niet-

zsche, Jenseits von Gut und Böse. Ср. Bernardini, Les idées de Fr. Nietzsche. La Revue de Paris. 1895. (Janvier. № 1, p. 211—212).

222) Ср. Lecky, History of European Morals, London. 1869. Vol. I, p. 85—93.

223) Ernest Renan, L'Antéchrist Paris. 1873. Histoire des origines du christianisme. IV, p. 176.

224) Фаустъ.

Я философію постигъ
И сталъ юристомъ, сталъ врачемъ...
Увы! съ усердьемъ и трудомъ
Я все узналь, во все проинкъ—
П не умнѣй я подъ конецъ,
Чѣмъ прежде: жалкій я глупецъ.
Магистръ и докторъ и—ужъ вотъ
Тому пошель десятый годъ;
Учениковъ и вкривь, и вкося.
Вожу я за ность на авось—
И вижу все жь, что не дано намъ знаньи.

(Фаустъ Гете. Собрание сочинений Гете въ переводахъ русскихъ писателей, изд. подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1878. II, стр. 14).

Зато Вагнеръ говоритъ:

„Хоть много знаю я, но все хотѣлъ бы знать”.

(Тамъ же. II, стр. 21).

I. Lubbock Pre-historie Times London. 1865. Chapter XIV p. 473 — 492.

225) „Наши наслажденія опредѣляются не однимъ количествомъ удовольствія: въ нихъ есть качественное различіе, но справедливости обозначаемое эпитетами: высшій и низшій” (Lecky, History of European Morals, London. 1869. Vol. I, p. 85, ср. ibid. I, p. 92—93).

226) Дж. Ст. Милль. Утилитаріанізмъ. О свободѣ. Пер. Невѣдомскаго, 2 изд. СПБ. 1882, стр. 33.

227) Тамъ же. стр. 31.

228) Лекки считаетъ усіхъ культуры, какъ плодъ увеличенія и распространенія лишь знаній. (См. Lecky. History of the Rise and Influence of the spirit of Rationalism in Europe. 3 Edition. London 1866. II p. 400).

229) Страшно вспомнить о мученіяхъ, которымъ подвергались вѣрующіе при жизни на землѣ вслѣдствіе искушенія дьяволомъ. „Представимъ себѣ, пишетъ А. Графъ, какая была жизнь тѣхъ, которые не отъ времени до времени, а всегда ночью и днемъ, во снѣ и на яву терпѣли отъ его козней, проказъ и обмановъ” (Arturo Graf. Il Diavolo. Terza edizione. Milano. 1890, p. 166). „При мысли о зломъ могуществѣ, пишетъ далѣе А. Графъ, распространенному повсемѣстно, вѣчно бодрствующемъ, вѣчно дѣятельномъ и къ тому же непобѣдимомъ, души должны были наполняться и дѣйствительно наполнялись ужасомъ. Вся средневѣковая история какъ бы омрачена безпощадною тѣнью неутомимаго врага”. (Ibid p. 180).

230) Ср. Т. Бокль. Исторія цивілізацій въ Англії. Пер. Бестужева-Рюміна и Тиблена. 2 изд. СПБ. 1864. Т. I, стр. 90. Объ уничтоженіи чувства и воображенія въ англійскомъ воспитаніи пишетъ Тэнъ. Въ результатѣ —

превращение въ живую машину. (H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, 5 ed. Paris 1889. V. p. 53). Психология учить: чѣмъ болѣе мы думаемъ, тѣмъ менѣе мы чувствуемъ. (R. Wallaschek, *Anfänge der Tonkunst*. Leipzig. 1903. 263). Сильная интеллектуальная дѣятельность подавляетъ чувство. (Igjö Hirn, *The Origin of Art* London 1900, p. 102—103).

231) Ломброзо пишетъ, что науки помогаютъ побѣждать вредные страсти, а искусство ихъ разжигаетъ. Оттого между учеными преступниковъ весьма мало, а между поэтами и художниками, въ особенности живописцами, очень много. (Lombroso, *L'uomo delinquente*. Romo-Torino-Firenze. 1884, p. 461—466).

Доротьевичъ. Поэты — убийцы. См. Газета „Россія“, 1900 г. 2 февр. № 278. Евлаховъ пишетъ о безнравственности искусства и художниковъ. (Евлаховъ. Психология художественного творчества).

232) Lecky, *History of European Morals*. London. 1869. I, p. 138—142, Ibid. II, p. 105.

Впрочемъ, не всегда воображеніе, помогающее ясно представлять себѣ страданія, удерживаетъ отъ причиненія послѣднихъ. Такъ, напримѣръ, Гёте, столь художественно изображавшій, слѣдовательно и представлявшій себѣ, благодаря своему геніальному воображенію, страданія покинутыхъ женщинъ, разбіаъ въ своей жизни много женскихъ сердецъ. Джонъ Морли приводитъ слѣдующій отзывъ Милля о Гёте не за долго до его смерти. „Онъ (Милль) признавалъ, что мы обязаны Гёте новыми точками зрѣнія на жизнь, но при этомъ онъ высказалъ глубокую антипатію къ нравственной его личности. Онъ говорилъ, что не можетъ понять, какимъ образомъ человѣкъ, умѣвшій такъ изобразить страданія покинутой женщины, какъ это онъ сдѣлалъ относительно Авреліи въ Вильгельмѣ Мейстерѣ, могъ въ личномъ своемъ поведеніи поступать систематически дурно относительно женщинъ“. (Дж. Ст. Милль. Утилитаріанизмъ. О свободѣ. Пер. Невѣдомскаго. 2. изд. СПБ. 1882, стр. СХХІ).

О воображеніи см. Pascal, *Pensées*. Articles III, 3. См. *Oeuvres complètes de Blaise Pascal*. Paris 1882 I. 1, p. 254—255).

233) Моральные принципы управляютъ міромъ посредствомъ воображенія. Они должны воплощаться въ великую личность, дѣйствующую своимъ примѣромъ. (Lecky, *History of European Morals*. London. 1869. II p. 287).

234) „Говоря вообще, искусство зависитъ болѣе отъ воображенія, науки отъ разума“. (Г. Т. Бокль. Исторія цивилизаціи въ Англіи. Пер. Бестужева-Рюминна и Тиблена. 2 изд. СПБ. 1864. Т. I, стр. 93). Въ примѣчаніи на той же стр. Бокль оговариваетъ эту мысль такъ: „Всѣ великие ученые, какъ и всѣ великие люди вообще, отличались силой воображенія; но въ искусствѣ роль воображенія виднѣе, чѣмъ въ наукахъ“. Ср. Д. Гиндалль. Роль воображенія въ развитіи естественныхъ наукъ. Перевель по *Revue scientifique* и Mondes ф. Павленковъ. Вятка. 1873.

Гойа въ одномъ своемъ произведеніи художественно изобразилъ мысль, что воображеніе безъ разума выдумываетъ лишь безмыслия чудовища но если воображеніе соединяется съ разумомъ, то рождаетъ искусства и создаетъ чудеса. (см. Goya par Charles Yriarte. Paris. 1867, p. 111. Ср. Goya, *Los Caprichos*. Madrid. 1856. № 43).

Поміжъ Лекки, усиленное развитіе воображенія вредить разуму. (Lecky, *History of European Morals*. London. 1869. vol I, p. 65). О вредѣ, причиняемомъ воображеніемъ см. Ibid. I, p. 46. Но воображеніе способно болѣе содѣствовать счастію, чѣмъ разумъ (Ibid. I, p. 52—53).

235) Guyau. *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*. Paris 1884 p. 89. Cp. Paul Richer, *Dialogues sur l'Art et la science*. (*La Nouvelle Revue*. 1897, p. 41). Эта интересная статья помещена *ibid.* p. 41 — 54, 228 — 243, 440 — 452).

236) Soury (*Philosophie Naturelle* Paris. 1882, p. 314 и далее) думаетъ, что искусство становится лишнимъ. (В. А. Вагнеръ. Старый натурализмъ и философія міровой скорби. Запросы Жизни. 1912. 21 дек. № 51, столбцы 2939—2940). Guyau, *L'antagonisme de l'art et de la science*. *Revue des deux mondes*. 1883. 15 Noveembre. Гегель, Ренанъ и Спенсеръ сомнѣваются въ будущности искусства. (Guyau, *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*. Paris. 1884, p. 84).

Фихте и романтики думали, что искусство займетъ въ будущемъ преобладающее значение. Наоборотъ, позитивисты (Нордау) склонны предполагать уменьшающееся значение искусства въ исторіи культуры. (H. Lichtenberger, R. Wagner. *Der Dichter und Denker*. Dresden und Leipzig. 1899. S. 551—552). Преобладаніе научного принципа приводить ко взгляду на искусство, какъ на ложь, или требуетъ отъ него поученія. (Jonas Cohn, *Allgemeine Ästhetik*, Leipzig. (901. s. 266—269).

Первобытный языкъ болѣе образный метафорический; языкъ культурныхъ народовъ болѣе отвлеченный. (G. Roskoff, *Geschichte des Teufels*. Leipzig. 1869. Bd. I, s. 9—10). Развивающаяся цивилизациія стремится подчинить воображеніе разсудку, ослабить фантазію. (Г. Т. Бокль. Исторія цивилизациіи въ Англіи. Пер. К. Бестужева-Рюмина и Н. Тиблена. 2 изд. Спб. 1864. I, стр. 90).

237) Научное знаніе не только не преийствуетъ, но содѣйствуетъ эстетическому наслажденію. (P. Souriau, *La Beauté rationnelle* Paris. 1904, p. 389). Въ самой наукѣ есть эстетический элементъ. (Jonas Cohn, *Allgemeine Ästhetik*. Leipzig. 1901. S. 225, 258—259). Вліяніе науки на эстетическое созерцаніе, на творца, художника и критика (*Ibid.* S. 261). Для пониманія художественныхъ произведений чуждыхъ намъ цивилизаций нужна научная подготовка. (*Ibid.* S. 351—262). Значеніе наукъ для художниковъ и критиковъ (*Ibid.* S. 262 — 263). Отношеніе науки и искусства (*Ibid.* S. 267). Эстетика и монизмъ (Haeckel. *Der Monismus als Band Zwischen Religion und Wissenschaft*. Bonn. 1900. 9 и 10 Aufl. 34—36).

238) „The greatest happiness of the greatest number“. (Bentham). M. Guyau, *La Morale anglaise*. Paris. 1904, p. 23.

239) Lecky, *History of European Morals*. London. 1862. II. p. 5.

240) Этотъ прогрессъ особенно поразителенъ, если сравнить первобытое человѣчество съ культурнымъ. См. Lubbock, *Prehistoric Times*. London. 1865.

Cp. P. Gener, *La Mort et le Diable*. Paris. 1880, p. 694, 750. Ch. XI. De l'idée du Mal, philosophiquement considérée.

241) M. Carrière. *Aesthetik*. 3 Auflage. Leipzig 1885. I. S. 415, 420, 425. Эстетический элементъ въ исторіи. (Jonas Cohn, *Allgemeine Ästhetik*. Leipzig. 1901, S. 259—261).

242) M. Carrière, *Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwicklung*. 3 Auflage. Leipzig. 1877. Bd. II. S. 384—385.

243) Сочиненія Н. В. Гоголя. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1902 г. столбецъ 1389.

244) Евангеліе отъ Иоанна. IV, 24—25.

245) Ernest Renan. Vie de Jésus. Quatorzième édition. Paris 1873. p. 243—244.

246) „То, что на ряду съ экспрессией, наиболѣе содѣствуетъ возвышенному, это энергія и точность; то, что всего болѣе противно возвышенному, это многословіе и суесловіе (*l'abondance et l'ostentation*)". (Oeuvres complètes de Marmontel. Paris. 1819. Т. XV, p. 343).

247) Longin. Traité du sublime. Tr. par Boileau-Despréaux (См. Oeuvres de Boileau-Despréaux. Texte de 1701 avec notices, notes et variantes par Alphonse Pauly. Paris. 1894. Т. II, p. 176, 219, 220).

248) В. Шульгинъ, Курсъ истории древняго міра. Спб. 1865, стр. 121.

249) Тамъ же. стр. 144—145.

250) Corneille, Horace (Théâtre de Corneille. Nouvelle édition, p. 100). На возвышенной характеръ этихъ словъ: „Qu'il mourût" указывали многие писатели, напримѣръ: Боало (см. Oeuvres de Boileau-Derpiéaux) Texte de 1701 avec notice, notes et variante, par Alphonse Pauly. Paris. 1894. Т. II, p. 176—177; Андра (см. Essai sur le Beau par le père André. Amsterdam. 1759, p. XCVII—C); Мармонтель (см. Oeuvres complètes de Marmontel. Paris 1819. Т. XV, p. 341—342); Дидеро (см. Oeuvres complètes de Diderot, par J. Assézat. Paris 1876. Т. X, p. 30—31).

251) Corneille, Médée. Acte I, scène V, 317—324. См. Les grands écrivains de la France. Paris. 1862. Т. II, p. 356.

252) Corneille, Cinna, ou la clémence d'Auguste. Acte V, Scène III, См. Théâtre de Corneille, Paris. Garnier frères, p. 178—179.

Эти слова Августа растрогивали до слезъ великаго Конде. (Ibid., p. 179).

253) W. Shakespeare, King Lear. Act IV, Scene VI (The geole Edition. The Works of William Shakespeare edited by William George Clark and William Aldis Wright. Cambridge and London. 1864, p. 871). Ср. Полное собрание драматическихъ произведений Шекспира въ переводе русскихъ писателей. Изд. Н. В. Гербеля. Спб. 1865 г. Томъ I, стр. 280.

254) Schiller, Wallensteins Tod. Dritter Aufzug. Zehnter Auftritt. См. Schillers sämtliche Werke. Leipzig. Reclam jun. Bd. IV. S. 145.

255) Пушкинъ, Полтава. (Сочиненія Пушкина. Изд. Суворина Спб. 1887 г. Изд. З. Т. I, стр. 217—218).

256) М. Каррьеъ, Искусство въ связи съ общимъ развитиемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва 1871. Томъ II, стр. 194.

257) Илгушки, Комедія Аристофана. Луцкъ. 1885 г., стр. 62.

258) W. Lübbe, Grundriss der Kunstgeschichte. 10 Auflage. Stuttgart 1887. I, S. 95 H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 507. Большая Энциклопедия. Подъ ред. Е. Н. Южакова. Томъ XIX, стр. 728.

259) Müntz. Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. p. 381—382.

260) M. Carrière, Aesthetik. 3 Auflage. Leipzig. 1885. I. S. 122.

О дворцѣ Питти, выстроенному Брунелески, см. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris 1889. Т. I. p. 452—454.

О дворцѣ Строцци см. E. Müntz, Les précurseurs de la Renaissance. Paris et London. 1882, p. 242.

Еще Беркъ замѣтилъ, что грубая, шероховатая поверхность производитъ впечатлѣніе большей силы, чѣмъ нѣжная и гладкая. (Burke, A Philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the Sublime und Beautiful. London, 1795, p. 128, 139).

261) Jomard, Description de l'Egypte. Antiquité. T. V, p. 597.

Ср. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. I, p. 246.

262) Champollion, Lettres d'Egypte, p. 79—80.

Ср. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882 I, p. 371.

О величии гипостиля (залы съ колоннами) въ Луксорскомъ и Карнакскомъ храмахъ можно себѣ составить понятіе по репродукціи у Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. Т. I, p. 339, p. V. О видѣ, въ которомъ находятся въ настоящее время памятники древняго Египта, можетъ дать понять „L'Egypte et la Nubie. Grand Album Monumental, historique, architectural. Reproduction par les procédés inaltérables de la phototypie de cent cinquante photographiques par Béchard comprises depuis le Caire (Egypte) jusqu'à la 2-e cataracte (Nubie) avec un texte explicatif des monuments d'après, nos meilleurs écrivains par M. A. Palmieri. Paris. 1887 г.

263) Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris 1882. I, p. 780.

264) A. Rosengarten, Die architektonischen Stilarten. Braunschweig. 1869. 2 Auflage. S. 90.

265) „Подобный амфитеатръ особенно принаруженъ къ тому, чтобы внушать народу почтеніе къ самому себѣ собственнымъ своимъ видомъ, чтобы обморачивать народъ посредствомъ его самого“. Гете. Путешествіе въ Италию. Верона. 16 сентября 1786 года. (Собрание сочиненіе Гете въ переводахъ русскихъ писателей, изд. подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1879. VII, стр. 34. О Колизѣ тамъ же VII, стр. 160).

О Колизѣ см. Taine, voyage en Italie. Paris. 1866. I, p. 33.

266) W. Lübbke, Geschichte der Architektur. Leipzig. 1870. 4 Auflage. S. 191.

267) Ribbahn, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884. S. 227—228.

Ср. H. Taine, Voyage en Italie, Paris. 1866, p. 203—204.

268) L. Eckardt, Vorschule der Ästhetik. Karlsruhe. 1864. I, S. 157. Интересную параллель между греческой и готической архитектурой проводить Лекки. Греческая преимущественно удовлетворяетъ пышный вкусъ своими гармоническими пропорциями, а готическая действуетъ сильнѣе на чувство, поражая своею грандиозностью и направляя воображеніе отъ видимаго къ невидимому. (См. Lecky. History of the Rise and Influence of the spirit of Rationalism in Europe. 3 edition. London. 1866. Vol. II, p. 344—345).

269) M. Carriere, Ästhetik. 3 Auflage. Leipzig. 1885. I. S. 615.

270) L. Noiré, Die Entwicklung der Kunst. Leipzig. 1874. S. 20—21.

271) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. Geschichte der deutschen Literatur in 18 J. Braunschweig. 1879. 3 Aufl Buch III. Abt. I, S. 120. Вносядѣстие Гете, однако, стала называть готику сложнымъ чисто-жесткимъ и тупоумнымъ безсмыслиемъ. (Ibid. Buch III. Abt. II, S. 552).

272) См. Goethe, Dichtung und Wahrheit. Zweiter Theil, Neuntes Buch (Goethes sammtliche Werke. Stuttgart. 1869. II. S. 573, также ibid. II, S. 565, 566). Von deutscher Kunst (Ibid. III, S. 290—292).

273) M. Carriere, Ästhetik. 3 Auflage. Leipzig. 1885. I, S. 121.

274) Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882 I, p. 295, 690—691, fig. 20, pl. VI. Замѣчательны также колоссы Большого храма въ Иисамбуль. О нихъ Нерро пишетъ: „Но что привлекаетъ взоръ всего больше, это четыре колосса Рамзеса, воздвигнутые по два съ правой и

львой стороны двери. Эти колоссы самые большие въ Египтѣ. Въ нихъ съ подошвы ступней до вершины ишпента, которымъ украшена голова царя, немного больше 20 метровъ. Рамзесъ сидитъ съ руками на бедрахъ, въ обычной позѣ царскихъ статуй, украшающихъ входъ въ храмы. Несмотря на громадность пропорцій, работа очень хороша; въ особенности лицо замѣчательно экспрессіей кротости и покоящейся силы, поражавшей всѣхъ путешественниковъ". (*Ibid.* I, p. 416—419, 690—691). Говори о египетской пластики, Перро отмѣтаетъ ее соотвѣтствіе египетской архитектурѣ. „Что можетъ болѣе гармонировать, пишетъ Перро, съ этой архитектурой, чѣмъ эти величественные и важныи позы, „это застывшее движение, эта неподвижная жизнь", съ экспрессіей глубокого, невозмутимаго и вѣчнаго покоя". (*Ibid.* I, p. 780).

275) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. Düsseldorf. 1866. II, S. 265.

Стремленіе къ колоссальному замѣтно во времена Нерона. Портреты Нерона имѣли болѣе ста футовъ вышины. (*Pliny XXXIV, VII* (8); *XXXV, VII* (33); *Dion Cassius, LXVI, Livre IV*. 15) Ср. Réan, Histoire des origines du christianisme. L'Antéchrist. Paris. 1873, p. 129, 322.

276) J. Burckhardt, Der Cicerone. 9 Aufl. Leipzig. 1904. Erster Teil.. Antike Kunst. S. 78.

277) Относительно причинъ, побудившихъ приписать колоссальный статуи на Moute Cavallo въ Римѣ Фидію и Праксителю см. Bursian N. Rhein. Mus. X, S. 508. (Ср. J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1893. I, S. 362, 372 Прим. 50). Объ этихъ статуяхъ см. также: C. Fr. Runohr. Ueber die antike Gruppe Castor und Pollux, Hamburg. 1812. Vivenzio. Lettere sopra i colossi del Quirinale. Roma 1809.

278) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. Düsseldorf. 1866. II, S. 216. Ср. J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1893. I, S. 362.

279) Quatremère de Quincy, Le Jupiter Olympien. Paris. 1815, p. 220.

„Majestas operis aequavit Deum". (См. Quintilian, Orat. lib. XII, C—10)

280) Quatremère de Quincy, Le Jupiter Olympien. Paris. 1815, p. 268.

281) Ibid., p. 327.

282) Ibid., p. 268.

283) M. Collignon, Phidias (въ „Les Artistes célèbres"), p. 105. Существуютъ разныи мнѣнія о величинѣ Зевса Фидія. (*Ibid.*, p. 105).

284) О тронѣ Фидіева Зевса Овербекъ пишетъ: „Импонирующее впечатлѣніе, производимое образомъ бога, усиливалось и дополнялось трономъ, который самъ по себѣ представлялъ весьма значительное архитектоническое произведение, не только въ высшей степени богатое, но и глубокомысленно украшенное пластическимъ и живописнымъ орнаментомъ". (J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage, Leipzig. 1893. I, S. 359). Да же Овербенъ восклицаетъ:

„Понтиинѣ этотъ одинъ тронъ со всѣми своими статуями и рельефами былъ цѣлымъ міромъ искусства и ідей". (*Ibid.* I, S. 360). Тамъ же подробное описание этого трона.

285) Strabon, VIII, p. 353 Ср. M. Collignon, Phidias (въ „Les Artistes célèbres"), p. 105.

286) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. I, S. 358.

287) Иліада Гомера, переведенная Н. Гнѣдичемъ. Спб. 1861. Часть Первая, I, 528—530.

Collignon сомнѣвается въ томъ, что Фидій при создании своего Зевса, руководствовался этимъ мѣстомъ Пліады. Свое сомнѣніе Collignon основываетъ на томъ, что тоже самая говорилось о живописцѣ Euphranor. (M. Collignon, Phidias, p. 110, 112).

288) О вліяніе Фидіева Зевса на остальные статуи и ироція изображенія названного бога см. Victor Lalou, Paul Monceaux, Restauration d'Olympie. Paris. 1889, p. 100.

289) М. Каррье, Искусство въ связи съ общимъ развитиемъ культуры. Пер. Е. Корша. Москва 1871. Т. II, стр. 265.

290) См. стихотвореніе А. Толстого; „Тщетно, художникъ, ты мнишь, что твореній своихъ ты создатель“. (Полное собрание стихотворений Гр. А. К. Толстого. Спб. 1899. I, стр. 248—249).

Цицеронъ писалъ о Фидіѣ, что „создавая своего Зевса и свою Афины, этотъ мастеръ не имѣлъ въ виду ни какой отдельной человѣческой личности, которой онъ желалъ бы ихъ приправить; а въ глубинѣ души его виталъ первообразъ красоты, и, погружаясь въ его созерцаніе, гений художника руководилъ его искусство и рѣзецъ для осуществленія этого первообраза въ видимомъ матеріалѣ“. (М. Каррье, Искусство въ связи съ общимъ развитиемъ культуры. Пер. Е. Корша. Москва. 1871. Т. II, стр. 253). Ср. Ciceron, Orator. 2, 9. См. Collignon, Phidias, p. 112. Плотинъ писалъ о Зевсѣ Фидіѣ: „Фидій усвоилъ своимъ духомъ, какой имѣть видъ Зевсъ, еслибы представлять бы предъ нами лицомъ къ лицу“. (J. Overbeck, Geschichte der Griechischen Plastik. 4. Auflage. Leipzig. 1893. I, S. 361).

291) Dion Chrysostome, Orat. (passim), Ср. Overbeck, Schriftquellen. N-os 705—713. Ср. M. Collignon, Phidias, p. 110, 112. „Лицо (Фидіева Зевса), обрамленное густокъ бородою и длинными волосами, увѣнчанными оливковою листвою; притягивало и сосредоточивало на себѣ вниманіе задумчивой экспрессіей величія и силы спокойной и самоувѣренной“. (Victor Laloux, Paul Monceaux, Restauration d'Olympie. Paris. 1889, p. 98).

292) Dion Chrysostomos, Orat. (passim). Cf. Overbeck, Schriftquellen. N-os 705—713. Ср. J. Overbeck. Geschichte der Griechischen Plastik. 4 Aufl. Leipzig. 1893 I, S. 361.

Ср. Collignon, Phidias, p. 110.

293) Epicteti, quae supersunt Dissertationis ab Arriano Collectae Nec non Enchiridion et Fragmenta graece et latine in duos tomos distributa cum integris Jacobi Schegki et Hieronymi Wolfii selectisqne aliorum Doctorum Annotationibus. Recensuit, Notis et Indice illustravit Joannes Uptonus Praebed. Roffensis. London. 1741. Том. I, p. 35—36.

Ср. Arrians Epictet. Aus dem griechischen übersetzt von J. G. Schulthess. Zürich. 1766. Erstes Buch. Sechste Rede. S. 26.

294. Quintilian, Inst. Orat. XII, 10, 9. (См. M. Collignon, Phidias, p. 112 Ср. J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. Leipzig. 1893. 4 Auflage. Bd. I, S. 361).

295) M. Collignon, Phidias, p. 112.

296) Tite Live, XLV, 28. Polybe, XXX, 15, 3.

Ср. M. Collignon, Phidias, p. 112.

297) О судьбѣ этой статуи см. Victor Laloux. Paul Monceaux, Restauration d'Olympie. Paris. 1889, p. 99—100. Тамъ же библиографический указанія, относящіяся къ Фидіеву Зевсу.

298) M. Collignon, Phidias, p. 110. Ср. J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1893. II, S. 357.

299) M. Collignon, Phidias, p. 110. (Ср. I т. 2-ое изд. стр. 309) М. Каррье, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры. Пер. Корша. Москва. 1871, т. II, стр. 260. Хотя бюстъ Юпитера Отриколійского едва ли имѣть сходство съ Зевсомъ Фидія, тѣмъ не менѣе онъ представляетъ одинъ изъ возвышенныхъ образцовъ классического искусства. Черты его отступаютъ отъ обыкновенныхъ чертъ человѣческаго лица. Онъ измѣнены ради цѣлей экспрессіи. Утолщеніе въ серединѣ лобной кости служитъ для выраженія могучей силы воли и глубокой мудрости. Глаза въ высшей степени оригинальные лежатъ глубоко въ орбитахъ и тѣмъ не менѣе выступаютъ впередъ. Носъ образуетъ со лбомъ выгибъ не во внутрь, а во вѣнчнюю сторону, что служитъ знакомъ абсолютной безстрастности. Чтобы въ этомъ убѣдиться, стоитъ сравнить курносые носы греческихъ статуй, изображающихъ варваровъ и сатировъ; у силеновъ при этомъ еще выступаетъ лобъ. Губы Юпитера Отриколійского полны благосклонности и величія. Въ волосахъ какъ бы волнуется преизбытокъ божественной силы и заключается символъ духовнаго пламени. (Ср. J. Burckhardt, Der Cicerone. 9 Aufl. Leipzig. 1904. Erster Teil. S. 72—73).

300) См. Friedländer, Der Zeus von Phidias auf den Münzen von Ellis. Berlin. 1874.

301) H. Grimm, Leben Michelangelo's, Berlin. 1894. 7. Aufl. I, S. 359.

302) Ibid. I, S. 359.

303) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. Т. III, р. 391. Нѣкоторые думаютъ, что Микель-Анджело изобразилъ своего Моисея порывающимся встать со своего мѣста, видя, что Израильский народъ поклоняется Золотому Тельцу. „Но въ такомъ случаѣ, возражаетъ Мюнцъ, рука Моисея не играла бы бородой“. (Ibid. III, р. 392). О Моисѣѣ Микель-Анджело см. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I, S. 192.

330) Объ изображеніи Бога Отца въ искусствѣ см. Engels, Die Darstellung der Gestalten Gottes des Vaters. Luxemburg. 1893.

О Богѣ-Отцѣ Микеланджело см. М. П. Соловьевъ, Микеланджело Буонарроти. Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1885. Томъ III, Выпускъ 6-ой, стр. 478—481.

Микель-Анджело—художникъ возвышенного и силы—менѣе быть способенъ къ изображенію Христа. См. Lecky, History of European Morals. London. 1869. Vol. II, p. 384—385.

331) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 478—479.

332) H. Taine, Voyage en Italie, Paris 1866 т. I, p. 168.

Ср. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 484—485.

333) Michelet, Histoire de France. Т. VII, p. 284. Ср. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 474.

334) Ibid. III, p. 485.

335) Гёте, Путешествіе въ Италію. Римъ. 2 декабря. (Собрание сочинений Гёте въ переводахъ русскихъ писателей, изданныхъ подъ ред. Н. В. Гербеля, Спб. 1879. Томъ VII, стр. 136).

336) Th. Gautier, Poésies complètes. Paris. 1875. Tome I, p. 224.

337) H. Grimm. Leben Michelangelo's. 7 Auflage. Berlin. 1894. II, S. 493.

338) Микель-Анджело работалъ такъ усердно, что часто спалъ не раздѣвалъ, а такъ, какъ былъ за занятіями, такъ и ладалъ измученный, чтобы на другой день снова приниматься за тотъ же трудъ. (H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Auflage. Berlin 1894. I, S. 204—205). Микель-Анджело самъ обрабатывалъ свои статуи. (*Ibid.* I, S. 197), самъ растиралъ краски для своихъ фресокъ. (E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*. Paris. 1895, III, p. 475).

Если ночью Микель-Анджело не спалось, то онъ вставалъ, надѣвалъ на голову придуманный имъ самимъ особый приборъ со свѣчою и принимался за работу. (H. Grimm, Leben Michelangelo's. 15 Aufl. Berlin und Stuttgart. II, S. 380).

Микель-Анджело продолжалъ учиться даже въ глубокой старости. „Разъ когда Микель-Анджело былъ уже дряхлымъ старикомъ, нѣкто его встрѣтился у Колизея пѣшкомъ, въ снѣгу, и спросилъ его, куда идетъ онъ? Микель-Анджело отвѣтствовалъ: „Въ школу, чтобы научиться чему-нибудь“. (H. Taine, *Voyage en Italie*. Paris. 1866. I, p. 282).

339) „Въ продолженіе шестицентнѣя лѣтъ произведенія Микель-Анджело обнаруживали героическую борьбу, длившуюся до конца въ его сердцѣ. (H. Taine *Voyage en Italie*. Paris. 1866. T. I, p. 282).

340) *Ibid.* I, p. 277—278.

341) *Ibid.* I, p. 282—283.

342) *Ibid.* I, p. 278—279.

343) См. прим. 185 главы VI. (Томъ I. 2-ое изд., стр. 310).

344) Въ знаменитомъ разговорѣ Микель-Анджело съ Витторіей Колонна, переданномъ миніатюристомъ Francesca d'Ollanda, манускрипты котораго, находившійся въ Лиссабонской Библіотекѣ и помѣченный 1549 г., были частью переведены на французскій языкъ и напечатаны въ книгѣ графа Рачинскаго (Razinsky) о португальскомъ искусстве (см. H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Auflage. Berlin. 1894. II, S. 254), Микель-Анджело защищаетъ необходимость уединенія для художника. (См. *Ibid.* I, S. 222, 321; II, S. 262).

345) Еще молодымъ человѣкомъ писалъ Микель-Анджело изъ Рима своимъ родителямъ: „У меня нѣть друзей, мнѣ ихъ не нужно и я не хочу ихъ имѣть“. (*Ibid.* II, S. 251). Съ годами это влеченіе къ одиночеству все усиливалось и въ старости онъ остался совершенно одинъ. (*Ibid.* II, S. 251).

Люди съ высокимъ характеромъ, направленные на созерцаніе и созданіе возвышенного, обыкновенно любятъ уединеніе. Не происходитъ ли это оттого, что они чувствуютъ разницу между собою и пошлостью людскаго общества. Они сознаютъ, что имъ придется, при общеніи съ людьми, или опуститься до уровня массы, или поднять ее до себя. Первое гадко, второе слишкомъ трудно и не всегда возможно. Оттого пропасть между великими людьми и обществомъ уединяетъ ихъ въ собственный внутренній міръ. (Ср. Гуаш. Manuel d'Epictète etc., p. 145).

346) Микель-Анджело былъ богатъ, но жилъ, какъ бѣднякъ, отдавалъ деньги своимъ роднымъ и близкимъ. (H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Auflage. Berlin. 1894. I, S. 222; II, S. 310, 394).

Насколько Микель-Анджело былъ склоненъ къ иѣжной привязанности, видно изъ его отношеній къ своему старому слугѣ. День и ночь проводилъ Микель-Анджело у постели своего дорогого, опасно заболѣвшаго Урбино.

который не столько боялся смерти, сколько ужасался отъ мысли о полномъ одиночествѣ, грозившемъ Микель-Анджело. Послѣ смерти Урбино письмо Микель-Анджело къ Вазари полно отчаянія. Микель-Анджело утѣшается лишь надеждою свидѣться съ своимъ другомъ на томъ свѣтѣ. (*Ibid.* II, S. 383). Къ вдовѣ и дѣтямъ Урбино Микель-Анджело обнаружилъ самую нѣжную заботливость. (*Ibid.* II, S. 310, 311, 383). О любви Микель-Анджело къ дѣтямъ см. *ibid.* II, S. 251.

347) E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance* Paris. 1895. III, p. 493.

348) H. Grimm, *Leben Michelangelo's* 7 Auflage. Berlin. 1894. I, S. 409.
349) *Ibid.* I, S. 300.

350) *Ibid.* I, S. 312.

351) См. Сонетъ Микель Анджело (*Ibid.* II, S. 385).

352) *Ibid.* II, S. 393—394. Ср. H. Taine, *Voyage en Italie*. Paris. 1866. I, p. 282.

353) H. Grimm, *Leben Michelangelo's* 7 Auflage. Berlin. 1894. II, S. 261. Современники Микель Анджело называли его великимъ. *Ibid.* II, S. 339. Ср. H. Taine, *Voyage en Italie*, Paris. 1866. I, p. 280—282.

354) Varnhagen von Ense писалъ о Бетховенѣ: „Въ немъ человѣкъ мнѣ еще болѣе нравился, чѣмъ композиторъ“. A. W. Thayer, Ludwig van Beethoven's Leben. Berlin. 1879. III, S. 177. Al. W. Thayer, L. V. Beethovens Leben. Nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters. Dritter Band. 2 Auflage. Mit Benutzung von hinterlassenen Materialien des Verfassers neubearbeitet und ergänzt von H. Riemann. Leipzig. 1911. S. 274. По мнѣнию И. И. Чайковскаго, Микель-Анджело и Бетховенъ—родственныя натуры. (М. Чайковскій, Жизнь Петра Ильча Чайковскаго. Москва. 1901. II, стр. 369).

355) Бетховенъ писалъ: „Я, какъ всегда, всецѣло отданъ своимъ музамъ и въ этомъ нахожу счастіе своей жизни“. (См. Marx, I. v. Betchoven. 4 Auflage. Berlin. 1884. II, S. 344).

356) Микель-Анджело, всецѣло сосредоточенный въ своемъ искусствѣ на изображеніи человѣка (см. H. Grimm, *Leben Michelangelo's* 7 Auflage. Berlin. 1894. II, S. 418), все-таки очень любилъ природу. Микель-Анджело писалъ, что „нигдѣ нѣть покоя, какъ только въ лѣсахъ“. (*Ibid.* II, S. 383). О любви къ природѣ Бетховена см. Thayer, L. van Beethoven's Leben. I, S. 226, 354; II, S. 74—75, 105, 355; III, S. 342, 343, 400. Самое яркое проявленіе любви Бетховена къ природѣ—въ его Пасторальной симфоніи. Прекрасный разборъ этого произведения у Амброза. (Ambros, Die Grenzen der Musik und Poesie. 2 Auflage. Leipzig. 1872. S. 172—176).

357) Любимые поэты Бетховена: Шиллеръ, Гете, Оссіанъ и Гомеръ (Thayer, L. van Beethoven's Leben. Berlin. 1879. Bd. III, S. 82). Кроме того Бетховенъ очень любилъ: Плутарха, Клошитона и Шекспира. (*Ibid.* II, S. 68, 77—79. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst. IV. S. 319. Marx, Ludwig van Beethoven. 4 Auflage. Berlin. 1884. I, S. 14).

358) Бетховенъ получилъ скучное научное образованіе. (Thayer, Ludwig van Beethoven's Leben. I. S. 112, 118, 360; II, S. 407). Но онъ членіемъ развилъ свой умъ и обогатилъ его познаніями. Бетховенъ писалъ Брейткопфу и Гертелью: „Нѣтъ такого сочиненія, которое было бы для меня слишкомъ учено. Не имѣя ни малѣйшей претензіи на ученость, я стремился съ дѣтства понять смыслъ всего лучшаго и мудраго. Срамъ для художника,

если онъ не считаетъ своимъ долгомъ достигнуть того же самаго, до чего дошелъ я". (A. Thayer, L. van Beethoven's Leben. Berlin. 1879. III, S. 94. Ср. Ibid. III. S. 126—127). Одной дѣвочкѣ Бетховенъ писалъ: „Искусство и наука возвышаютъ человѣка до Божества". (Ibid. III. S. 205). По словамъ Бетховена, „только художникъ и свободный ученый счастливы внутри себя". (Ibid. III, S. 393). Бетховенъ утверждалъ, что его научилъ смиренію и покорности судьбѣ Платонъ. (Ibid. II. S. 142). „Вносядѣствіи Бетховенъ болѣе, чѣмъ большинство музыкантовъ его времени, стремился расширить свой кругозоръ чтеніемъ отечественныхъ, англійскихъ, даже греческихъ и римскихъ писателей, а именно: Гомера, Платона и Платона, которыхъ читалъ въ переводѣ,—а также изученіемъ исторіи и интересомъ къ политическому движению". (Marx, Ludwig van Beethoven. 4 Auflage. Berlin 1884. I, S. 13). „Республику Платона Бетховенъ всосалъ въ свою плоть и кровь. По этому сочиненію Бетховенъ желалъ передѣлать весь міръ". (Ibid. I, S. 128). Бетховенъ сильно интересовался политическими событиями своего времени и вовсе не замыкался въ узкій кругъ своей специальности. (Ibid. I, S. 252).

359) По мнѣнію Бетховена, „на все лишнее по отношенію къ физической пищи слѣдуетъ смотрѣть, какъ на кражу изъ расходовъ болѣе нужныхъ, такъ какъ есть бѣдные и можно употреблять деньги на духовную пищу". (Marx, L. van Beethoven. 4 Auflage. Berlin. 1884. II, S. 345).

Бетховенъ писалъ Вегелеру: „Вы увидите, что я сталъ выше не только, какъ художникъ, но и какъ человѣкъ я сталъ лучше, совершиеннѣе, и если улучшится благосостояніе моего отечества, то мое искусство будетъ назначено для бѣдныхъ". (Thayer, L. v. Beethoven's Leben. Berlin 1872. Bd. II. S. 139—140). Бетховенъ радовался, что много издателей предлагали ему издавать его сочиненія, потому что это давало ему возможность помогать деньгами нуждающимся. (Ibid. II, S. 140). Свою доброту Бетховенъ доказалъ на дѣлѣ. Онъ принялъ близко къ сердцу бѣдственное положеніе дочери И. С. Баха, Регины Сусанны (Thayer, L. v. Beethoven's Leben. Berlin. 1872. II, S. 129) и назначилъ ей все деньги, вырученныя продажею одного изъ своихъ сочиненій. (W. Langhans, Geschichte der Musik des 17, 18 und 19 J. Leipzig. 1882. I, S. 455). Бетховенъ, занятый сочиненіемъ своей D-дурной мессы, сонатами оп. 108, 110 и 111, багателями и варяціями (послѣднія онъ сочинилъ изъ-за гонорара, потому что самъ нуждался въ деньгахъ), въ то же время, вслѣдствіе своей сердечной доброты, написалъ нѣсколько вальсовъ (и самъ переписалъ партіи) для странствующихъ музыкантовъ, игравшихъ въ одной гостинице танцевальную музыку. (Marx, L. van Beethoven. 4 Auflage. Berlin. 1884. II, S. 342—343). Бетховенъ былъ крайне отзывчивъ къ горю своихъ близкихъ. Баронесса Доротея фонъ-Эртманъ рассказывала Мендельсону, что когда она потеряла своего послѣдняго ребенка, то Бетховенъ совсѣмъ не приходилъ къ ней. Наконецъ, онъ пригласилъ ее къ себѣ. Когда она пришла къ нему, то онъ, сидя за своимъ фортепіано выразилъ все, что у него было на сердцѣ и своей игрой доставилъ облегченіе и ей горю. (Thayer, Ludwig van Beethoven's Leben. Berlin. 1872. II. S. 335). Въ особенности трогательны заботы Бетховена о своемъ племяннике. (См. Thayer, Ludwig van Beethoven's Leben. Berlin. 1879. III, S. 370—375, 393. Ср. Marx, Ludwig van Beethoven. 4 Auflage. Berlin. 1884. II, S. 317, 326—331, 344, 473—477). Опекунство надъ своимъ племянникомъ причинило Бетховену много хлопотъ, непрѣятностей и всякихъ огорченій. Но Бетховенъ могъ утѣшиться сознаніемъ, что исполнилъ свой долгъ: этому поистинѣ великому человѣку, по

собственнымъ его словамъ, „не нужно ничего иного, кроме удовлетворенія, сопровождающаго оказанное благодѣяніе“. (Marx, L. v. Beethoven. 4 Auflage. Berlin. 1884. II, I. 332).

360) При первомъ исполненіи 9-ой симфоніи Бетховена (7 мая 1824 г. въ Вѣнѣ) произошелъ случай, тронувшій многихъ до слезъ. Бетховенъ стоялъ рядомъ съ дирижеромъ и указывалъ темпъ. Когда исполненіе кончилось, Бетховенъ продолжалъ, махая рукою, стоять спиной къ публикѣ. Замѣтивъ это, г-жа Уигеръ, одна изъ исполнительницъ, повернула Бетховена къ публикѣ, чтобы показать ему аплодисменты и восторгъ, произведенныій слушаніемъ геніальнѣшаго музыкальнаго произведенія, творецъ котораго стоялъ среди всего этого ликованія, не слыша ни одной ноты своей симфоніи, ни одного возгласа своихъ поклонниковъ. Публика поняла весь ужасъ того иѣмого міра, въ который великий композиторъ былъ погруженъ своею глухотою, и выраженію сочувствія и почитанія не было конца. (G. Grove, Beethoven and his nine symphonies. 2 ed. London 1896, p. 333—335).

361) Бетховенъ сначала приходилъ въ отчаяніе отъ своей глухоты. (Thayer, L. van Beethoven's Leben. Berlin. 1872. II S. 136—139).

Но впослѣдствіи Бетховенъ справился съ собой и переносилъ свое несчастіе поистинѣ героически. (Ibid. II, S. 81—82).

362) Бетховенъ писалъ Вегелеру, что „покорности судьбы“ (Resignation) научилъ его Платона (Ibid. II, S. 142).

363) Завѣщаніе Бетховена см. у Thayer, L. van Beethoven's Leben, Berlin. 1872. II, S. 193—195.

О судьбѣ этого завѣщанія см. ibid. II, S. 191.

Въ русскомъ переводе оно помещено въ моей исторіи музыки всѣхъ временъ и народовъ. Спб. 1913. Изд. „Шиповникъ“. Томъ III, выпускъ 1, стр. 46—49.

Бетховенъ, доведенный почти до полнаго отчаянія своей глухотой, писалъ Вегелеру: „Если бы я гдѣ-то не прочелъ, что человѣкъ не долженъ добровольно покидать жизни, пока въ состояніи сдѣлать хоть одно доброе дѣло, то давно меня не было бы: я самъ покончилъ бы съ собой“. (Thayer, L. van Beethoven's Leben. Berlin. 1879. III, S. 139).

364) По свидѣтельству поэта Кастелли, Бетховенъ былъ воплощеніемъ силы. (Ibid. III, S. 103).

Ср. Ibid. II, S. 44, 145. По мнѣнію Маркса, энергія была отличительной чертой характера Бетховена. (Marx, L. v. Beethoven. 4 Auflage. Berlin 1884, I, S. 301).

Ср. мою исторію музыки всѣхъ временъ и народовъ. Спб. 1913. Изд. „Шиповникъ“. Томъ III, выпускъ 1, стр. 50.

365) Бетховенъ самъ считалъ свою 9-ую симфонію величайшее изъ всѣхъ, имъ написанныхъ. (См. Nohl, Briefe Beethovens. Stuttgart. 1865, S 328).

Ср. G. Grove, Beethoven and his nine symphonies. London. 1896. 2 edition, p. 396).

Шуманъ считалъ эту симфонію за величайшее произведеніе Бетховена. (Schumann, Gesammelte Schriften. 4 Aufl. Leipzig. 1854. IV, S. 98. Concert von Februar 11, 1848).

Прекрасныя мысли о 9-ой симфоніи Бетховена высказалъ Амбростъ. (A. W. Ambros, Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. Leipzig. 1860, S. 24—25).

Интересный разборъ этой симфоніи у G. Grove, Beethoven and his nine

symphonies. 2 edition London. 1896, p. 309—400). На возвышенный характеръ 9-ой симфоніи Бетховена указываетъ Зейдль. (Seidl, *Vom Musikalisch-Erhabenen*. Regensburg. 1887, S. 118—119). Определение возвышенного и о возвышенномъ у Бетховена см. ibid. S. 31, 120—121, 123, 127—128.

Названная книга Зейдля весьма интересна по мыслямъ о возвышенномъ вообще и въ музыкѣ въ особенности и по богатымъ библиографическимъ указаниямъ. Она имѣетъ вѣкое значение и въ своей полемической части, направленной противъ книги Ганслика (Hanslik, *Vom Musikalisch-Schönen*).

366) „Въ концѣ своей дѣятельности Бетховенъ своей гигантской симфонией D-moll и своей гигантской мессой D-dur (оп. 123 и 125) воздвигнуль двѣ геркулесовы колонны, на которыхъ написано: non plus ultra. Симфоническая музыка не можетъ идти далѣе 9-ой симфоніи Бетховена, а церковная—далѣе Бетховенской 2-ой мессы“. (A. W. Ambros, *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*. 2 Aufl. Leipzig. 1865, S. 28).

367) Thayer, L. v. *Beethoven's Leben*. Berlin. 1872. II, S. 195. Духовное завѣщаніе Бетховена адресовано къ братьямъ; но въ сущности авторъ обращается ко всему человѣчеству.

368) G. Grove, *Beethoven and his nine symphonies*. London. 1896. 2 edition, p. 351, 394—395.

369) Ода къ Радости Шиллера, говоряще, носила название „Къ свободѣ“. („An die Freiheit“). Ibid. p. 325).

370) Ср. Marx, L. v. *Beethoven*. 4 Auflage. Berlin. 1884. II, S. 390, 391, 397, 400—401. О торжественной мессѣ Бетховена см. Wilhelm Weber, *Beethoven's Missa Solemnis*. Augsburg. 1897.

371) Thayer, L. v. *Beethoven's Leben*. Berlin. 1879. III, S. 127. Объ этихъ словахъ Канта упоминалось на стр. 100. Ср. прим. 162).

371a) *Biographie von Ludwig van Beethoven*. Verfasst von Anton Schindler. 2-te Ausgabe. Münster. 1845. S. 250.

371b) *Ludwig van Beethvens Leben von Alexander Wheelock Thayer*. Nach dem Original-Manuscript deutsch bearbeitet von Hermanu Deiters. Dritter Band. 2 Auflage. Mit Benutzung von hinterlassenen Materialien des Versassers neu bearbeitet und ergänzt von Hugo Riemann. Leipzig. 1911, S. 193. О религіозности Бетховена см. Ibid. S. 193—198.

372) О религії Бетховена см. мою Исторію музыки всѣхъ временъ и народовъ. Спб. 1913. Томъ III, выпускъ 1, стр. 34—35, 41. Thayer, L. v. *Beethoven's Leben*. Berlin. 1879. III, S. 127—132. Marx L. v. *Beethoven*. 4 Auflage. Berlin. 1884. I. S. 309—310. Kalischer, *Beethoven als religiöser Mensch* № 24 и 25 der Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung. 1883 (ср. Ibid. I, S. 310). Ambros, *Das ethische und religiöse Moment in Beethoven* (см. Ambros, *Culturhistorische Bilder*. Leipzig. 1860. S. 30).

373) Marx, L. v. *Beethoven*. 4 Auflage. Berlin. 1884. II. S. 345, 353.

374) Ibid., II. S. 346, 367, 419.

375) Ambros, *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*. Leipzig. 1860. S. 30—31.

376) Ambros, *Das ethische und religiöse Moment in Beethoven* (см. Ambros, *Culturhistorische Bilder*. Leipzig. 1860. S. 30); Marx, L. v. *Beethoven*. 4 Auflage. Berlin. 1884. II. S. 358; A. W. Thayer, *Chronologisches Verzeichniss der Werke Ludwig van Beethoven*. Berlin. 1865. S. 141. Ср. мою Исторію музыки всѣхъ временъ и народовъ. Спб. 1913. Томъ III, Выпускъ 1 и 2, стр. 104—108.

- 377) Thayer, L. v. Beethoven's Leben. Berlin. 1879. III. S. 127.
- 378) Ibid., II. S. 345. Marx. L. v. Beethoven. 4 Auflage. Berlin. 1884. I. S. 34, 50—51, 301; II, S. 419, 481. По словамъ Бетховена „Гендель величайший композиторъ изъ когда-либо жившихъ“. „Я, говорилъ Бетховенъ, желалъ бы преклонить колѣна на его могилѣ“. Одной англійской дамѣ Бетховенъ писалъ: „Я обожаю Генделя“. (Romain Rolland, Haendel. Paris. 1910, p. 133).
- 379) Argey von Dommer, Handbuch der Musik-Geschichte Leipzig. 1868. S. 489—490. „Возвышенное, говорилъ Кольриджъ, еврейского происхождения, а возвышенное въ музыкѣ преимущественно свойственно сочиненіямъ Генделя на слова священнаго писанія“. (G. Grove, Beethoven and his nine Symphonies. 2 ed. London. 1896, p. 146).
- 380) Ораторія „Мессія“ Генделя проникнута глубокою искренностью: Гендель плакалъ, сочиняя это произведение. (E. David, Händel, sa vie, ses travaux et son temps. Paris. 1884, p. 363). Бетховенъ говорилъ о Гендель вообще и „Мессіи“ въ частности: „Гендель величайший композиторъ изъ всѣхъ, которые когда-либо жили“. „Я желалъ бы обнажить передъ нимъ свою голову и поклониться его могилѣ“. (Marx, L. v. Beethoven. 4 Auflage. Berlin. 1884. II. S. 419). Ср. мою Исторію музыки всѣхъ временъ и народовъ. Спб. 1913. Изд. „Шиповникъ*. Томъ III, выпускъ 1 стр. 36.
- 381) Клейнъ пишетъ о Прометеѣ Эсхила: „Этотъ Прометей, при своемъ маломъ объемѣ и кажущейся простотѣ сценической последовательности, по смысли и величию концепціи превосходитъ всѣ поэтическія произведения всѣхъ временъ и народовъ“. (Klein, Geschichte des Drama's. Leipzig. 1865. I. S. 236). „Никогда, продолжаетъ Клейнъ, поэтический гений человѣчества не возносился до такой возвышенности величія и идеиной мочи“. (Ibid., I. S. 241).
- 382) См. интересное предисловіе Эдгара Кина къ своему Прометею (Edgar Quinet, Prométhée. Paris. 1838, p. XII—XIV), въ которомъ говорится, что даже св. Отцы сравнивали страданія Прометея съ крестною смертю Спасителя и видѣли въ Прометеѣ какъ бы предвѣстника Христа (un Christ avant le Christ).
- Ср. также M. Carriere. Christus in Vorzeit (Gesammelte Schriften von M. Carriere. Leipzig. 1894. Bd. XIV. S. 112).
- О христіанствѣ до Христа Martha, Les Moralistes sous l'empire Romain. Paris. 1864. p. 259—260.
- 383) М. Каррье, Искусство въ связи съ общимъ развитиемъ культуры. Пер. Е. Корша. Москва. 1871. Т. II, стр. 206.
- 384) О возвышенномъ характерѣ стоицизма см. Bain, The Emotions and the Will. London. 1865. 2 edition, p. 240—241.
- 385) См. первую главу Enchiridion Эпіктора.
- 386) Arrians Epictet, aus dem griechischen übersetzt von J. G. Schulthess. Zürich. 1766. Erstes Buch. Sechste Rede. S. 28.
- „Схвати меня, пишетъ Маркъ Аврелій, брось меня, куда хочешь. Тамъ, какъ и вездѣ со мною будетъ мой гений, который не сдѣлается ко мнѣ менѣе благосклоннымъ, я хочу сказать, что онъ сумѣетъ довольствоватьсь жизнью и дѣятельностью, согласно съ законами его собственной организаціи“. (Pensées de Marc Aurèle. Tr. par J. Barthélémy St. Hilaire. Paris. 1876. Livre VIII, § XLV, p. 295). „Твое бѣдное тѣло, ближайшій сосѣдъ твой, пусть будетъ изувѣчено, покрыто пожирающими его язвами и ранами, все-

таки та часть въ тебѣ, судящая обо всемъ этомъ, должна сохранять глубочайшій покой, то-есть она обязана думать, что нѣть ни добра, ни зла во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, обрушающихся одинаково на злыхъ и добрыхъ". Ibid. Livre IV, § XXXIX, p. 108). Эта духовная монета Эпиктета и Марка Аврелія напоминаетъ монологъ Прометея, приведенный на стр. 106—107 текста.

387) Два побѣдители царь Македонскій Александръ и Римскій императоръ Маркъ Аврелій. Спб. 1890.

388) Rénan, Marc Aurèle. 5 éd. Paris. 1883. *Histoire des origines du Christianisme*. Livre 7, p. 46. Народъ такъ любилъ Марка Аврелія, что иначе не называлъ его, какъ „Маркъ, мой отецъ, или Маркъ, мой братъ, или Маркъ, мой сынъ". Тѣмъ не менѣе въ день его погребенія почти никто не проливалъ слезъ, потому что все были убѣждены, что Маркъ Аврелій возвращается къ богамъ, которые лишь на время послали его людямъ. (Ibid. p. 486—487). Насколько личность Марка Аврелія была священна въ глазахъ народа см. ibid., p. 468.

„Благодаря Марку Аврелію, пишетъ Ренанъ, міръ на мгновеніе управляемъ лучшимъ и величайшимъ человѣкомъ своего времени". (Ibid., p. 488). О нравственной высотѣ личности Марка Аврелія см. ibid., p. 489. Лекки считаетъ Марка Аврелія за самаго добродѣтельнаго человѣка, когда-либо жившаго на землѣ. (Lecky, *History of European Morals from Augustus to Charlemagne*. London. 1869. I, p. 263—264).

389) Маркъ Аврелій едва ли зналъ учение Христа (Rénan, Marc Aurèle. Paris. 1883. 5 ed. См. *Histoire des origines du christianisme*. Livre VII, p. 55). Самъ Маркъ Аврелій упоминаетъ вскорь о христіанахъ (см. (*Pensées de Marc Aurèle Traduction nouvelle par Barthélemy St. Hilaire*. Paris. 1876. Livre XI, § III, p. 399—400). Что касается до гоненій на христіанъ, бывшихъ во времена Марка Аврелія, то нѣть никакихъ данныхъ обвинять его самого въ этихъ жестокостяхъ. Тертуліанъ прямо называетъ Марка Аврелія защитникомъ христіанъ (Аар., 5. Comp.).

Ср. Rénan, *Histoire des origines du christianisme*. Livre 7. Marc Aurèle. 5 édition. Paris. 1883, p. 59.

Ренанъ защищаетъ Марка Аврелія отъ обвиненія въ гоненіяхъ христіанъ. (Ibid., p. 58—62). Ср. Martha, *Les Moralistes sous l'empire Romain*. Paris. 1864, p. 261—262. Ср. Lecky, *History of European Morals*. London. 1869. I, p. 467—469. У Эвзебія есть письмо Марка Аврелія, въ которомъ Императоръ увѣщиваетъ не преслѣдовать христіанъ и приказываетъ наказывать всѣхъ, притѣсняющихъ христіанъ. (Riflessioni Morali dell'imperatore M. Aur. Antonino con le osservazioni di Mr. e di Mad. Dacier. Tradotte dalla quinta Edizione Francese. Udine. 1772. I, p. 33—35. Ср. Ibid., I, p. 56—59, 99—100).

390) *Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélémy St. Hilaire*. Paris. 1876. Livre VII, § XXII, p. 224—225; Livre VIII, § VIII, p. 267.

О любви къ врагамъ см. ibid. Livre IX, § XXVII, p. 332.

391) Lecky, *History of European Morals*. London. 1869. I, p. 468.

Маркъ Аврелій писалъ сенату, желавшему казнить бунтовщиковъ: „Если мнѣ не удастся выпросить у васъ жизнь всѣхъ соучастниковъ, то вы меня заставите желать смерти". См. *Reflessioni Morali dell'imperatore M. Aur. Antonino con le osservazioni di Mr. e di Mad. Dacier. Tradotte dalla quinta Edizione francese. In Udine Per li Fratelli Gallici. 1772. Tomo I*, p. 149.

392) Евангелие отъ Матея VII, 21—22.

393) О борьбе Марка Аврелия съ собой см. Réan Histoire des origines du christianisme Livre 7. Marc Aurèle. 5 éd. Paris. 1883, p. 270—271. Маркъ Аврелий всецѣло посвятилъ себя той борьбѣ, о которой Сократъ говорилъ, что „жизненная борьба—наилучшая“. (Oeuvres de Platon. La République. Traduction de M. V. Cousin. Paris. 1834. Livre X, p. 265. Cp. Pensées de Marc Aurèle Traduction nouvelle par J. Barthélémy-St.-Hilaire. Paris. 1876. Livre VII, § LXI, p. 246 прим. къ § 61).

Ср. M. Guyau, Manuel d'Epictète Traduction nouvelle suivie d'extraits des Entretiens d'Epictète et des Pensées de Marc Aurèle. Avec une étude sur la philosophie d'Epictète par M. Guyau. p. 121.

Слова Марка Аврелия объ „атлетѣ въ благородѣйшей борьбѣ, въ которой побѣждается всякая страсть“, вполне примѣнимы къ названному мудрецу императору. (Pensées de Marc Aurèle. Trad. nouvelle par J. Barthélémy-St.-Hilaire. Paris. 1876. Livre III, § IV, p. 58). Ср. ibid., p. 248.

394) Pensées de Marc Aurèle. Tr. nouvelle par Barthélémy St. Hilaire. Paris. 1876. Livre IV, § XLIX, p. 116—117. Если „храбрый духъ въ борьбѣ съ превратностями есть зрелице пріятное богамъ“ (Seneca, de Provedentia. I. 6. Al. Bain, the emotions and The Will. London. 1865. p. 240—241. M. Carrriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 132 Stewart, Essai on the Sublime, p. 241), то жизнь Марка Аврелия насколько представляла „пріятное зрелице“ богамъ, настолько же и возвышенное для всего человѣчества. Человѣкъ, поднимающійся силой своей разумной воли надъ суетой мира, становится выше боговъ классического Олимпа (Сенека). См. Guyau. Manuel d'Epictète. Traduction nouvelle suivie d'extraits des entretiens d'Epictète et des pensées de Marc Aurèle avec une étude sur la philosophie d'Epictète, etc.. p. 19.

394a) Иліада Гомера, переведенная Гнѣдичемъ XV, 618—622.

395) Réan. Histoire des origines du christianisme. Marc Aurèle. 5 ed. Paris. 1883, p. 471.

396) Lecky, History of European Morals. London. 1869. I, p. 270. Ср. Réan, Histoire des origines du christianisme. Livre 7, Marc Aurèle. Paris. 1883, p. 10.

Маркъ Аврелий до такой степени побѣжалъ себѣ, что даже отвращение не мѣшало ему исполнять обязанности. Такъ, напримѣръ, онъ ненавидѣлъ войны, но когда нужно было воевать, то сдѣлался однимъ изъ великихъ полководцевъ (Ibid., p. 254).

397) Маркъ Аврелий „достигнулъ буддистской пирваны, мира Христа“. Ibid., p. 483. О возвышенномъ похожъ см. Th Lipps, Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 540.

398) „Можно сказать, что спокойствіе совершенно добродѣтельной души есть высшая форма счастія и можетъ быть предпочтено не только материальными выгодами, но и общественному одобрению. Но никто не можетъ вполнѣ достигнуть такого состоянія, и лишь немногіе могутъ къ нему лишь приблизиться“. (Lecky, History of European Morals. London. 1869. I, p. 62). Маркъ Аврелий, можетъ быть, болѣе, чѣмъ кто бы то ни былъ подошелъ къ этой цѣли. Пытаясь проникнуть въ духовный миръ Марка Аврелия, на долю котораго выпало много горя, Ренанъ пишетъ: „Отчаянное усилие, составляющее сущность философіи Марка Аврелия, это неистовое самоотреченіе, доведенное порой до софизма, въ сущности скрывающіе громадную рану. Нужно было сказать прости всякому счастію, чтобы дойти до такихъ крайностей. Никогда не понять, сколько выстрадало это бѣдное, разбитое сердце и сколько

горечи скрывалось за этимъ блѣднымъ лбомъ, всегда спокойнымъ, почти улыбающимся. Правда, прощанье со счастиемъ есть начало мудрости и вѣрнейшее средство его найти". (Rénan, *Histoire des origines du christianisme*. Marc Aurèle. 5 ed. Paris. 1883, p. 471).

399) Schiller, Ueber naive und sentimentalische Dichtung. Schillers sämmtliche Werke. Leipzig. Reclam Jun. XII, S. 113.

Cp. Schillers sämmtliche Schriften herausgegeben von R. Köhler. Stuttgart. 1871. Th. 10. S. 462.

Cp. Hettner, Literaturgeschichte des 18. I. Drittes Buch. Zweitte Abtheilug. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. S. 174.

400) О статутѣ Марка Аврелія см. H. Taine, *Voyage en Italie*. Paris. 1866. I, p. 171.

О красотѣ статуи Марка Аврелія см. H. Grimm, *Das Leben Michelangelo's*. 7 Auflage. Berlin. 1894. II. S. 337. Falconet, *Observation sur la statue de Marc Aurèle*.

О статутѣ Марка Аврелія см. Bernoulli, *Römische Iconographie*, II, S. 165. (См. Griechische und römische Porträts nach Auswahl und Anordnung von Heinrich Brunn und Paul Arndt. Herausgegebenen von Fr. Bruckmann. München. 1894. XXIII. Lieferung. № 221).

401) Майковъ, Три Смерти (Полное собрание сочинений А. Н. Майкова. Изд. 6-ое. Спб. 1893. Томъ 3-ий, стр. 26). Возвышенный характеръ стоицизма см. Al. Bain, *The emotions and the will*. 2 ed. London. 1865, p. 241.

Глава XI.

Трагическое.

Современное научное мировоззрение, со своимъ принципомъ борьбы за существование, со своимъ эволюционнымъ драматизмомъ¹⁾, основывающимъ на гибели и смерти менѣе приспособленныхъ къ жизни существъ возникновеніе высшихъ биологическихъ формъ, окрашено въ трагический колоритъ. Трагизмъ обнаруживается въ самой міровой сущности, въ бездонныхъ пропасти которой пытается проникнуть человѣческая мысль. Не одинъ пессимизмъ видитъ трагизмъ въ установленномъ міропорядкѣ²⁾.

Безпристрастный мыслитель, не закрывающій глазъ на отрицательную и мрачную сторону бытія, но вѣряющій въ побѣду положительной³⁾, не можетъ не видѣть диссонирующего трагизма въ самомъ конечномъ, индивидуальномъ существованіи, брошенномъ въ безпределльный потокъ времени съ навсегда исчезнувшимъ прошедшимъ, съ постоянно лишь надвигающимся будущимъ и съ однимъ лишь настоящимъ, по своей мимолетности почти равнымъ нулю⁴⁾.

„Чѣмъ сильнѣе и многостороннѣе изслѣдую я міръ, пишетъ Фолькельть, тѣмъ болѣе утверждается во мнѣ уображеніе, что противорѣчие, раздвоеніе и отрицаніе, обнаруживающіяся повсюду въ мірѣ, доступномъ опытному наблюденію, простираются до самой глубины его сущности“⁵⁾. Но вмѣстѣ съ тѣмъ Фолькельть крѣпко держится мысли, что хотя вѣчной міровой основѣ присущъ такой же вѣчный принципъ противорѣчія, сопротивленія и отрицанія, однако это раздвоеніе, этотъ раздоръ и эта борьба все же вѣчно побѣждаются позитивной силой мірового начала⁶⁾. Абсолютное существо, простое, замкнутое въ себѣ самому, само

себѣ довлеющее въ ненарушимой гармонії своего безмятежнаго покоя, не имѣло бы повода расколоться на мелкія частицы конечныхъ существъ и слизойти до полнаго противорѣчія индивидуального существованія ⁷⁾.

Нѣть: міръ конечныхъ существъ со своей дикой, жестокой дѣйствительностью, со всѣми страданіями и разрушеніями, со всѣми своими иллюзіями, заблужденіями и ложью, со всѣми страстями и пороками, приводить къ заключенію, что въ самой его основѣ положень принціпъ, полный диссонанса, противорѣчія и страданія ⁸⁾. „Но это страданіе связано не съ пораженіемъ и уничтоженіемъ. Если бы въ абсолютномъ побѣжало нерациональное, недолжествующее, то міръ рухнулъ и превратился бы въ хаосъ. То, что міръ держится и порядокъ въ немъ сохраняется, доказываетъ побѣду разумной силы, позитивнаго принципа. Поэтому, отношение обѣихъ сторонъ абсолютнаго можно выразить такъ: 1) вѣчное міровое начало и разумно, и неразумно, позитивно и негативно, должно быть и не должно быть; 2) разумное, доброе, позитивное начало есть всеобъемлющій, главный, побѣждающій принципъ; негативное начало есть подчиненный, вѣчно-бодрствующій и вѣчно преодолѣваемый моментъ въ позитивномъ, всегда живой, хотя и постоянно побѣждаляемый его соперникъ. Къ этому можно еще прибавить: 3) позитивное (оставляя это выраженіе) нуждается въ негативномъ; позитивное можетъ обнаружиться, ожить и возгорѣться лишь превозмогая свой контрастъ.

Можно даже сказать: существованіе возникаетъ не просто и непосредственно, а всегда лишь дѣлая крюкъ, проходя черезъ развоеніе и противуположеніе“ ⁹⁾.

Конечно, это все догадки ¹⁰⁾. Но есть символъ этой мировой сущности, вполнѣ ясно говорящій нашему сердцу, хотя и не поддающейся слову: міровая проблема недоступна нашему разуму, которому однако присуще стремленіе проникнуть въ ея тайну. Упомянутый символъ есть то великое искусство, которое полно борьбы, стремленія, порывовъ и страстей, движений и контрастовъ, но вездѣ и всегда подчинено высшему началу порядка и разрѣшаеть всѣ диссонансы въ благозвучіе, чѣмъ и достигается стройная гармонія. Это искусство есть музыка, та „мелодія, которой міръ служить текстомъ“ ¹¹⁾. Въ ней слышится вселенскій хоръ существъ, то радостный, то плачущій.

Это—міровая душа, а мы ея мысли. Это вся природа, постоянно страждущая, неудовлетворенная, надломленная и разбитая, но животрепещущая въ своихъ похоронахъ и среди миріады

смертей, ее устилающихъ, силящаяся поднять къ небу свои руки, отягченная новыми поколѣніями, съ ихъ глухимъ воплемъ, невыразимымъ, заглушеннымъ, съ ново-нарождающимся крикомъ ненасыщенаго желанія ¹²⁾.

Уже въ древности пониманіе развоенности мірового начала обнаруживается въ религії. Религія Заратустры полна трагизма: доброе начало борется со зломъ и побѣждаетъ его. Поклонники этой религії участвуютъ въ міровой драмѣ, боратся съ Ормудомъ противъ Аримана и присоединяются къ торжеству свѣта надъ мракомъ въ прямомъ и переносномъ смыслѣ ¹³⁾.

Здѣсь активный моментъ въ развитіи міровой драмы. Склонность къ пассивному созерцанію борьбы противуположныхъ началъ приводить къ отречению отъ міра, къ отрицанію существованія. Тотъ царевичъ, которому выпали на долю всѣ утѣхи земного существованія, встрѣтившись лицомъ къ лицу съ страданіемъ, не въ состояніи болѣе безмятежно пить чашу наслажденій: она напояна ядомъ сознанія ихъ превратности и мимолетности.

Царевичъ превращается въ бездомнаго скитальца, въ монаха. Будду, находящаго успокоеніе и утѣшеніе въ покоѣ небытія, нирванѣ ^{12а)}. Пониманіе мірового трагизма было присуще и индуистамъ, исповѣдавшимъ браманизмъ. „Въ древнихъ индійскихъ поэмахъ сохранились до настоящаго времени послѣдніе отголоски опасенія первобытныхъ людей при наступленіи ночи: „Солнце, наше доброе солнце, совершенно скрылось на западѣ; можно ли быть увѣренными, что завтра оно снова покажется на Востокѣ? Что, если оно не вернется?“ ¹⁴⁾. Солнце, вырываясь изъ объятій утренней зари, озаривъ міръ своимъ свѣтомъ, исчезаетъ въ мрачной безднѣ вечерней и тамъ погибаетъ, соединяясь съ враждебными силами ночи. Поэтическій гений индусовъ, персовъ, грековъ и германцевъ олицетворилъ эту солнечную драму: Карна въ Магабагаратѣ, Ахиллесъ въ Иліадѣ, Зигфридъ ^{14а)} въ Нибелунгахъ, Сіавушъ въ Шахнаме, подобно солнцу, погружающемся въ мракъ вечерней зари, погибаютъ въ цвѣтѣ лѣтъ, сочтаясь съ мрачными вражескими силами ¹⁵⁾.

Прекрасное, какъ вешній цвѣтъ, отличается кратковременностью. Текла въ „Валленштейнѣ“ Шиллера по поводу смерти Макса говоритъ:

Пришла судьба, холодная и злая,
Сурова и мрачна, какъ мраченъ адъ,
Схватила иѣжнаго рукой ужасной
И бросила подъ острие копыть.

И вотъ, всему, что на землѣ прекрасно,
Какой конецъ свирѣпая сущитъ¹⁶⁾.

Гибель прекраснаго и прелестнаго производить скорѣе трогательное впечатлѣніе¹⁷⁾. Въ особенности мы бываемъ глубоко растроганы страданіями невинныхъ, чистыхъ и слабыхъ существъ, напримѣръ, дѣтей.

Фолькельтъ указываетъ на трогательное впечатлѣніе, произведенное на читателя страданіями Оливера Твиста въ романѣ того же имени Диккенса¹⁸⁾. Къ этому примѣру трогательнаго можно прибавить: страданія Давида Копперфильда (Диккенса), отправившагося въ путь за поисками своей бабушки, подобное же полное мученій путешествіе, описанное Доде въ его романѣ Джэкъ, гдѣ маленький герой романа бѣжитъ изъ школы къ своей матери,—въ особенности же разсказъ Достоевскаго „Мальчикъ у Христа на елкѣ“ о замерзнувшемъ мальчикѣ^{18а)}. Слабость, беззащитность этихъ маленькихъ страдальцевъ, сталкивающихся съ неумолимымъ рокомъ, въ смыслѣ невѣдомыхъ имъ законовъ дѣйствительности, съ которыми дѣти не только не въ состояніи бороться, но просто съ ними сообразоваться, дѣлаютъ несчастія, въ особенности же гибель этихъ нераспустившихся цвѣтковъ человѣчества въ высшей степени трогательной, до боли сжимающей наше сердце состраданіемъ къ этимъ столь незаслуженнымъ мукамъ.

Художникомъ трогательной дѣтской судьбы является Поль Деларошъ, изобразившій сыновей Эдуарда IV въ ихъ спальняхъ въ Туарской башнѣ, передъ ихъ убиеніемъ¹⁹⁾. Оба мальчика пугливо жмутся другъ къ другу. Старшій, одѣтый по-царски, сидѣть на постели съ выраженіемъ грустнаго предчувствія; младшій, на молитвенной скамьѣ, придинутой къ постели, съ выраженіемъ мучительнаго ожиданія на лицѣ, смотрѣть на дверь, черезъ щель которой проникаетъ свѣтъ, обнаруживающій приближеніе убийцъ. Неразлучный другъ заключенныхъ, собачка на вострила уши: она услыхала шаги. Ужасъ этого момента, вслѣдствіе беспомощности малютокъ, производить глубоко-трогательное впечатлѣніе²⁰⁾. Дѣти Эдуарда IV послужили сюжетомъ и для Гильдебрандта, который сначала изобразилъ ихъ въ маленькомъ масштабѣ, а затѣмъ повторилъ ихъ въ большомъ²¹⁾. Гильдебрандтъ воспроизвелъ моментъ, когда несчастныя малютки „лежали такъ, крѣпко обнявъ другъ друга невинными, блѣдными, какъ алебастръ, руками; губы ихъ цѣловались во снѣ и въ весенней красотѣ казались четырьмя алыми розами на одномъ стеблѣ“²²⁾.

Трогательное впечатлѣніе могутъ производить страданіе и гибель не однихъ дѣтей. Юноша въ беззащитномъ положеніи или даже старецъ, лишенный силъ противиться судьбѣ, борясь съ ней, производятъ также глубоко-трогательное впечатлѣніе.

Таковъ, напримѣръ, младшій братъ Шильонскаго Узника Байрона, который

гасъ

Какъ радуга, пльняя насть
Прекрасно гаснетъ въ небесахъ:
Ни вздоха скорби на устахъ,
Ни ропота на жребій свой:
Лишь слово изрѣдка со мной
О нашихъ прошлыхъ временахъ,
О лучшихъ будущаго дняхъ,
Объ упованыи... Но, объять
Той тратой, горшею изъ тратъ,
Я былъ въ свирѣпомъ забытья.
Вотице, кончаясь, онъ свои
Терзанья смертныя скрывалъ...
Вдругъ рѣже, трепетнѣе сталъ
Дышать.—и вдругъ умолкнулъ онъ...
И вслушиваюсь—тишина!
Кричу, какъ бѣшеный... стѣна
Отклинулась... и умеръ гулъ!
И цѣнь отчаянно рванула
И вырвалъ... къ брату... брата нѣть!
Онъ на столбѣ—какъ вешній цвѣтъ,
Убитый хладомъ, предо мной
Висѣлъ съ поникшей головой ²³⁾.

Глубоко трогательно страданіе Лира, оплакивающаго свою Корделію. „Отъ горя я ослабѣлъ“ ²⁴⁾, восклицаетъ несчастный старикъ. У него нѣтъ силъ долѣе пить чашу ниспосланныхъ страданій. „Глаза мои не зорки. Плохо вижу я“ ²⁵⁾, говоритъ онъ и умираетъ, пытаясь разглядѣть малѣйшую искру жизни Корделіи. Тотъ, кто видѣлъ въ этой сценѣ Росси, знаетъ, какъ плакать Лиръ: въ этихъ слезахъ было столько безысходнаго, беспомощнаго горя! Такъ плачутъ дѣти, когда у нихъ отымаютъ самое для нихъ дорогое...

Всего болѣе трогательный характеръ свойственъ женскимъ лицамъ. Онъ запечатлѣнъ на холодномъ мраморѣ въ статуй, изображающей гибель одной изъ дочерей Ніобы. Эту статую Фейербахъ сравниваетъ съ „сорваннымъ цвѣткомъ“ ²⁶⁾. Поль Деларошъ, столь художественно изобразившій дѣтей Эдуарда IV, мастерски воспроизвелъ глубоко-трогательный моментъ казни Анны Грей. Эдуардъ VI назначилъ ее наследницей престола, который

она занимала всего семь дней. По приказанию своей двоюродной сестры Марии, Анна Грей была заключена въ темницу и по истечении шести мѣсяцевъ казнена 12 февраля 1554 года, имѣя всего 17-ть лѣтъ отъ рода. Въ протестантскомъ мартiroлогѣ, изданномъ въ 1588 г., говорится, что „благородная дама, прибывъ на мѣсто казни, обратилась къ двумъ своимъ благороднымъ фрейлинамъ и позволила имъ раздѣтъ себя. За симъ плаачъ, вставъ на колѣни, смиренно просила ее простить его, что она охотно исполнила. Когда все было готово, молодая принцесса, упавъ на колѣни съ закрытымъ лицомъ, жалобно спросила: Чѣдѣ должна я теперь дѣлать? Гдѣ плаха?“ За симъ сэръ Брюгѣ (Bruges), не покидавшій Анны Греи, положилъ ея руку на плаху. „Господи, сказала Анна, я поручаю духъ мой въ Твои руки“. Въ то время, когда она произносила эти слова, плаачъ, взявъ топоръ, отрубилъ ей голову”²⁷⁾.

Поль Деларошъ близко держался приведенного рассказа. Художникъ изобразилъ молодую женщину во всей ея трогательной красѣ, полураздѣтую, съ обнаженной шеей. Осужденная нагибается къ находящейся по срединѣ передняго плана картины плахѣ, найти которую помогаетъ Аннѣ почтенная фигура священника, проникнутаго выраженіемъ глубокаго состраданія.

На одной сторонѣ картины плаачъ, въ грубыхъ чертахъ лица котораго замѣтенъ отѣнокъ участія къ своей жертвѣ. На другой сторонѣ обѣ спутницы Анны—съ выраженіемъ глубокой скорби. Ничего не забыто художникомъ для того, чтобы воспроизвести событие во всей правдѣ: изображена даже солома, на которую должна пролиться кровь и скатиться голова осужденной. Полный свѣтъ падаетъ лишь на Анну. Все остальное погружено въ свѣтотѣнь, усиливающую страшное настроеніе момента. Чувство зрителя было бы до-нельзя потрясено ожиданіемъ катастрофы, если бы скорбная экспрессія не была до нѣкоторой степени сдержанна, чему содѣйствуетъ также расхолаждающее совершенство, съ которымъ изображены всѣ детали²⁸⁾.

„Нѣчто делярошевское замѣтно въ молодой мученицѣ Макса, находящейся между кровожадными звѣрями римского цирка и съ изумленіемъ видящей, что ей изъ рядовъ зрителей молодой римлянинъ въ смыслѣ послѣдняго привѣтствія бросилъ розу. Въ слѣдующій моментъ дѣвушка будетъ лежать растерзанная въ куски“^{28a)}). Глубокою трогательностію запечатлѣны картины Макса, изображающія Гретхенъ передъ Мадонной, въ темницѣ и въ Вальпургіеву ночь^{28b)}.

Въ поэзіи немногое можетъ сравниться по трогательности

производимаго впечатлѣнія съ гибелю Офеліи въ „Гамлетѣ“ Шекспира, о которой Лаэртъ говоритъ:

„О, горе, грусть, отчаяніе и даже ты, адское бѣшенство,— она всѣмъ вамъ придаетъ поразительную прелестъ“ ²⁹).

Прежде, чѣмъ Офелія погибла на днѣ ручья, умъ ея утонулъ въ слезахъ міровой скорби, хлынувшей со всей своей жестокой силой на это нѣжное существо, созданное для свѣта, любви и счастія.

Впрочемъ, Офелія страдаетъ отъ однихъ внѣшнихъ ударовъ судьбы. Гамлетъ не похитилъ ея чести. Но что должно было вынести человѣческое сердце въ груди Гретхенъ, брошенной Faустомъ, лишившимъ ея девичьей чистоты и сдѣлавшимъ ее, хотя невольной, но все же убийцей своей матери и своего ребенка?! Одна музыка (Фр. Шуберта, Глинки и пр.) въ состояніи открыть намъ всю бездну скорби, заключающуюся въ воплѣ, вырвавшемся изъ ея истерзанной груди:

Покоя нѣть,
Душа скорбитъ:
Ничто его
Не возвратить ^{29п}).

Но у несчастной грѣшницы есть великое прибѣжище. Хри-
стіанская религія, превративъ страшнаго Бога войнствъ (Легову)
въ милосерднаго отца ³⁰), пославшаго Своего Сына спасти родъ
человѣческій, дала ему Непорочную Мать ^{30п}), которая, ставъ
Царицей Небесной, не перестала быть женщиной. Ея женское
сердце отзывчиво на людское горе. Къ ней прибѣгаешь Гретхенъ
въ ея неутѣшномъ горѣ.

Молю Тебя и,
О, Мать Святая,
Склонись, склонись къ бѣдѣ моей!
Съ мечѣмъ въ груди Ты
На ликъ убитый
Христа глядишь, полна скорбей ^{30п}).

Быть можетъ, нѣть большого горя на землѣ, какъ быть без-
помощнымъ свидѣтелемъ страданій любимаго существа.

Горько плача и рыдая,
Предстояла въ сокрушеніи
Матерь Сыну на крестѣ.
Душу полную любви,
Сожалѣнья, состраданья,
Растерзала ей острый мечъ ³¹).

Этот мечь, пронзивший душу Богородицы ³²), сдѣлалъ ее воплощеніемъ трогательного. То, что она вынесла, стоя у Креста своего Сына, воспѣль въ гимнѣ „Mater dolorosa“ Джакопоне да Тоди (13 в.) ^{32а}), начало которого было приведено выше. Текстъ этого гимна былъ положенъ на музыку многими композиторами, но во всей своей трогательности душевныя страданія, перенесенные Богородицей, выражены въ „Stabat Mater“ Асторги (17 в.). Упомянутое произведеніе запечатлѣно глубокою искренностью. Есть извѣстіе о томъ, что Асторгѣ пришлось въ личной своей жизни перенести горе, похожее на то, которое испытала Матерь Божія у подножія креста своего Сына. Отецъ Асторги, принявшій участіе въ возмущеніи народонаселенія Сициліи противъ испанского владычества, былъ казненъ въ присутствіи жены и сына. Поэтому послѣдній могъ выразить скорбь Богородицы съ такою искренностью, какъ будто это было его собственное горе. „Въ томъ мѣстѣ, пишетъ Риль о „Stabat Mater“ Асторги, гдѣ говорится, что мечъ пронзить сокрушенное сердце Богородицы, басамъ данъ мрачный хроматический ходъ, какъ бы остріемъ меча прорѣзывающей ткань верхнихъ голосовъ. Хотя композиторы сочиняли музыку на эти слова безконечное число разъ, но не многие были въ состояніи такъ потрясти слушателя, какъ Асторга, столь нѣжный въ другихъ своихъ сочиненіяхъ. Это—мечъ пронзившій на мѣстѣ казни душу юноши,—мечъ, отрубившій голову его отца. Быть можетъ, Асторга безсознательно рассказалъ въ этомъ сочиненіи исторію собственной скорби“ ³³).

Трогательное впечатлѣніе зависитъ отъ слабости и невинности страдающаго и гибнущаго существа. Чѣмъ оно слабѣе и невиннѣе, тѣмъ болѣе трогательны его муки и смерть.

Трогательное впечатлѣніе обусловливается отсутствіемъ сопротивленія со стороны страдающей и гибнущей личности. Поэтому, если существо сильное не борется, а гибнетъ, уступая своему противнику, то получается скорѣе трогательное чѣмъ трагическое впечатлѣніе.

Оттого такъ трогательны Страсти Господни. Христость, Который „трости надломленной не переломить, и льна курящагося не угасить“ (Евангеліе отъ Матея 12, 20), претерпѣваетъ страданія и умираетъ на крестѣ, потому что не хочетъ противиться Провидѣнію. „И вотъ, одинъ изъ бывшихъ съ Иисусомъ, простеръ руку, извлекъ мечъ свой и, ударивъ раба первосвященника, отсѣкъ ему ухо. Тогда говорить ему Иисусъ: возврати мечъ твой въ его мѣсто; ибо всѣ, взявшіе мечъ, мечемъ погибнутъ. Или думаешь, что я

не могу умолить отца моего, и онъ представить мнѣ болѣе, нежели двѣнадцать легионовъ Ангеловъ. Какъ же сбудутся Писанія, что такъ должно быть³⁴⁾? Точно также болѣе трогательны, чѣмъ трагичны страданія и смерть христіанскихъ мучениковъ. Для истиннаго христіанина смерть не страшна: она представляетъ переходъ въ жизнь вѣчную. Муки исчезаютъ для того, кто видѣть въ нихъ средство достигнуть блаженства въ раю. Оттого между христіанами бывали примѣры неудержимаго влечения къ мученичеству³⁵⁾. Вотъ причина отсутствія настоящей христіанской трагедіи. Еще Лессингъ писалъ, что „настоящей трагедіи, заслуживающей названія христіанской, вѣроятно, придется еще ждать. Я разумѣю подъ этимъ такое произведеніе, въ которомъ бы христіанинъ интересовалъ насъ только какъ христіанинъ. Возможно ли, однако, написать что-нибудь подобное?

Развѣ характеръ настоящаго христіанина можетъ быть сценченъ? Развѣ тихое спокойствіе, неизмѣнное смиреніе—существенные черты христіанина, не идутъ вразрѣзъ съ задачами трагедіи, которая старается очищать страсти страстями же? Развѣ ожиданія блаженства въ награду за жизнь земную не противорѣчатъ тому безкорыстію, съ которыми, по нашему желанію, должны совершаться на сценѣ всѣ величія и хорошия дѣла³⁶⁾?

Подобно христіанству и стоицизму не пригоденъ трагизму^{36а)}. „Что такое въ сущности трагедія, спрашивается Эпиктетъ, какъ не поэма, показывающая намъ страданія людей, придающихъ цѣну вышнимъ вещамъ³⁷⁾? Въ сущности трагизмъ является слѣдствіемъ стремленія человѣка къ тому, что не въ его власти³⁸⁾. Трагического героя влекутъ то наслажденія любви, то лавры честолюбія, то богатство, то желанія продлить жизнь свою или своихъ близкихъ.

Но стоику ничего этого не нужно.

Если одинъ молитъ боговъ о томъ, чтобы они расположили къ нему сердце возлюбленной, то стоикъ просить ихъ о томъ, чтобы они помогли ему не желать и не добиваться чайбы то ни было любви. Если другой просить защиты боговъ отъ несчастія, то стоикъ молитъ ихъ о ниспосланіи ему силъ перенести любая бѣдствія. Если третій молитъ боговъ о спасеніи своего ребенка, то стоикъ ихъ просить закалить его такъ, чтобы не бояться никакой утраты³⁹⁾.

Стоикъ ничего не желаетъ отъ вышняго міра, ничего не боится изъ того, что можетъ ему встрѣтиться на жизненномъ пути. Одно лишь для него дорого—свобода. Но эта свобода зависитъ исключительно отъ него самого. Съ точки зрења стоика

рабъ можетъ быть вполнѣ свободенъ, будь онъ закованъ хоть въ цѣни, потому что никто и ничто не въ состояніи заставить человека думать, говорить и поступать противно его желанію если этотъ человекъ не боится никакихъ мученій ⁴⁰⁾). Наоборотъ, если свободный гражданинъ всѣми силами добивается богатства, любви, почестей и т. д., то онъ не свободенъ, а зависитъ отъ людей и обстоятельствъ, могущихъ доставить или отнять то, что представляетъ предметъ его страстныхъ влечений ⁴¹⁾). Можетъ-ли кто принудить стоика, будь онъ въ цѣпяхъ рабства, мыслить не согласно съ правдой, говорить ложь, поступать противно совѣсти? Нѣтъ! Такой силы не существуетъ въ мірѣ. Стоики это доказали своею жизнью...

Эпиктетъ былъ рабомъ по своему общественному положенію. Но рабство не мѣшало мудрецу быть свободнымъ: Эпиктета нельзя было заставить думать, говорить и поступать противно его разумной волѣ ⁴²⁾.

Если человѣкъ не стремится къ наслажденіямъ, не боится страданій и презираетъ самую смерть, то нѣть силы, способной отнять у него свободу. Эпиктетъ говорилъ, что если бы пришлось предстать передъ жестокимъ тираномъ человѣку, которому все равно: жить или умереть, то такому человѣку бояться тирана нечего ⁴³⁾.

Идеалъ такого стоика воплощенъ въ Сенекѣ Майкова, передъ смертію говорящемъ своимъ ученикамъ такъ:

Одну имѣть я въ жизни цѣль,
И къ ней я шелъ тропой тяжелой.
Вся жизнь моя была досель
Нравоучительною школой;
И смерть есть новый въ ней урокъ,
Есть буква новая, средь вѣчной
И дивной азбуки, залогъ
Науки высшей, бесконечной.
Творецъ мірѣ разумъ строгій далъ,
Чтобы я вселенную извѣдалъ,
И что въ себѣ и въ ней позналъ—
Въ науку-бъ позднимъ внукамъ предалъ;
Послалъ онъ въ встрѣчу злобу мірѣ,
Развратъ чудовищный и гиусный,
Чтобъ я, какъ дубъ на вышинѣ,
Средь бурь, окрыть въ борьбѣ искусной,
Чтобъ въ массѣ подвиговъ и дѣлъ
И образъ свой запечатлѣлъ...
Я все свершилъ. Мой образъ выплылъ.
Еще рѣзца послѣдній взмахъ—
И гордо встанетъ онъ въ вѣкахъ.

Рѣзецъ не дрогнетъ. Не осилить
Миѣ руку страхъ. Здѣсь путь свершень,
Но духъ мой, жизню земной
Усовершень и умудрень,
Вступаетъ въ вѣчность... Предо мною
Открыта дверь—и вижу я
Зарю иного бытія ⁴⁴⁾.

Спокойно окончивъ земной путь, стойкъ, покорный волѣ провидѣніи, переходитъ въ иной міръ безъ надежды на награду и безъ страха наказанія. Стоицизмъ своей нравственной силой возносится такъ высоко надъ житейской суетой, что трагизмъ людскихъ страстей, горестей и бѣдствій не въ состояніи смутить заоблачный покой отрешенного отъ міра мудреца, который выше трагизма ⁴⁵⁾.

Наоборотъ злодѣй, погрязшій въ своихъ порокахъ, ниже трагизма. Его гибель производить отрадное впечатлѣніе: она избавляетъ міръ отъ позорного пятна. Благополучіе же злодѣя возбудило бы въ насть удручающее чувство, пошатнувъ въ насть вѣру въ нравственный міропорядокъ ^{45а)}. Мы увидѣли бы, что страдать за правду, за идею,—безразсудство, если плутъ, мерзавецъ, даже злодѣй при иѣкоторой ловкости и смѣтливости могутъ не только безнаказанно совершать свои гнусныя дѣла, но даже извлекать изъ своей подлости выгоду для своего житейского благополучія. Насколько благоденствіе злого для насть тягостно, настолько его страданія и гибель кажутся намъ въ порядкѣ вещей. Мы жалѣемъ злодѣя, какъ человѣка, который при другихъ условіяхъ могъ стать инымъ... Но гибель злодѣя, въ особенности если она является слѣдствіемъ его преступленій, внушаетъ намъ вѣру въ то, что на злѣ основывать свое благополучіе нельзя. Это противорѣчило бы не только совѣсти, но и разуму, убѣждающему насть въ томъ, что, несмотря на эфемерный успѣхъ, злодѣй обреченъ своими преступленіями на страданія и гибель ⁴⁶⁾. „Чѣмъ ярче выражается въ преступникѣ и злодѣй сущность зла, пишетъ Фольклельтъ, тѣмъ менѣе трагического впечатлѣнія они производятъ. Эффектъ, производимый на насть Яго, Ричардомъ III, Францомъ Мооръ, совершенно иной, въ сравненіи съ тѣмъ, который мы получаемъ отъ Каролана, Валленштейна и Фауста. Мрачные преступники принадлежатъ трагическому лишь въ ограниченномъ смыслѣ и лишь одной скрытой стороной” ⁴⁷⁾. Совершенно лишена трагизма гибель изверга-помѣщика Куролесова (см. стр. 149), описанная Аксаковымъ въ Семейной Хроникѣ ⁴⁸⁾, и Смердякова въ „Братьяхъ Ка-

мазовыхъ⁴⁹ Достоевского⁴⁹). Люди, погрязшіе въ порокѣ, злѣ и преступленіи и находящіе справедливое возмездіе за свои ужасные дѣла, содѣствуютъ своею гибелью утвержденію въ насть вѣры въ справедливость: наше мнѣніе о мірѣ выигрываетъ по мѣрѣ страданія и гибели, соотвѣтствующихъ злу, содѣянному извергомъ. Отсюда мы заключаемъ, что если зло находитъ справедливое возмѣдіе, то, слѣдовательно, можно надѣяться на такую же справедливую награду за добро. Дѣло нисколько не измѣнится оттого, что злодѣй раскаивается или нѣтъ, какъ это мы видимъ, напримѣръ, въ перекаивающихся Бурмѣ (Коварство и Любовь Шиллера), жидѣ Феджинѣ (Оливеръ Твистъ Диккенса) и раскаивающихся Францѣ Моорѣ (Разбойники Шиллера), хотя сцена угрызеній совѣсти передъ смертю упомянутаго злодѣя по-справедливости причисляется къ возвышенѣйшимъ во всей литературѣ⁵⁰). Тѣмъ не менѣе въ гибели Франца Моора отсутствуетъ трагизмъ вслѣдствіе трусости этого злодѣя⁵¹). Но отсутствіе трагизма въ злодѣѣ и въ его гибели не мѣшаетъ ему быть весьма важнымъ элементомъ въ трагедіи. Въ ней не всѣ лица должны быть исполнены трагического величія. Хотя король Клавдій въ „Гамлетѣ“ Шекспира или Бурмъ въ „Коварствѣ и Любви“ Шиллера не трагичны, но они вполнѣ умѣстны въ названныхъ произведеніяхъ, художественное достоинство которыхъ отнюдь не страдаетъ отъ гнусности названныхъ лицъ, весьма нужныхъ для трагедіи. Въ ней должно быть много страданій. Въ особенности имъ подвергаются трагический герой и трагическая героиня. Ихъ страданія мотивируются присутствиемъ мерзавца и злодѣя, которые причиняютъ трагическія страданія и гибель. Въ этомъ смыслѣ оправдывается присутствіе гнусныхъ людей въ трагедіи, хотя сами они, ихъ страданія и гибель вслѣдствіе ихъ низости и жестокости лишены трагической высоты⁵²). Эстетическая ошибка въ трагедіи обнаруживается тогда, когда трагическое лицо, по замыслу автора, такимъ на самомъ дѣлѣ не оказывается. Такъ, напримѣръ, трагического эффекта Королева Елизавета въ „Маріи Стюартѣ“ Шиллера не производить, вслѣдствіе своей хитрости, трусости и ханжества, чтѣ представляемъ важный недостатокъ упомянутаго произведенія⁵³). Однако есть два условія, способныя окружить личность злодѣя ореоломъ высокаго трагизма. Во первыхъ,-глубина его страданій, которыя извергъ навлекаетъ на себя своими злодѣяніями⁵⁴). Во вторыхъ, сила, обнаруживаемая имъ при достижениіи своихъ цѣлей, реализациіи своихъ плановъ, перенесеніи мученій и спокойной встрѣчи своей гибели. Таковы, напримѣръ, Макбетъ и Ричардъ III^{54а}).

Макбетъ достигнулъ того, чего желалъ такъ страстно: онъ король. Теперь всѣ его усилия направлены на то, чтобы упрочить свое положеніе. Но корона дала ли ему счастіе? На этотъ вопросъ Макбетъ даетъ отвѣтъ, говоря:

Довольно долго прожилъ я; мой май
Промчался быстро; желтыми листами
Опалъ моей весны увядшій цвѣтъ.
Но гдѣ же спутники преклонныхъ лѣтъ?
Любовь, почтеніе, кружокъ друзей,—
Ихъ мнѣ не ждать. А вмѣсто ихъ—проклятия
На днѣ сердцѣ, и лесть на языкѣ:
Ихъ жалкій родъ и въ ней бы отказалъ мнѣ,
Когда бы смѣль ⁵⁵).

Истинное чудовище злодѣйства въ образѣ человѣка представляеть Лѣди Макбетъ. Но и ея страданія возбуждаются къ ней сожалѣніе, когда она обнаруживаетъ весь адъ, носимый ею въ собственномъ сердцѣ, и въ припадкѣ лунатизма тщетно пытается смыть кровь со своихъ рукъ, восклицая: „Всѣ ароматы Аравіи не очистятъ этой маленькой руки“ ⁵⁶).

Лѣди Макбетъ и ея мужъ получаютъ трагический колоритъ также вслѣдствіе своей силы ⁵⁷). Сила, сообщающая трагизмъ характеру злодѣя, можетъ обнаружиться въ мужествѣ, храбрости, упорномъ преслѣдованіи своихъ широкихъ замысловъ, въ геніальномъ умѣніи достигать своихъ цѣлей, въ рѣшительности, въ страстномъ влечениіи къ жизни и ея всестороннимъ наслажденіямъ. „Тотъ, кто представить себѣ Клитемнестру Эсхила, Ричарда III, Макбета и его жену, Гонерилью, Регану, Эдмунда Шекспира, Марвуда въ Миссъ Сара Лессинга, Филлиппа II Шиллера, Герцога Готландскаго и Донъ Жуана Граббе, Голо Гебеля, Нерона въ Агасферѣ Гамерлинга, бишофа Николая въ „Kron-prtendenten“ Ибсена, легко пойметъ, какія черты этихъ приведенныхъ примѣровъ составляютъ ихъ величие“ ⁵⁸).

Трагическому величію злодѣя содѣйствуетъ исторический фонъ эпохи, въ которой извергъ живетъ. Если этотъ фонъ мрачный, то надѣленный мощью злодѣй какъ бы является воплощеніемъ идеи своего времени. Таковъ Ричардъ III Шекспира ⁵⁹). Это нравственное чудовище является ядовитымъ плодомъ своего времени. Эпоха находитъ въ названномъ извергѣ воплощеніе зла, которое само себя уничтожаетъ. „Шекспиръ въ Ричардѣ III изобразилъ потрясающимъ образомъ самоуничтоженіе зла въ своемъ демоническомъ развитіи. Ричардъ почти сверхъ-человѣкъ.

Онъ почти принципъ зла и гораздо страшнѣе всѣхъ дьяволовъ, подаренныхъ намъ поэтами. И все-таки развитіе этой дьявольской натуры намъ психологически понятно; Ричардъ лишенъ всякаго дружескаго вліянія, вслѣдствіе своего безобразія причинившаго его отчужденіе⁶⁰).

Въ сравненіи съ Ричардомъ III, Яго, Титъ Андроникъ Шекспира, Францъ Мооръ Шиллера, Франческо Ченчи Шелли не могутъ быть названы настоящими трагическими героями, потому что лишены того фона исторической эпохи, которой они служили бы выразителями. Наоборотъ, трагическимъ характеромъ запечатлѣна личность Клитемнестры, въ которой какъ бы воплотился духъ мщенія въ родѣ Тантала. „Клитемнестра является орудіемъ ужаснаго духа, подвигнувшаго Атрея къ кровавому пришествію,—того могучаго духа мщенія, которымъ преисполненъ родъ Тантала. Ей помогаль этотъ духъ предковъ, ставъ съ ней рядомъ“^{60a}).

Не лишенъ трагизма Неронъ Гамерлинга, признаваемый Агасферомъ за орудіе наказанія испорченному человѣчеству, за палача, происшедшаго изъ нѣдра вырождающаго людскаго рода для самоистребленія.

Соответствующій историческій фонъ сообщаетъ трагическій характеръ Рене Золя. Интимныя отношенія Рене (Renée) къ своему пасынку (въ романѣ Золя „La Curée“) являются ядовитымъ цвѣткомъ, возросшимъ на зараженной почвѣ, гдѣ она живетъ.

Въ особенности же этотъ историческій фонъ обнаруживается во всемъ своемъ трагическомъ величіи въ „Робеспьерѣ“ Делле Граціе. Маратъ, это ядовитое, крысоподобное существо не лишенъ трагизма, такъ какъ является выразителемъ бурныхъ страстей, вззволновавшихъ политический міръ своего времени. Этотъ выродокъ подонковъ парижского общества не лишенъ величія вслѣдствіе умѣнья автора изобразить его въ органической связи съ культурнымъ прогрессомъ человѣчества^{60b}). Несчастія, страданія и гибель, причиняемыя злодѣемъ и испытываемыя имъ самимъ окутываютъ горизонтъ его времени мрачными тучами. Смерть изверга есть тотъ ударъ грома, который очищаетъ нравственную атмосферу данной исторической эпохи.

Ричарду III присущъ трагическій характеръ также вслѣдствіе того, что злодѣянія, совершенные названнымъ извергомъ, являются какъ бы протестомъ противъ несправедливаго неравенства, одинаково замѣчаемаго, какъ въ природѣ, такъ и въ человѣческомъ обществѣ. За что она такъ обдѣляетъ своихъ ни въ чемъ неповинныхъ дѣтей? За какой грѣхъ покарала она Ричарда при его рожденії?

„Только мнѣ, говорить онъ, сътворенному не для упражненій, требующихъ ловкости, и не для того, чтобы сладко заглядываться въ зеркало любви,—только мнѣ, сложенному слишкомъ грубо и лишенному необходимой для любви величавости, поэтому не умѣющему красиво рисоваться передъ горделивыми и легкомысленными нимфами,—только мнѣ обиженному обманщицей природой относительно соразмѣрности членовъ и какой бы то ни было внѣшней привлекательности,—мнѣ, искривленному, недодѣланному, мнѣ, выброшенному въ дышащій міръ прежде времени, доконченному едва только до половины,—мнѣ, дотого безобразному, дотого уродливому, что, глядя на меня, даже собаки лаютъ, когда я ковыляю мимо нихъ на хромой ногѣ, да, только одному мнѣ въ текущую пору безсильнаго и изнѣженного міра дано испытать развѣ то только наслажденіе, чтобы, ради препровожденія времени, любоваться на солнцѣ своею тѣнью и подсмѣиваться надъ своимъ безозразіемъ. Такъ вотъ будучи не въ состояніи сдѣлаться обожателемъ этого восхваляемаго всѣми міра, я рѣшился сдѣлаться злодѣемъ и смущать пошлое веселье текущихъ дней“⁶¹).

Та же причина озлобила Франца Моора въ „Разбойникахъ“ Шиллера. „Я имѣю полное право быть недовольнымъ природой, говорить Францъ Мооръ, и, клянусь честью, я воспользуюсь имъ. Почему я не родился первымъ? Почему надѣлила меня природа этими безобразными чертами, почему именно меня? Она, какъ будто, создавал меня, собрала остатки. Почему именно мнѣ достался этотъ носъ лапландца, эти губы негра, эти глаза готтентота? Право, мнѣ кажется, что она собрала у всѣхъ племенъ самое отвратительное и изъ смѣси испекла меня?“

Свой монологъ Францъ Мооръ заключаетъ словами: „Я истреблю вокругъ себя все, что мѣшаетъ мнѣ сдѣлаться властелиномъ. Я долженъ быть имъ и силою добьюсь того, чего я не могъ добиться своею милостію“⁶²).

Все-таки Францъ Мооръ не достигаетъ высоты истинно-tragichескаго характера: ему для этого не хватаетъ мужества—онъ подлый трусь. Отсутствие храбрости лишаетъ этого негодяя силы, необходимой для трагического величія⁶³).

Озлобленіе на почвѣ несправедливости со стороны людей обнаруживается у Эдмунда въ „Лирѣ“ Шекспира. Въ противоположность Ричарду III и Францу Моору Эдмундъ заодно съ природой противъ человѣческихъ законовъ, противорѣчящихъ естественнымъ. Онъ говоритъ:

Природѣ повинуюсь и какъ Богу:
Изъ всѣхъ законовъ лишь ея законы
Священны для меня. Изъ-за чего
Томиться мнѣ въ цѣпяхъ причудъ житейскихъ
И покоряться приговору свѣта,
И жить въ ничтожествѣ за то, что я
Родился въ свѣтѣ немнога позже брата?
Я незаконный сынъ—пусть будетъ такъ.
Я тварь презрѣнная. За что-жъ я тварь?
Мои всѣ члены стройны и красивы,
Я смѣлъ умомъ и тѣломъ больше силенъ,
Чѣмъ многіе счастливцы—для чего-жъ
Меня позорять именемъ позорнымъ?
Эдгаръ законный сынъ, хотя отецъ
Эдмунда больше любитъ, чѣмъ Эдгара.
Пусть будетъ такъ—Эдмундъ отниметъ земли
У брата, у законнаго дитяти!
Законный сынъ Эдгаръ—какое слово!
Ну, мой законный братъ, когда удастся
Мнѣ выдумка моя съ запиской этой,
Быть можетъ, что Эдмундъ, дитя стыда,
Повыше сына признаннаго станетъ!
Вы, боги, будьте съ незаконнымъ сыномъ ⁶⁴⁾!

Предубѣжденіе на почвѣ несправедливыхъ законовъ, наказующихъ невиннаго въ лицѣ незаконнорожденнаго, озлобили Эдмунда. Предубѣжденіе на почвѣ религіозной нетерпимости, внушающей непримиримую вражду къ племени за то, что оно неисповѣдно держится своей религії ⁶⁵⁾, и мстящей за злодѣяніе, содеянное предками, умершими болѣе двадцати вѣковъ тому назадъ,—это предубѣжденіе возбудило ненависть евреевъ къ христіанамъ и тѣмъ болѣе, что послѣдніе поступаютъ съ евреями совсѣмъ не въ духѣ христіанской любви, слѣдовательно едва ли имѣютъ право гнать евреевъ за отказъ въ принятіи религії, неисполняемой самими ея послѣдователями. Эта ненависть, внушаемая религіозной враждой, превратила Шейлока въ кровожаднаго звѣра. „Я терпѣливо, пожимая плечами, переносилъ все, говорить онъ Антоніо, потому что умѣнье переносить безмолвно страданіе—отличительная черта нашего племени. Вы называли меня поганымъ, злымъ псомъ, плевали на мой жидовскій плащъ и все за то, что я пользуюсь своею собственностью. Но вамъ теперь вдругъ понадобилась моя помощь. Дѣло, кажется, ясно. Вы приходите ко мнѣ и говорите: „Шейлокъ, намъ нужны деньги!“ И это говорите вы! Вы избавлялись отъ слюны, харкали мнѣ въ бороду, и, словно чужую собаку, отталкивали меня ногой отъ вашего порога! Теперь вы просите у меня денегъ.

Что бы мнѣ следовало вамъ сказать? Не следовало ли бы отвѣтить вамъ: развѣ у пса есть деньги? Развѣ собака можетъ дать взаймы три тысячи червонцевъ? Или не следуетъ ли мнѣ глубоко склониться передъ вами и, затаивъ дыханіе, едва слышнымъ, покорнымъ лепетомъ и раболѣпнымъ тономъ сказать вамъ: прекраснѣйшій синьоръ, прошлую среду вы плевали на меня, а въ такой-то день прогнали меня пинками, а еще въ такой-то день назвали меня псомъ, и за всѣ эти любезности я готовъ дать вамъ взаймы денегъ^{“ 66”}!

Шейлокъ даетъ деньги взаймы подъ вексель. „Но ради шутки, прибавимъ, говорить Шейлокъ Антоніо, что въ томъ случаѣ, если вы не расплатитесь со мной на векселѣ, вы, въ видѣ неустойки, отдадите мнѣ ровно фунтъ вашего выхоленаго мяса, который будетъ вырѣзанъ, изъ какой мнѣ вздумается части вашего тѣла“^{“ 67”}.

И вотъ, когда разносится вѣсть о томъ, что корабль Антоніо погибъ, и послѣдній не будетъ въ состояніи уплатить своего долга, Шейлокъ, отвѣчая на сдѣланный ему вопросъ: На что ему нуженъ былъ бы кусокъ мяса Антоніо?—говорить: „Чтобы сдѣлать изъ него приманку для рыбы! Если отъ него не будетъ никакой иной пользы, это, по крайней мѣрѣ, насытить мое мѣщенье. Онъ позорилъ меня, заставилъ меня потерять, по крайней мѣрѣ, полмилліона, смѣялся надъ моими потерями, смѣялся надъ моими барышами, срамилъ мой народъ, портилъ устраиваемыя мною дѣла, охлаждалъ расположеніе друзей и разгорячалъ ненависть моихъ враговъ. А что заставляло его поступать такимъ образомъ:—то, что я жидъ. А развѣ у жида нѣть глазъ? Развѣ у него нѣть рукъ, другихъ органовъ, другихъ потребностей, чувствъ, привязанностей, страстей? Развѣ онъ питается не тою же пищей, развѣ ему наносятъ раны не тѣмъ же оружиемъ, развѣ онъ страдаетъ не тѣми же болѣзнями, излѣчивается не тѣми же средствами, не такъ же грѣется лѣтомъ, и не такъ же дрожитъ отъ холода зимою, какъ христіанинъ? Когда вы наносите намъ удары острымъ оружиемъ, развѣ изъ насъ не течетъ кровь; когда вы насъ щекочите, развѣ мы не смѣемся; когда отправляете, развѣ не умираемъ? А когда вы насъ обижаете, мы не должны мстить? Если мы похожи на васъ во всемъ остальномъ, то хотимъ походить на васъ и въ этомъ. Если жидъ обидѣть христіанина, что дѣлаетъ христіанско смиреніе?—мстить. Если христіанинъ обидѣть жида,—что же ему дѣлать, какъ не мстить, по примѣру тѣхъ же христіанъ? То вѣрлomство, которому вы меня научаете, я выкажу на самомъ дѣлѣ, и для меня будетъ большимъ несчастиемъ, если я не превзойду своихъ учителей^{“ 68”}.

Когда Шейлокъ настаиваетъ на своемъ правѣ вырѣзать, по договору, кусокъ мяса у Антоніо, оказавшагося несостоятельнымъ должникомъ, и спрашиваетъ: „А развѣ тотъ умѣеть ненавидѣть, кто въ то же время не желаетъ убить ненавистное существо“⁶⁹⁾, то мы сознаемъ, что злоба Шейлока имѣеть къ сожалѣнію, слишкомъ основательную причину, достаточную для его оправданія. Христіане, отнявшіе у Шейлока его богатство, его честь, его дочь,—такъ долго и такъ страшно подвергавшіе всяческимъ гоненіямъ его соплеменниковъ, сами виноваты въ томъ, что сладострастное предвкушеніе мести точащаго ножъ Шейлока, съ цѣлью вырѣзать кусокъ мяса изъ тѣла Антоніо, превращается въ справедливое возмездіе за мученія, которымъ подвергали нижній неповинныхъ потомковъ распявшихъ Христа евреиъ послѣдователи Того, Кто училъ любить ближнихъ, даже своихъ враговъ и Кто молился за своихъ убійцъ... Чтобы понять всю разницу между услаждающимся причиняемыми мученіями людьми извергомъ съ одной стороны, а съ другой—доведеннымъ до отчаянія людскою несправедливостію Шейлокомъ, оттого возвышающимся до трагизма⁷⁰⁾, несмотря на свою съ виду гнусную кровожадность, стоитъ сравнить съ нимъ Малюту Скуратова, Салтычиху^{70а} и т. п.

Злодѣйства Малюты Скуратова и Салтычихи внушаютъ намъ ужасъ и отвращеніе. Изъ лицъ, созданныхъ поэтической фантазіей, подобное чувство возбуждаютъ въ насъ: Ааронъ и Тамара въ „Титѣ Андроникѣ“ Шекспира, Францъ Мооръ въ „Разбойникахъ“, Вурмъ въ „Коварствѣ и Любви“ Шиллера, Бердоа въ „Герцогѣ Готландскомъ“ Граббе⁷¹⁾. Наоборотъ, Ричардъ III, въ особенности Макбетъ, несмотря на всѣ злодѣянія, ими совершенныя, возбуждаютъ къ себѣ вѣкоторую симпатію, сообщающую имъ трагическій интересъ⁷²⁾.

Ричардъ III и еще въ гораздо большей степени Макбетъ привлекаютъ къ себѣ наши сердца своею силою и своими прекрасными дарованіями. Ричардъ III поражаетъ насъ своимъ умомъ, дающимъ ему возможность достигать осуществленія своихъ широкихъ замысловъ; Макбетъ очаровываетъ насъ своею доблестью и своимъ благородствомъ. И намъ до нельзя жаль, что честолюбіе уничтожило въ нихъ все хорошее и подстрекнуло ихъ на совершение страшныхъ преступлений, въ кровавомъ потокѣ которыхъ потонули всѣ достоинства...

Какъ трудно Макбету рѣшиться на преступленіе! Онъ умоляетъ жену не искушать его и не подстрекать на убийство Дункана:

„Оставимъ этотъ планъ. Онъ такъ недавно
Меня наградами почтилъ; въ народѣ
Я мнѣніе золотое заслужилъ:
Дай сохранить его прекрасный блескъ.
Его не должно помрачать такъ скоро“ ^{12а}).

Нужно было, чтобы его честолюбіе встрѣтило такъ много совпавшихъ обстоятельствъ, и только вслѣдствіе этихъ случайностей онъ рѣшается на злодѣяніе. И какъ совершаеть онъ его? Какъ ясно сознаетъ что, убивая Дункана, онъ убиваетъ покой своей души...

Макбетъ.

Я слышалъ,
Раздался страшный вопль: „не спите больше!
Макбетъ зарѣзаль сонъ, невинный сонъ!
Зарѣзаль искупителя заботъ,
Бальзамъ цѣлебный для больной души,
Великаго союзника природы,
Хозяина на жизненномъ пиру“.

Лэди Макбетъ.

Что хочешь ты сказать?

Макбетъ.

По сводамъ замка
Неумолкаемый носился вопль:
Гламисъ зарѣзаль сонъ: зато отнынѣ
Не будетъ спать его убійца Кавдоръ,
Не будетъ спать его убійца Макбетъ ¹³).

Стукъ въ ворота повергаетъ его въ паническій ужасъ.

Макбетъ.

Откуда этотъ стукъ? О, что со мной,
Что каждый шумъ меня пугаетъ? Га!
Какія руки! о! онѣ готовы .
Мнѣ вырвать зреѣ! А эту кровь
Не смоетъ съ рукъ весь океанъ Нентуна.
Нѣтъ! Нѣтъ! скорѣй отъ этихъ рукъ
Въ моряхъ безчисленныхъ заплещутъ волны
Какъ кровь багровый ¹⁴).

Свинцовымъ гнетомъ легло убійство на преступную грудь
и будетъ давить въ ней сердце до послѣдняго его бенія.

Макбетъ.

— Сознавать убийство—

Мнѣ легче бы не сознавать себя ⁷⁵).

Запятнанная совѣсть не даетъ покоя и Ричарду III. Жертвы его преступлений вереницей тѣснятся въ его сновидѣніи и отравляютъ его отдыхъ. Пробуждаясь въ ужасѣ, онъ говоритъ: „Ведите мнѣ другого коня, перевяжите раны и скажальца надъ мной Спаситель! Но,тише... Это былъ только сонъ... О, труслива совѣсть, какъ ты меня терзаешь. Пламя ночника синѣетъ, теперь мертвая полночь... Все мое дрожащее тѣло покрыто холодными, вызванными ужасомъ, каплями. Какъ! Неужто я пугаюсь самого себя? Здѣсь, кромѣ меня, нѣтъ никого. Ричардъ любить Ричарда, и здѣсь никто другой, а именно я.

Ужъ нѣть ли здѣсь убийцы? Нѣть... Впрочемъ убийца есть— я самъ. Если такъ, надо бѣжать. Бѣжать отъ кого? Отъ самого себя? Зачѣмъ же бѣжать, какая въ этомъ надобность? Чтобы не вздумалось отомстить самому себѣ? Какъ самому себѣ? Вѣдь я себя люблю, и за что мстить? Не за то ли ничтожное добро, которое я сдѣлалъ самому себѣ, или нѣть... Я скорѣе готовъ возненавидѣть себя за то омерзительное зло, которое я сдѣлалъ другимъ. Я злодѣй!.. нѣть, нѣть, я лгу—я не злодѣй! Глупецъ, ты о себѣ долженъ отзываться хорошо! Нѣть безмозглый дуракъ, не смѣй себѣ льстить! У моей совѣсти цѣлая тысяча языковъ, и каждый языкъ разсказываетъ свою повѣсть, и каждая повѣсть клеймитъ меня какъ злодѣя! Я клятвопреступникъ—гнусный клятвопреступникъ, преступникъ... преступникъ высочайшей степени! Всѣ грѣхи, совершенные въ самыхъ ужасныхъ степеняхъ, тѣснятся къ столу судей и вопятъ: „виновенъ, виновенъ“! Какъ же не прийти отъ этого въ отчаяніе!

Нѣть въ мірѣ существа, которое бы меня любило. Умру, и ни одна душа обо мнѣ не пожалѣеть. Да и какъ пожалѣть, когда я къ самому себѣ не чувствую ни малѣйшаго состраданія.

Мнѣ снилось, что души всѣхъ убитыхъ мною явились къ моей палатѣ и каждая призывала мщеніе на голову Ричарда” ⁷⁶). Самыя эти мученія Макбета и Ричарда III указываютъ на то, что совѣсть у нихъ не умерла. Самый тотъ фактъ, что ихъ преступленія, приведя ихъ къ желанной цѣли, насытивъ ихъ алчное честолюбіе, все-таки не дали имъ счастія, а наоборотъ, ввергли ихъ въ пучину адскихъ мученій, обнаруживаетъ нечто добре въ сердцахъ этихъ изверговъ, не могущее примириться съ злодѣяніями, совершенными ихъ руками.

Наконецъ, сама безмѣрность страданій Макбета и Ричарда возбуждаетъ къ этимъ злодѣямъ глубокое состраданіе. Мы потрясены тѣмъ, что такія богатыя силы, такія прекрасныя дарованія погибли въ безднѣ зла⁷⁷⁾. Какъ ни страшны содеянныя этими злодѣями преступленія, но мученія и гибель того и другого намъ кажутся до такой степени ужасными, что намъ становится жаль столь могучаго Ричарда, столь благороднаго Макбета.—

Мы глубоко потрясены тѣмъ, что они могли такъ низко пасть, навлечь на себя такія ужасныя мученія и такъ страшно погибнуть⁷⁸⁾.

Представимъ себѣ, что Макбетъ, убивъ Дункана, былъ бы въ восхищении отъ удачно выполненного намѣренія, приведшаго къ желанной цѣли; вообразимъ себѣ Ричарда III сладко спящимъ подъ заглушенный голосъ совѣсти: и тотъ и другой превратились бы въ гнусныхъ злодѣевъ. Наоборотъ, ихъ страданія на почвѣ немолчно обличающей ихъ совѣсти, обнаруживая благородство ихъ натуры, и бездонная пропасть ихъ адскихъ муки, гнѣзывающихся въ ихъ собственныхъ сердцахъ, превращаетъ и Ричарда III, и Макбета, несмотря на весь ужасъ ихъ преступленій, въ глубоко-симпатичныхъ намъ трагическихъ героевъ.

Чѣмъ мучительнѣе страданіе злодѣя, тѣмъ болѣе производимое имъ на насъ впечатлѣніе окрашивается въ трагическій колоритъ. Вотъ причина магического дѣйствія, производимаго на читателя адомъ Данте⁷⁹⁾. Этотъ адъ кишитъ самыми страшными преступниками, способными внушить намъ лишь ужасъ и отвращеніе. Но души этихъ преступныхъ людей обречены на вѣчныя муки. Эта вѣчность мученій намъ кажется несоразмѣрною съ совершенными злодѣяніями, какъ бы послѣднія ни были ужасны. Вѣдь эти преступленія содеяны въ земной жизни надъ существами, которая своею смертію кончили всѣ счеты со своей судьбой. Жертва преступленія, какимъ бы страданіямъ ни подверглась, все-таки испытывала ихъ лишь временно, и какъ бы ни была страшна ея гибель, все же наступившій вождѣленный конецъ прекратилъ все. А въ аду мученія такія, что самыя страшныя земныя страданія представляютъ лишь слабый отблескъ того, что ждетъ грѣшника въ преисподней, гдѣ мученія не кончаются никогда⁸⁰⁾.

Въ средніе вѣка католическое духовенство создало цѣлую литературу объ адскихъ мукахъ⁸¹⁾. Въ ней описывается дьяволъ, привязанный раскаленными цѣпями на жгучемъ рапшерѣ въ центрѣ ада. Мрачные своды этой юдоли печали повторяютъ вошли дьявола, терзаемаго нестерпимыми муками. Но руки его

свободны, и онъ ими схватывает погибшія души, грызть ихъ своими зубами и вдыхаетъ ихъ въ огненное пекло своего горла. Демоны раскаленными желѣзными крючьями погружаютъ грѣшные души поперемѣнно то въ огонь, то въ ледъ. Нѣкоторые изъ погибшихъ повѣшены за языки, другие распилены, искусаны змѣями, биты по-нѣскольку вмѣстѣ на наковалынѣ и превращаемы въ одну сплошную массу, сварены и процѣжены черезъ полотно и скручены въ объятіяхъ демоновъ съ огненными членами. Адскій огонь такъ ужасенъ, что въ сравненіи съ нимъ земной есть лишь его слабое подобіе. Къ нему примѣшана сѣра, чтобы увеличить его жаръ и придать ему нестерпимое зловоніе. Адскій огонь существенно отличается отъ земного тѣмъ, что не испускаетъ свѣта, и темнота усиливаетъ ужасъ мученій грѣшниковъ. Надъ пропастью находится узкій мостъ, откуда души грѣшниковъ низвергаются въ мракъ⁸²).

Впрочемъ адъ не совсѣмъ лишенъ свѣта: въ тихій вечеръ, когда солнце садится во всей своей божественной красѣ и разливаетъ по небу чарующе цвѣта, то—по учению древняго Саксонскаго Катехизиса,—это прекрасное явленіе объясняется тѣмъ, что солнце въ это время смотрить въ адъ⁸³).

Страшныя физическія муки, представлявшіяся воображенію того, кто понималъ адъ въ чувственномъ смыслѣ, смѣняются еще болѣе ужасными страданіями въ адѣ духовномъ. Такъ, напримѣръ, въ романѣ Достоевскаго „Братья Карамазовы“ старецъ Зосима на вопросъ: „Что есть адъ“? отвѣчаетъ такъ: „Страданія о томъ, что нельзя уже болѣе любить. Разъ въ безконечномъ бытіи, неизмѣримомъ ни временемъ, ни пространствомъ, дана была иѣкоему духовному существу, появлениемъ его на землѣ, способность сказать себѣ: „я есть и я люблю“. Разъ, только разъ, дана была земная жизнь, а съ нею времена и сроки, и что же: отвергло сіе счастливое существо даръ безцѣнный, не оцѣнило его, не возлюбило, взглянуло насмѣшило и осталось безчувственнымъ“.

„Говорять о пламени адскомъ материальномъ: не изслѣдуя тайну сию и страшусь, но мыслю, что еслибы и былъ пламень материальный, то во истину обрадовались бы ему, ибо, мечтаю такъ, въ мученіи материальномъ хоть на мигъ позабыть бы имъ страшнѣйшія сего муки духовныя. Да и отнять у нихъ муку духовную невозможно, ибо мученіе сіе не вѣшнее, а внутри ихъ“. „О, есть и въ адѣ пребывшіе гордыни и свирѣпымъ, несмотря уже на знаніе безспорное и на созерцаніе правды неотразимой: есть страшные, пріобщившіеся сатанѣ и гордому духу

его всецѣло. Для тѣхъ адъ уже добровольный и ненасытимый; тѣ уже доброхотные мученики. Ибо сами прокляли себя, проклявъ Бога и жизнь. Злобною гордостю своею пытаются, какъ если бы голодный въ пустынѣ кровь собственную свою сосать изъ своего же тѣла началь.

Не ненасытимы во вѣки вѣковъ и прощеніе отвергаютъ, Бога зовущаго ихъ проклинаютъ, Бога живого безъ ненависти созерцать не могутъ и требуютъ, чтобы не было Бога жизни, чтобы уничтожилъ Себя Богъ и все созданіе Свое. И будуть горѣть въ огнѣ гнѣва своего вѣчно, жаждать смерти и небытія, но не получать смерти^{“ 84).}

И вотъ, подъ гнетомъ ужасной перспективы вѣчныхъ мукъ, жили люди, нося въ своемъ сердцѣ предвкушеніе ада. Трагическимъ ужасомъ вѣеть отъ догмата Божественнаго предопределѣнія, въ силу котораго часть человѣчества предназначена на вѣчное проклятие^{“ 85).} Бурже пишетъ объ одной картинѣ, на которой изображена благородная дама-янсенистка, блѣдная, съ блестящими глазами, полными беспокойства и страха. „Въ этомъ лицѣ, говоритъ онъ, столько аскетизма, что оно внушиаетъ ужасъ. Въ этомъ тѣлѣ нѣть ни одной фибры, не проникнутой раскаяніемъ и не восклицающей: Боже мой, умилился надо мной. Это тотъ янсенизмъ, которымъ былъ пропитанъ и Паскаль, тотъ догматъ о предопределѣніи къ блаженству и аду, то убѣжденіе, что добрыя дѣла бесполезны безъ благодати^{“ 86).} Но были смѣлые умы, сомнѣвавшіеся въ томъ, что милосердый Богъ могъ допустить вѣчно мучиться въ аду свое созданіе, которому лучше было бы не родиться совсѣмъ. Родившись помимо своего желанія и вступивъ въ жизнь, оно оказалось предопределеннымъ къ вѣчнымъ страданіямъ за грѣхи, къ которымъ встрѣчало столько поводовъ. Сомнѣніе, закравшись въ душу, подстрекало умъ на критическое къ вѣрованіямъ отношеніе, считавшееся католицизмомъ за ересь. Трудно себѣ представить весь трагизмъ еретика въ прежнія времена. Даже если онъ не обнаруживалъ своихъ мнѣній, не подвергался преслѣдованіямъ со стороны католического духовенства и пыткамъ инквизиціи, не былъ изгнанъ изъ своего общества, не былъ лишенъ общенія со своими родственниками и друзьями, все же въ своемъ душевномъ мірѣ свободный изслѣдователь и смѣлый мыслитель долженъ быть переживать моменты страшнаго трагизма. Когда еще не было реформаціи, и католицизмъ одинъ царилъ надъ умами людей христіанскаго міра, отпавшій отъ церковнаго ученія еретикъ долженъ былъ испытывать весь ужає духовнаго одино-

чества. Католицизмъ училъ, что смерть, болѣзнь, всякое несчастіе есть кара небесъ за грѣхи.

Въ тѣ времена естествоиспытаніе еще не успѣло убѣдить людей въ томъ, что эти явленія зависятъ не отъ гнѣва Господня, а отъ законовъ природы. Всякая комета, всякая эпидемія казалась наказаніемъ Божіимъ.

Вокругъ была атмосфера, пропитанная полнымъ, безконтрольнымъ легковѣріемъ. И вотъ, смѣлый мыслитель идетъ одинъ противъ всѣхъ.

Его ересь Церковь клеймила, какъ величайшій грѣхъ. Въ минуты слабости, сомнѣнія въ самомъ себѣ, ему долженъ былъ представляться роковой вопросъ: его убѣжденія, противныя учению католицизма, не навожденіе ли нечистой силы? Чтѣдно его одинокій умъ въ сравненіи съ колективнымъ могуществомъ духовенства и всѣхъ правовѣрныхъ народовъ? Тѣмъ не менѣе умъ мыслителя противился суевѣрію и сознавалъ въ себѣ силу идти по пути беспристрастнаго изслѣдованія, подготовившаго современное научное міросозерцаніе, свергнувшее иго мрачнаго теологическаго изувѣрства.

Но человѣкъ, какъ бы ни былъ силенъ, не всегда въ состояніи выдерживать напискъ образовъ, внушенныхъ ему съ дѣтства и запечатлѣнныхъ въ воображеніи, способнѣмъ по временамъ одерживать побѣду надъ самыми строгими разумными мышленіемъ.

Воображеніе и разумъ должны были бороться во внутреннемъ мірѣ еретиковъ не на жизнь, а на смерть и окрашивать существованіе такихъ борцовъ за идею въ мрачный трагический колоритъ⁸⁷⁾.

Высшаго трагизма достигалъ свободный мыслитель, жертвовавшій жизнью изъ-за безкорыстнаго служенія истинѣ, безъ всякой надежды на будущее возмездіе. Такимъ былъ Магометъ Эффенди, сожженый на кострѣ, отрицавшій будущую жизнь и утверждавшій, что смерть есть вѣчный сонъ⁸⁸⁾.

„Поведеніе этого турецкаго атеиста, пишетъ Лекки, убѣжденнаго въ томъ, что смерть есть вѣчный сонъ, отказывавшагося на кострѣ произнести отреченіе, которое могло бы спасти ему жизнь, и отвѣчавшаго на всѣ увѣщанія: „Хотя нечего надѣяться на вознагражденіе, но любовь къ истинѣ принуждаетъ меня умереть въ ея защиту“,—съ точки зрѣнія разсудка—непостижимая глупость; и лишь съ высшей точки зрѣнія этотъ поступокъ является въ своемъ настоящемъ свѣтѣ, какъ высшая форма добродѣтели“⁸⁹⁾.

Далекое эхо внутреннихъ трагедій, переживавшихся въ сердцахъ людей, вслѣдствіе религіозныхъ сомнѣній въ непогрѣшности католицизма, донеслось до насъ въ одной изъ любопытнѣйшихъ страницъ исторіи музыки. Однокіе еретики въ средніе вѣка не смущали душевнаго покоя правовѣрнаго католика, смотрѣвшаго на нихъ, какъ на исчадіе ада. Но когда ересь сдѣлалась признанною религіею миллионовъ христіанъ, когда протестантизмъ окрѣпъ и сформировался въ особый религіозный міръ, то правовѣрный католикъ, если даже и оставался таковыимъ, все же не могъ не переживать хотя бы иногда мимолетныхъ сомнѣній, которыхъ лишали его невозмутимаго небеснаго покоя, вѣющаго отъ музыки композиторовъ XVI вѣка вообще и Палестрины въ особенности. Въ этомъ вѣкѣ католическому Риму· протестантизмъ все еще казался безопасною эфемерною ересью. Но въ XVII вѣкѣ протестантизмъ получилъ въ глазахъ католика гораздо болѣе серьезное значеніе. Миллионы христіанъ отрицаютъ святость авторитета папы. Это стало весьма внушительнымъ фактомъ. Безоблачный покой вѣры, непоколебленной сомнѣніями, исчезъ для католиковъ. Поэтому, въ духовной католической музыке XVII вѣка замѣчается присутствіе новаго элемента, безпокойнаго, страстнаго ⁹⁰).

Новые, диссонирующіе, полные трагизма аккорды появляются, напримѣръ, у Лотти, венеціанскаго композитора XVII вѣка ⁹¹).

Весьма знамнательно, что эта перемѣна въ духовной католической музыке всего рельефнѣе обнаруживается въ Венеціи, которая по своему географическому и торговому положенію чаще остальной Италии соприкасалась съ протестантской Германіей. Религіозная сомнѣнія, ставя лицомъ къ лицу съ неразрѣшимыми міровыми проблемами, лишая человѣка наивной вѣры, дающей отвѣты на всѣ вопросы жизни, вносятъ трагический элементъ и въ существованіе современного человѣка. „Я никогда не забуду, пишетъ Т. Жуффруа, тотъ декабрьскій вечеръ, когда разорвалась завѣса, скрывавшая отъ меня самого мое невѣріе. Я еще слышу свои шаги въ той узкой и обнаженной комнатѣ, гдѣ я по обыкновенію долго ходилъ послѣ того, какъ часъ отхода ко сну уже пробилъ; я еще вижу луну, по временамъ выглядывающую изъ-за тучъ и освѣщавшую холодныя стекла. Часы ночи проходили незамѣтно. Я беспокойно слѣдилъ за своею мыслю, которая все глубже и глубже зондировала мою совѣсть, и, разгоняя одну за другой всѣ иллюзіи, препятствовавшія моему взору, съ каждымъ мгновеніемъ ярче обнаруживала всѣ скропленнѣйшия изгибы моего сердца.

Тщетно я хватался за эти вѣрованія, какъ утопающій за обломки корабли. Устрашенній неизвѣданной пустотой, въ которой я очутился, я тщетно въ послѣдній разъ бросался къ моему дѣству, къ моей семье, къ моей странѣ, ко всему, что было мнѣ такъ дорого, такъ свято. Неумолимый потокъ моей мысли былъ сильнѣе. Мнѣ пришлось бросить все; и родныхъ, и семью, и воспоминанія, и вѣрованія. Изслѣдованіе продолжалось все упорнѣе, все строже, по мѣрѣ приближенія къ концу, и остановилось, лишь достигнувъ крайняго предѣла. Тогда я узналъ, что въ глубинѣ моего я все разрушено.

Этотъ моментъ былъ ужасенъ. Когда къ утру совершилъ измученный, я бросился на свою постель, мнѣ показалось, что моя прежняя столь радостная, столь полная жизнь должна угаснуть, а вмѣсто нея начаться другая, мрачная и пустынная, въ которой мнѣ придется быть одному съ моей роковой, проклятой мыслю, обрекавшей меня на такое существованіе⁹²⁾.

Сомнѣніе есть первый шагъ на пути къ отрицанію, являющемся плодомъ критической мысли. Подъ ея внушеніемъ Кайнъ Байрона, неудовлетворенный словами своихъ родителей, говорить:

У нихъ одинъ ответъ на всѣ вопросы:
Того желала сила всеблагая.
Но развѣ все то благо, что могуче?
Не знаю я. Сужу я по плодамъ,
Которые такъ горьки и даны мнѣ
За грѣхъ чужой тяжелымъ наказаньемъ⁹³⁾.

Оттого Кайнъ между людми занимаетъ мѣсто, аналогичное Люциферу между духами, объясняющему отвѣты родителей Кайну:

Такъ говорить должны они подъ страхомъ
Тѣмъ сдѣлаться, чѣмъ стала я межъ духами,
А ты между людьми⁹⁴⁾...

то есть существомъ, сознающимъ свое бессмертіе, непреклоннымъ въ своей безграницной гордости и ненавидящимъ твореніе и творца. Существуя, но ненавидя существованіе и самый его принципъ, Кайнъ и Люциферъ глубоко несчастны. Ихъ страданія вмѣстѣ съ ихъ непреклонной силой сообщаютъ имъ глубокій трагическій интересъ, возбуждан въ насъ страхъ передъ безконечной перспективой ихъ муки, которая они навлекаютъ на себя своею упорною гордостію, и состраданіе къ ихъ адскимъ мученіямъ⁹⁵⁾.

Еще Аристотель опредѣлилъ трагическое, какъ то, что возбуждаетъ страхъ и состраданіе⁹⁶). „Итакъ, пишетъ онъ, трагедія есть подражаніе дѣйствію важному и законченному, имѣющему определенный объемъ, (подражаніе) при помощи рѣчи, въ каждой изъ своихъ частей различно украшенной, посредствомъ дѣйствія, а не разсказа, совершающее, благодаря состраданію и страху, очищеніе подобныхъ аффектовъ“⁹⁷).

Чтобы человѣкъ могъ возбуждать страхъ и состраданіе, онъ не долженъ быть ни вполнѣ благороднымъ, ни настоящимъ негодяемъ. По мнѣнію Аристотеля, „не слѣдуетъ изображать благородныхъ людей переходящими отъ счастья къ несчастью, такъ какъ это не страшно и не жалко, но отвратительно, ни порочныхъ (переходящими) отъ несчастья къ счастью, ибо это менѣе всего трагично, такъ какъ не заключаетъ въ себѣ ничего, что (для этого) необходимо, т.-е. не возбуждаетъ ни чувства справедливости, ни состраданія, ни страха; наконецъ, вполнѣ негодный человѣкъ не долженъ впадать изъ счастья въ несчастье, такъ какъ подобное стеченіе (событий) возбуждало бы чувство справедливости, но не состраданія и страха: ведь состраданіе возникаетъ къ безвинно-несчастному, а страхъ — передъ несчастьемъ намъ подобнаго; слѣдовательно (въ послѣднемъ случаѣ) происшествія не возбудятъ въ насъ ни жалости, ни страха. Итакъ, остается (герой), находящійся въ срединѣ между этими. Таковъ тотъ, кто не отличается (особенной) добродѣтелью и справедливостью и впадаетъ въ несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой нибудь ошибкѣ, тогда какъ прежде былъ въ большой чести и счастіи, каковы, напр., Эдипъ и Орестъ и выдающіяся лица подобныхъ родовъ“⁹⁸).

Взгляды на трагическое, высказанные Аристотелемъ, дали поводъ ко множеству противорѣчивыхъ комментарій, возникнувшихъ вслѣдствіе недостаточной ясности и определенности въ выраженіяхъ названного греческаго философа⁹⁹). Переводить ли слова Аристотеля въ его определеніи трагического: „*ἄλεος* и *φόβος* общепринятыми словами: состраданіе и страхъ, или, какъ предлагаетъ Гюнтеръ (см. 97-ое прим.) словами *Rührung* (трогательность) и *Erschütterung* (потрясеніе), все же это определеніе относится къ субъективной сторонѣ трагического, къ впечатлѣнію, произведенному трагическимъ на созерцателя.

Что же должно быть въ самомъ трагическомъ, чтобы производить это сильное впечатлѣніе, столь всѣмъ знакомое, хотя трудно поддающееся точному определенію? Трагическій эффектъ испытываетъ созерцатель отъ ужасныхъ страданій и гибели силь-

ной личности, причиненной столкновениемъ могучихъ, взаимно-враждебныхъ силъ. Какъ бы ни были ужасны страданія и гибель, они не производятъ собственно трагического впечатлѣнія, если подвергающаяся имъ личность лишена силы и величія¹⁰⁰). Мощь страдающей и гибнущей личности придаетъ трагизму характеръ возвышенный¹⁰¹).

Впрочемъ, Фолькельтъ указываетъ на встрѣчаемыя въ трагедіяхъ лица, лишенные возвышенного характера, напр.: слабый король Генрихъ VI Шекспира, принцъ Артуръ въ „Король Іоаннѣ“ того же автора, Эмилія Галотти Лессинга, Тассо Гёте, Гамлетъ Шекспира, Рудольфъ II Грильпарцера¹⁰²). Тѣмъ не менѣе названный эстетикъ самъ того мнѣнія, что возвышенное есть наиболѣе подходящая почва для трагического¹⁰³). Чтобы личность могла производить трагическое впечатлѣніе, ей нужно значительно возвышаться надъ обычнымъ уровнемъ людей¹⁰⁴). Страданія и гибель подобной личности должны быть безнадежными и вытекать изъ самаго величія даннаго характера¹⁰⁵). Произведенія, герои которыхъ хотя страдаютъ, но не безнадежно, въ концѣ концовъ спасаются отъ гибели и достигаютъ большаго или меньшаго благополучія, могутъ быть весьма высокаго художественного достоинства, но специфически-трагического впечатлѣнія не производятъ. Таковы, напримѣръ, Цинна Корнеля, Ифигенія Гёте, Вильгельмъ Телль Шиллера, Шейлокъ Шекспира и пр.¹⁰⁶). Сила трагической личности должна сказываться въ томъ, какъ она переносить страданія и встрѣчаетъ гибель.

Малѣйшее проявленіе малодушія ослабляетъ трагизмъ. Его неѣть, напримѣръ, въ „Смерти Ивана Ильича“ гр. Л. Толстого¹⁰⁷). Несчастіе можетъ обрушиться на человѣка сильнаго, но не находится въ тѣсной связи съ характеромъ или профессіей данной личности. Такъ, напримѣръ, слѣпота большое несчастіе, но потеря зреянія для Мильтона далеко не имѣла такого трагизма, какъ потеря слуха для Бетховена или головная боль Свифта, мѣшавшая умственной работѣ и приведшая его къ идіотизму¹⁰⁸). Высшій трагизмъ достигается тѣмъ, что величие личности является причиной ея страданій и гибели. Фіеско, Марія Стюартъ, Faustъ и т. п. гибнутъ отъ дерзновенныхъ порывовъ ихъ отважнаго характера, въ которомъ заключается мощь этихъ лицъ, а также и причина ихъ гибели¹⁰⁹).

Судьба героя въ драмѣ можетъ имѣть счастливый исходъ. Въ такомъ случаѣ трагическое исчезаетъ въ моментъ, когда поворотъ къ спасенію болѣе или менѣе вѣроятенъ. Трагический герой иногда лишь кажется таковymъ, пока страданія его пред-

ставляются безнадежными и безвыходными и гибель неминуемая. Но по мѣрѣ возрастанія надежды на спасеніе — трагизмъ слабѣетъ и наконецъ исчезаетъ совсѣмъ¹¹⁰).

Чтобы личность могла произвести трагическое впечатлѣніе, ея положеніе должно быть безнадежно¹¹¹). Это не значитъ, что необходимымъ концомъ для трагического героя была бы смерть. Напротивъ, этотъ конецъ можетъ наступить въ полномъ уныніи, отчаяніи, въ той нравственной смерти, которая ужаснѣе физической¹¹²).

Таковы, напримѣръ, Эдипъ Царь, узнавшій, что онъ причина бѣдствія, обрушившагося на Фивы; Рустемъ, послѣ убиенія своего сына Зораба и др. Мы сознаемъ, что для такихъ лицъ жизнь кончена. Они хотя могутъ еще влечь свое жалкое существованіе, но это не жизнь, а нравственная агонія. „Настоящее саморазрушеніе заключается въ страданіи собственного „я“, отъ котораго уйти некуда“¹¹³). Оттого Рустемъ остается одинъ.

Здѣсь

Въ пустынѣ, самого себя
Хочу размыкать я, и змѣя—
Грызущее мнѣ душу горе—убить.
То будетъ мой послѣдній
Мой самый трудный подвигъ; змѣй
Свирѣпъ, онъ дышеть пламенемъ и ядомъ¹¹⁴).

Но смерть имѣть и свои преимущества. Она уничтожаетъ всѣ сомнѣнія относительно дальнѣйшей судьбы страдальца, а главное, устраниетъ изъ міра нравственную руину, противорѣчащую самой себѣ, продолжающую жить, хотя всѣ счеты ея съ земнымъ существованіемъ уже покончены¹¹⁵).

Сильнымъ человѣкомъ обыкновенно считается тотъ, кто обладаетъ желѣзной волей. Поэтому, сила воли представляетъ необходимое качество трагической личности. Такого мнѣнія былъ Шиллеръ¹¹⁶). Но Фольклѣръ указываетъ на трагическихъ героевъ, отличающихся, наоборотъ, слабостю воли, напримѣръ, Сарданапаль Байрона, Обломовъ Гончарова. Несмотря на слабость характера того и другого, они не лишены высоты, которая, при ихъ гибели, сообщаетъ имъ трагическій колоритъ. „Сарданапаль царь мягкаго характера, ведущій жизнь праздную, пассивную, посвященную однимъ наслажденіямъ. Но онъ не лишенъ величія. Его праздность и лѣнъ происходятъ отъ кроткаго, гуманнаго сердца, которое не въ состояніи причинить никому вреда, проливать кровь, вести войну, а, наоборотъ, желаетъ до-

ставить народамъ мирную, счастливую жизнь. Еще сильнѣе этотъ родъ трагизма въ романѣ Гончарова „Обломовъ“. Обломовъ — душа вѣрная, открытая, кристаллически-чистая — впадаетъ въ состояніе бездѣйственной полудремоты и, опускаясь все ниже и ниже, погибаетъ въ усыпленіи своего духа“¹¹⁷).

Но все таки подобные слабые характеромъ герои скорѣе вызываютъ къ себѣ сожалѣніе. Отсутствіе въ нихъ силы ослабляетъ трагизмъ ихъ гибели.

Если же трагическій герой долженъ отличаться силой, то эта сила можетъ заключаться не въ одной лишь воли¹¹⁸), но въ какой-нибудь страсти, фантазіи, умѣ. Поэтому и трагизмъ можетъ быть не только воли, но и страсти, и фантазіи, и ума¹¹⁹).

Образцами трагизма страсти¹²⁰) могутъ служить Ленора Бюргера, Ромео и Юлія Шекспира и т. п.

Ленора живетъ лишь любовью къ своему жениху. Безъ него свѣтъ Божій ей постыль. Не найдя своего жениха въ вернувшемся съ поля браны войскѣ,

Она свѣтъ Божій прокляла
И громко зарыдала
И на землю упала¹²¹).

— Безъ милаго Ленорѣ жизнь не жизнь, а скорбь и зло¹²²). Матери своей, пытающейся смириТЬ душу своей дочери передъ Богомъ и устрашить грѣшницу мученіями ада, Ленора отвѣчаетъ:

О другъ мой, что небесный рай?
Что адское мученье?
Съ нимъ вмѣстѣ — все небесный рай;
Съ нимъ розно — все мученье;
Угасни ты, противный свѣтъ!
Погибни жизнь, гдѣ друга нѣть!
Съ нимъ розно, умерла я
И здѣсь и тамъ для рая¹²³).

Адскій пламень страсти бросаетъ Ленору въ хладныя объятія ея мертваго жениха. Любовь къ нему, въ которой сосредоточилась вся жизнь несчастной девушки, составляетъ трагизмъ ея характера¹²⁴).

Любовь, поглощающая все существо, любовь, порабощающая всѣ остальные стороны души, любовь, заставляющая двѣ самобытныя индивидуальности слиться въ одно существованіе, несмотря ни на какія препятствія, любовь, являющаяся роковой силой, ведущей къ гибели всепрѣдѣло отдавшихся ей — эта любовь

воспроизведена въ Ромео и Юліи Шекспира, воплотившихъ въ себѣ весь трагизмъ сердечной страсти¹²⁵). Джульетта говоритъ Ромео: „Хотя ты моя радость, но меня не радуетъ наше сближеніе; слишкомъ оно неожиданно, слишкомъ необдуманно, слишкомъ внезапно; оно слишкомъ похоже на молнию; всыхнетъ она и исчезнетъ ранѣе, чѣмъ успѣшь сказать: „она сверкнула“¹²⁶). Ромео весь поглощенъ однимъ желаніемъ—обладанія Джульеттой. Лоренцо, видя такую безпредѣльную страсть, не знающую ни мѣры, ни удержанія, говоритъ: „Такіе не въ мѣру пылkie восторги кончаются такъ же не въ мѣру порывисто и умираютъ въ самомъ разгарѣ, всыхнувъ, словно порохъ, какъ только прикоснется къ нему огонь“¹²⁷).

Въ этой драмѣ Тікъ слышалъ „элегическую жалобу нашей смертной доли, жалобу, звучащую во всѣхъ нашихъ радостяхъ и во всѣхъ красотахъ“¹²⁸). Ромео и Джульетта вѣрно отразили въ себѣ страшную дѣйствительность. Въ ней нѣть мѣста тому чудному цвѣтку, наполнившему своимъ благоуханіемъ сердца влюбленныхъ. Мгновенное счастіе, возвысившееся въ ихъ попѣлу до блаженного экстаза, не могло продолжиться. Влюбленные погрузились въ свой сердечный міръ со всею исключительностью поглощающей ихъ страсти. Имъ нѣть дѣла до остального міра. Но и остальному міру со всею его эгоистическою жестокостію, холоднымъ разсчетомъ и сухимъ безсердечіемъ, нѣть дѣла до счастія влюбленныхъ. Великое твореніе геніального драматурга учитъ насъ, что въ этомъ мірѣ ненависти и зла, глупости и безмыслии случайности любовь, достигнувшая красоты высшаго просвѣтленія, обречена на гибель¹²⁹). — Поощады нѣть и тому, кто силою своей фантазіи унесся изъ этого міра печальной, суровой дѣйствительности въ міръ золотыхъ грезъ. Чтобы жить на землѣ, нужно думать о земномъ. Если же дать волю воображенію улетѣть въ заоблачный міръ несбыточного идеала, то дѣйствительность не замедлитъ разбудить мечтателя своими безцеремонными толчками. Контрастъ прозы будничной жизни съ красотою воздушныхъ замковъ можетъ произвести впечатлѣніе потрясающаго диссонанса. Оттого жизнь мыслителей, реформаторовъ, художниковъ¹³⁰) часто окрашивается въ такой мрачный трагический колоритъ. Таковъ Тассо Гёте¹³¹). Онъ весь въ своей поэзіи. Но

Прекрасного должны мы опасаться
Какъ пламени: пока на очагѣ
Оно горитъ, пока на путь намъ свѣтить,
Какъ радостно, спасительно оно!

Кто безъ него хотѣлъ бы обойтися?
Но ежели расширяется кругомъ,
Никъмъ неохраняемое, сколько
Несчастія и горя принесетъ! ¹²²).

Тассо сталкивается со своимъ контрастомъ въ лицѣ Антоніо, являющагося представителемъ разсудочнаго взгляда на дѣйствительность и полной власти надъ собой. Антоніо не достаетъ таланта, но онъ обладаетъ тѣмъ, что пріобрѣтается трудомъ и силою воли. Тассо подозрѣваетъ Антоніо въ зависти. „Повѣрь“, говоритъ Тассо Леонорѣ;

...душѣ холодной себялюбца
Не избѣжать муки зависти: легко
Процаетъ онъ другому и богатство
И почести; онъ думаетъ: ты самъ
Того же достигаешь счастьемъ, постоянствомъ.
Но то, чѣмъ свыше мы одарены
Одной природой, что недостижимо
Трудомъ, стремленью каждого, чего
Ни золото, ни мечъ, ни постоянство
Пріобрѣсти не могутъ—никогда
Онъ не проститъ ¹²³).

Тассо и Антоніо — выражатели двухъ разныхъ принциповъ: Тассо всецѣло отдается непосредственному чувству, постоянно волнуемому яркими образами пылкой поэтической фантазіи; Антоніо — воплощеніе здраваго разсудка, подчинившаго волю до полнаго самообладанія ¹²⁴). Оттого эти двѣ личности такъ враждебны другъ къ другу. „Нѣтъ“, говоритъ Леонора

...оттого враги между собой
Два эти человѣка, что природа
Изъ нихъ не сотворила одного ¹²⁵).

Человѣку съ пылкимъ воображеніемъ и впечатлительнымъ характеромъ кажется холодною черствостію обузданіе сердечныхъ порывовъ. Въ нихъ видится столько безкорыстнаго, благороднаго увлеченія! Если же такая увлекающаяся личность надѣлена художественнымъ талантомъ, заключающимся преимущественно въ богатствѣ фантазіи, то ея внушенія кажутся голосомъ свыше, и мнящій о себѣ гений считаетъ, что ему все позволено: онъ „нatura избранная“, для которой рамки обычной морали не существуютъ.

Сталкиваясь съ законами природы и нравственности, съ

принципами, на которыхъ зиждется человѣческое общество, художественная натура, не привыкшая къ сдерживающему контролю надъ собой, подвергается массѣ страданій, могущихъ довести ее до окончательной гибели. Этотъ трагизмъ художника, живущаго лишь чувствомъ и воображеніемъ, безъ разумнаго контроля и нравственнаго самообладанія Гёте воплотилъ въ своемъ Тассо¹³⁶).

„Страстная, исключительная, беззавѣтная преданность искусству заключаетъ въ себѣ опасность развить чувство и фантазію до чрезмѣрной утонченности и раздражительности. Душа художника подчиняется капризамъ, внезапно всыхивающимъ и также внезапно потухающимъ аффектамъ, настраивается къ людямъ недовѣрчиво, все видитъ въ дурномъ, черномъ свѣтѣ и представляетъ скверную смѣсь мягкости и жестокости.

Такимъ образомъ затрудняется дѣльное, разумное сужденіе, а то дѣлается и совершенно невозможнымъ, и воля легко подвергается заболѣваніямъ, послѣдствиемъ которыхъ являются: недовѣріе къ собственнымъ силамъ, нерѣшительность, боязнь дѣла и склонность къ быстрымъ, безцѣльнымъ поступкамъ. Чѣмъ болѣе художникъ возносится на далекія, крутыя высоты искусства, тѣмъ болѣе теряетъ онъ глаза и масштабъ для мелочей, путаницы и неумолимости практической жизни. Художественное творчество опасно и тѣмъ, что возбуждаетъ фантазію и страсть и, смотря по обстоятельствамъ, заставляетъ переживать нездровыя, сладостныя, безпутныя настроенія, въ особенности эротическая влеченія. Ненасытный демонъ чувственныхъ наслажденій есть чрезвычайно опасная сторона высоко-художественного гenія.

И этотъ трагизмъ подобно трагизму любознательности, усиливается еще тѣмъ, что многія художественные творенія, отсутствие которыхъ было бы для насъ громаднымъ пробѣломъ, едва ли были бы созданы, если бы ихъ авторы не имѣли бы тѣхъ или другихъ опасныхъ природныхъ склонностей"¹³⁷).

Но не только фантазія, самыи умъ можетъ причинить трагическую страданія.

Русская пословица гласить: „дуракамъ счастіе“. Наоборотъ, умъ можетъ причинить много страданій. Грибоѣдовъ назвалъ свое бессмертное твореніе „Горемъ отъ ума“. Чашкій страдаетъ вслѣдствіе своего умственнаго развитія, показывающаго ему во всей ужасающей правдѣ низкіе, пошлые интересы, въ которыхъ погрязло Московское общество того времени. Но страданія, причиняемыя умственнымъ превосходствомъ не заключаются лишь въ пониманіи низкаго уровня въ развитіи окружающаго обще-

ства, въ мучительномъ сознаніи одиночества на достигнутой интеллектуальной высотѣ и въ мелкой, завистливой враждѣ низменныхъ натуръ, не переносящихъ тѣхъ, кто осмѣлился стать выше ихъ. Страданія ума имѣютъ иногда гораздо болѣе глубокій источникъ.

„Умъ, пишетъ Лекки¹³⁸⁾, достаточно развитой для широкаго пользованія интеллектуальными наслажденіями, безспорно обладаетъ неисчерпаемымъ источникомъ радости.

Но тотъ, кто заключаетъ изъ этого, что высшее умственное превосходство есть наиболѣе благопріятное условіе для счастія, горько ошибается. Болѣзньенная, нервная чувствительность, сопровождающая интенсивныя умственные напряженія, скучное, надобливое сознаніе невѣжества и пустоты, разочарованіе и все разрушающій анализъ—обычные спутники глубокихъ изслѣдований—наполнили литературу грустнымъ эхомъ словъ царя-мудреца, говорившаго, что „во многой мудрости много печали и кто умножаетъ познанія, умножаетъ скорбь“¹³⁹⁾.

Страданія ума достигаютъ мрачнаго трагизма при столкновеніи человѣческой мысли съ неразгаданными міровыми тайнами. Высшая мудрость „знаетъ лишь то, что ничего не знаетъ“, (Сократъ). Сознаніе слабости и ограниченности нашей интеллектуальной организаціи вмѣстѣ съ ненасытной жаждой знанія обрекаютъ умъ на мученія Тантала. Трагизмъ ума заключается въ контрастѣ между безпредѣльностью познаваемаго и ограниченностью нашихъ познавательныхъ способностей,—въ контрастѣ, выраженномъ Ньютономъ въ сравненіи себя самого съ ребенкомъ, находящимъ пестрые камешки на берегу океана неизвѣданныхъ истинъ,—въ признаніи Фауста въ собственномъ безуміи, несмотря на ревностное стремленіе познать міръ изученіемъ всѣхъ наукъ¹⁴⁰⁾ (см. стр. 150, пр. 224).

Трагизмъ ума заключается еще въ его склонности къ анализу и отрицанію прежнихъ вѣрованій и убѣждений. Но разрушать легче, чѣмъ созидать. Оттого часто умъ, разрушивъ старыя вѣрованія, ничего положительного вмѣсто нихъ не даетъ. Однако безъ убѣждений, безъ искренней въ нихъ вѣры нельзя совершить никакого дѣла. Вотъ почему развитіе ума ослабляетъ волю. Вмѣсто смѣлаго рѣшенія умъ старается взвѣсить и обсудить дѣло со всѣхъ сторонъ и все открываетъ новые точки зреянія.

Оттого очень сильные и рѣшительные люди обыкновенно обнаруживаютъ нѣкоторую прямолинейную ограниченность. „Но въ отрицаніи, какъ въ огнѣ, есть истребляющая сила—и какъ

удержать эту силу въ границахъ, какъ указать ей, гдѣ ей именно остановиться, когда то, что она должна истребить, часто слито и связано неразрывно? Вотъ гдѣ является намъ столь часто замѣченная трагическая сторона человѣческой жизни: для дѣла нужна мысль; но мысль и воля разъединились и съ каждымъ днемъ разъединяются болѣе.

And thus the native hue of resolution
Is sickled o'er by the pale cast of thought.

(Прирожденный румянецъ воли
Блекнетъ и болѣеть, покрываясь блѣдностю мысли)

говорить намъ Шекспиръ устами Гамлета^{“ 141”}.

Если воля, ослабленная анализомъ, отрицаніемъ, сомнѣніемъ ума, можетъ причинить страшныя несчастія, то и сама воля во всей силѣ своей самодовлѣющей власти иногда становится причиной трагической гибели героя, обладающаго ею.

Выше (стр. 195) было уже замѣчено, что такъ какъ для трагического нужна личность сильная, то некоторые (напр., Шиллеръ) допускаютъ лишь одно трагическое воли^{“ 142”}.

О трагизмѣ, причиненномъ силою воли, русская пословица гласитъ: „Нашла коса на камень“. Сильный человѣкъ не отступаетъ отъ препятствій. Его энергія растетъ вмѣстѣ съ противодѣйствіями, противъ которыхъ онъ борется.

Если онъ встрѣчаетъ нѣчто, неподдающееся ему, выдерживающее натискъ его борьбы, то онъ разбивается о несокрушимое препятствіе, но назадъ не отступаетъ.

Воплощеніемъ такой желѣзной воли является Корiolанъ. Преградъ для него не существуетъ.

Онъ во что бы то ни стало долженъ достигнуть того, чего онъ хочетъ. Одна лишь смерть въ состояніи не допустить его къ задуманной имъ цѣли. И вотъ, когда онъ почти достигнулъ ея и можетъ отомстить оскорбившему его Риму, мать падаетъ къ его ногамъ и просить пощадить родной городъ. Воля Корiolана сломлена любовью къ матери. Но такъ какъ Корiolанъ есть воплощеніе воли, то вмѣстѣ съ нею сломленъ и самъ Корiolанъ. Не мечъ Авфидія поразилъ Корiolана: этотъ мечъ сразилъ тѣло. Душу же Корiolана сразила его мать. Онъ говорить ей:

О, родная!
Для счастія Рима побѣдила ты,
Для сына же—повѣрь мнѣ, о, повѣрь мнѣ.
Ужасна та побѣда: можетъ быть,
Въ ней скрыта смерть^{“ 143”}).

Сила, столь необходимая для трагизма, обнаруживается въ борьбѣ.

Сильный борется лишь съ мощнымъ противодѣйствиемъ¹⁴⁴⁾. Оно можетъ быть или во внѣшнемъ, или во внутреннемъ мірѣ. Во внѣшнемъ мірѣ противодѣйствіе встрѣчается въ силахъ природы. Такъ, напримѣръ, Пліній Старшій погибнуть отъ изверженія Везувія¹⁴⁵⁾.

Гибель Плінія Старшаго можетъ служить примѣромъ изъ дѣйствительности. Гибель молодого пажа въ „Кубкѣ“ Шиллера—изъ поэзіи. Всего чаще противодѣйствующая сила во внѣшнемъ мірѣ, съ которой борется трагическій герой, заключается во враждебныхъ ему людяхъ. Примѣрами трагическихъ героевъ, гибнущихъ отъ враждебныхъ имъ людей, могутъ служить: Валленштейнъ Шиллера¹⁴⁶⁾, Юлій Цезарь¹⁴⁷⁾ и Коріоланъ Шекспира, Этеокль и Полиннікъ въ трагедіи Эсхила „Семь противъ Оивъ“.

Особенный интересъ представляетъ борьба тогда, когда она сосредоточивается въ собственномъ сердцѣ трагического героя.

Если борьба составляетъ главный интересъ трагизма, то этотъ интересъ достигаетъ своего апогея, когда собственное „я“ раскололось на двѣ враждующія другъ съ другомъ части. Тутъ развертывается потрясающая картина сердечныхъ тайниковъ нашей жизни. Обнаруживаются тѣ психіческія условія, которыя, если съ одной стороны дѣлаютъ возможнымъ „Царствіе Божіе внутри насъ“, то съ другой—создаютъ тамъ же и всѣ муки ада¹⁴⁸⁾. „Буря подъ черепомъ“: такъ называетъ Викторъ Гюго ту главу своего романа „Несчастные“, въ которой онъ раскрываетъ намъ душу Жана Вальжана, когда онъ, всѣми уважаемый мэръ, узнаетъ, что мнимый Жанъ Вальжанъ пойманъ и, какъ бѣглый каторжникъ, долженъ подвергнуться строжайшей карѣ. Если Жанъ Вальжанъ настоящій, но скрывающійся подъ чужимъ именемъ, ничего о себѣ не заявить, то мнимый (т.-е. невинный) будетъ осужденъ; если же Жанъ Вальжанъ устраниТЬ ошибку судей и обнаружить себя, то ему придется покинуть свое почетное положеніе мэра, всѣми любимаго и уважаемаго, доставлявшее ему возможность дѣлать такъ много добра страждущимъ, и снова идти на каторгу, на которую былъ когда-то приговоренъ за то, что укралъ хлѣбъ для прокормленія своей голодной семьи. Такую же трагическую борьбу съ самимъ собой Жанъ Вальжанъ переживаетъ, когда рѣшается сказать Маріусу, мужу своей дорогой воспитанницы Козетты о себѣ, что онъ уѣхавшій съ галеръ каторжникъ: Жану Вальжану необходимо

обнаружить, кто онъ, чтобы узнать, захочетъ ли Маріусъ жить съ бѣглымъ каторжникомъ подъ одною кровлею ¹⁴⁹).

Чѣмъ сильнѣе противникъ трагического лица, тѣмъ естественнѣе гибель послѣдняго. Страданіе и гибель героя въ борьбѣ съ могучимъ соперникомъ является въ порядкѣ вещей. Наоборотъ, тѣмъ возмутительнѣе намъ кажется страданія и гибель героя, чѣмъ незначительнѣе противодѣйствующая ему сила, которая иногда оказывается достаточной для побѣды, когда ей на подмогу подвернется благопріятный случай ¹⁵⁰). Вообще говоря, случай есть врагъ трагического ¹⁵¹). Какъ ни ужасны бываютъ катастрофы на желѣзныхъ дорогахъ, все же въ нихъ обыкновенно нѣтъ настоящаго трагизма, вслѣдствіе ихъ случайности. Впрочемъ, еще Аристотель указалъ на то, что случай можетъ произвести трагическое впечатлѣніе, если, напримѣръ, упадетъ статуя на проходящаго человѣка, который былъ убийцей изображенаго въ ней. Такое происшествіе теряетъ характеръ случая и кажется нашей фантазіи преднамѣренной карой преступленія ¹⁵²). Если фантазія въ состояніи осмыслить слѣпой случай, то воля имъ можетъ воспользоваться для своихъ цѣлей и превратить въ средство для ихъ достижения. Маркизъ Поза говоритъ:

...И что такое случай,
Какъ не простой, шероховатый камень,
Рукой ваятеля возванный къ жизни?
Намъ небо посыпаетъ случай — къ цѣли
Онъ долженъ быть обѣданъ человѣкомъ" ¹⁵³).

Такъ какъ подвернувшись случай можетъ оказать громадное содѣйствіе въ осуществленіи какого-нибудь плана, замысль котораго дремалъ глубоко въ тайникахъ нашего сердца, то такого рода случай приобрѣтаетъ характеръ дьявольского искушенія, способнаго подстрекнуть на дѣло и придать рѣшимость колеблющейся воли. Случай подвигнулъ Катерину въ „Грозѣ“ Островскаго измѣнить мужу. Ее выводитъ изъ сомнѣнія и колебанія именно то соображеніе, что, можетъ быть, въ другой разъ такого благопріятнаго случая свидѣться съ милымъ не повторится и вѣчно будетъ грызть сердце сожалѣніе, что имъ она не воспользовалась. „Да, можетъ, такого и случая-то еще во всю жизнь не выйдетъ. Тогда и плачъ на себя: быть случай, да не умѣла пользоваться“ ¹⁵⁴). Случай, приведшій Дунканъ въ замокъ Макбета, воплощается въ кинжалъ, „въ дитя воображенія горячки жгущей угнетенный мозгъ“ ¹⁵⁵), въ кинжалъ, маниющій Макбета совершиТЬ кровавое преступленіе, чтобы проложить себѣ

дорогу къ трону. Случай, врываясь въ жизнь людей, безъ смысла, безъ связи съ ихъ намѣреніями и характерами, являясь во всей своей капризной исключительности, мѣшаетъ трагическому и ослабляетъ его впечатлѣніе¹⁵⁶). Наоборотъ, если случай заключаетъ въ себѣ нечто похожее на значеніе судьбы, или даетъ поводъ обнаружиться характеру личности въ соответствующемъ освѣщеніи, или особенно ярко освѣщаетъ идею произведения, то такого рода случай вполнѣ умѣстенъ въ трагическомъ произведеніи¹⁵⁷). Таковъ случай въ Ромео и Юліи, помѣшившій Ромео получить письмо Лоренцо. И кажется, что этотъ свѣтъ страданій, жестокости, вражды и ненависти до такой степени чуждъ райскому счастію беззаботной любви созданныхъ другъ для друга юныхъ сердецъ, что онъ пользуется даже глупымъ случаемъ для уничтоженія этого неземного блаженства¹⁵⁸). Конечно, это случайность, что Ромео полюбилъ дочь враждебной ему фамиліи. Но подобный случай не только не вредить трагизму, а является необходимымъ элементомъ для обрисовки характера героя и героини¹⁵⁹). Точно также вполнѣ умѣстны случайности въ Гамлете, гдѣ онъ особенно многочисленны¹⁶⁰). Убійство Полонія Гамлетомъ, отравленіе королевы, берущей кубокъ съ ядомъ и выпивающей его, перемѣна шпагъ, дающая въ руки Гамлета шагу съ ядомъ — всѣ эти случаи имѣютъ роковое значеніе, возвышающее трагизмъ положеній заинтересованныхъ лицъ, индивидуальность которыхъ тѣмъ ярче обнаруживается¹⁶¹).

Случай считается неумѣстнымъ въ трагедіи потому, что въ ней все должно вытекать изъ характера героя, согласно психическимъ законамъ „ихъ же не прѣдѣши“... Но въ жизни, а слѣдовательно и въ трагедіи не все зависитъ отъ характеровъ людей, но и отъ обстоятельствъ, въ которыхъ находится данная личность. Случай въ смыслѣ противоположности причинной связи вещей неумѣстенъ въ трагедіи, потому что такого случая быть не можетъ. Но случай въ смыслѣ противорѣчія желаніямъ людей, поставленныхъ въ обстоятельства, противоположны ихъ намѣреніямъ, или же чего-то совершенно неожиданного и непредвидѣнного, безпрестанно встрѣчается въ жизни, поэтому вполнѣ умѣстенъ тамъ, гдѣ изображается трагический герой, страдающій и гибнущій не вслѣдствіе одного своего характера, но и по причинѣ обстоятельствъ, въ которыхъ онъ очутился¹⁶²).

Но какъ бы ни былъ умѣстенъ случай въ развитіи трагической личности, тѣмъ не менѣе ея апоѳеозъ мы встрѣчаемъ тамъ, гдѣ она сама приготовляетъ себѣ свою судьбу, вполнѣ сознавая, что выйдетъ изъ поступка, совершенного добровольно и

главное — сознательно. Такимъ героемъ является Прометей, это воплощеніе истинно-трагического¹⁶³⁾, который говоритъ: „Я погрѣшилъ намѣренно и обдуманно, это правда“¹⁶⁴⁾. Также Корiolанъ, уступая мольбамъ матери, вполнѣ сознаетъ, на какую опасность онъ себя обрекаетъ¹⁶⁵⁾. По словамъ Авфидія, въ Корiolанѣ столкнулись „честь и состраданіе“¹⁶⁶⁾. Прежде, чѣмъ уступить мольбамъ матери, Корiolанъ пережилъ тотъ трагической моментъ въ своей жизни, который надломилъ его. Корiolанъ весь былъ проникнутъ страстнымъ желаніемъ мщения Риму. Все его существо сосредоточилось на этомъ чувствѣ. Но мстя Риму, Корiolанъ долженъ былъ погубить жену, сына и мать. Мать говоритъ Корiolану:

Въ торжествѣ
Ты вступишь на развалины родныя
И примешь побѣдителя вѣнокъ,
Проливши кровь родной жены и сына!
Что до меня, мой сынъ, я не дожусь,
Чѣмъ кончится война; коль я не въ силахъ
Склонить тебя на миръ великодушный,
То, вѣрь миѣ, прежде, чѣмъ идти на Римъ,
Черезъ мой трупъ перешагнуть ты долженъ.
Ступи-жъ на грудь, которая вскормила Корiolана¹⁶⁷⁾.

Уже цѣлую жену, Корiolанъ восклицаетъ:

О, славе мести
Миѣ подѣлуй Твой, долгій, какъ изгнаніе¹⁶⁸⁾.

Когда же мать пала къ ногамъ его, то любовь и жалость къ ней пересилили въ сердцѣ Корiolана злобу противъ оскорбившаго его Рима. Внутри Корiolана происходитъ страшная борьба: одно чувство борется съ другимъ и доброе одерживаетъ победу надъ злымъ.

Корiolанъ есть примѣръ борьбы противоположныхъ чувствъ¹⁶⁹⁾. Кромѣ того, трагическое можетъ явиться результатомъ борьбы страсти съ долгомъ, борьбы двухъ противоположныхъ обязанностей, борьбы съ судбою и наконецъ съ самимъ божествомъ.

Въ главѣ о собственно прекрасномъ было вскользь упомянуто о диссонансѣ въ человѣческой душѣ, влекомой разными желаніями, противъ которыхъ вооружается долгъ (см. стр. 16—17). Наши склонности влекутъ насъ къ ихъ удовлетворенію, которое подъ влияниемъ страстнаго желанія кажется намъ высшимъ блаженствомъ, за-слоняющимъ отъ нашихъ взоровъ гибельные послѣдствія, могущія рано или поздно заставить насъ горько раскаяться въ поступкѣ,

совершенному въ страстномъ порывѣ. Страсть заставляетъ насъ, ради минутнаго наслажденія, жертвовать здоровьемъ, ради богатства, почестей и власти совершать болѣе или менѣе тяжкія преступленія. Борьба между страстнымъ влечениемъ и требованиемъ обязанности терзаетъ душу и причиняетъ ей невыносимыя мученія даже тогда, когда долгъ восторжествуетъ. Но эта победа дается не легко. Викторъ Гюго ярко изобразилъ ее въ Жанѣ Вальжанѣ, какъ обѣ этомъ было упомянуто выше (см. стр. 202).

Борьба страсти съ обязанностью, кончившаяся полнымъ торжествомъ первой и пораженіемъ второй, составляетъ сущность трагизма, погубившаго Макбета. Макбетъ хотя честолюбивъ, но все-таки, по природѣ своей, честенъ и благороденъ.

Лэди Макбетъ говоритъ:

„... Въ тебѣ, я знаю,
И гордость есть и жажда громкой славы,
Да иѣть сопутника ихъ зла.—Престола
Путемъ прямымъ желалъ бы ты достигнуть,
Игрою чистою сорвать весь банкъ...
Нельзя, Гламисъ! звучать неотразимо
Слова: „убей иль откажись отъ власти“ ¹⁷⁰).“

Дѣйствительно, Макбетъ вполнѣ сознаетъ свою обязанность передъ королемъ, почтившимъ замокъ своего полководца своимъ посѣщеніемъ. Макбетъ говоритъ:

„Король Дунканъ вдвойнѣ здѣсь безопасенъ:
Родной и подданный—я не могу
Поднять руки на короля: хозяинъ—
Убийцѣ долженъ затворить я дверь,
Не самъ своимъ ножомъ зарѣзать гостя“ ¹⁷¹).

Макбету такъ противно преступленіе, такъ дорого честное имя ¹⁷²!

Но лэди Макбетъ раздуваетъ адскій пламень честолюбія и властолюбія въ душѣ своего мужа и подстрекаетъ Макбета на убийство того, кого онъ долженъ былъ бы охранять, какъ своего короля, родственника и гостя.

Къ этому же роду трагического можно отнести борьбу между низкими страстями и высокими порывами души. Во внутреннемъ мірѣ одного и того же человѣка могутъ уживаться съ одной стороны жажда знанія, порывы къ улучшенію человѣческой жизни, влечение къ художественному творчеству, мистическое пареніе къ небесному и божественному для единенія съ нимъ;—съ другой

ненасытная чувственность, жадность къ богатству, тщеславие, честолюбіе и пр. ¹⁷³⁾.

Воплощениемъ подобного диссонирующего контраста является Faustъ въ обработкѣ разныхъ писателей: Марлоу (Marlowe), Гёте, Граббе, Ленау, Кальдерона („Чудодѣйственный Мигъ“), также Манфредъ и Чайльдъ Гарольдъ Байрона и др. ¹⁷⁴⁾.

Подобно тому, какъ можетъ быть борьба между страстями, склонностями, влечениями, борьба между долгомъ и страстью, разумомъ и чувствомъ, головою и сердцемъ, точно также возможна борьба между двумя обязанностями. Въ такой борьбѣ между двухъ одинаково священныхъ обязанностей, ставящихъ человѣка въ безвыходное положеніе, Банзенъ преимущественно видитъ сущность трагического ¹⁷⁵⁾). Если названный писатель-пессимистъ, можетъ быть, и преувеличиваетъ безвыходность лабиринта, въ который вводить настъ совѣсть, требующая исполненія долга,— все же нельзя не согласиться съ тѣмъ, что обязанность далеко не всегда является въ формѣ опредѣленного „категорического императива“, исключающаго всякия сомнѣнія и колебанія. Наоборотъ, если не всегда, то все-таки бываютъ случаи, когда чрезвычайно трудно дать себѣ отчетъ, какъ слѣдуетъ поступить сообразно съ требованіями долга.

Въ особенности эта трудность возрастаетъ, когда исполненіе одной обязанности совершенно исключаетъ возможность исполнить другую, одинаково важную. Трагизмъ такого положенія возрастаетъ еще оттого, что обыкновенно нѣть времени мѣшкать, колебаться и выбирать, потому что уже всякое замедленіе есть погрѣшность противъ долга, требующаго немедленнаго и рѣшительнаго поступка. Тѣмъ болѣе нельзя искать спасенія въ уклоненіи отъ всякаго поступка, такъ какъ обязанности требуютъ дѣйствій, но, увы, иногда диаметрально противоположныхъ, изъ которыхъ одно совершенно исключаетъ возможность совершенія другого. „Любовь враждуетъ съ любовью, благочестіе съ благочестіемъ, требование отца съ правомъ матери“ ¹⁷⁶⁾.

Таково положеніе Ореста у Эсхила: Орестъ виновенъ, если оставить убіеніе своего отца безъ отмщенія; исполненіемъ же завѣта мести Орестъ становится матереубийцей. „Отомстить ли Орестъ ужаснымъ матереубийствомъ убіеніе своего отца или это злодѣяніе оставить безъ отмщенія: во всякомъ случаѣ, по изображенію поэта, будетъ совершено тяжкое преступленіе“ ¹⁷⁷⁾.

Аполлонъ побуждаетъ Ореста на месть. Эринніи караютъ сына, убившаго мать ¹⁷⁸⁾). Вотъ—поэтическое олицетвореніе двухъ принциповъ, рвущихъ сердечный міръ человѣка, обязаннаго посту-

пить согласно долгу, въ данномъ случаѣ приказывающаго нѣчто диаметрально-противоположное¹⁷⁹). Къ примѣрамъ трагического отъ конфликта двухъ противоположныхъ обязанностей обыкновенно причисляется и Антигона Софокла, напримѣръ, Гегелемъ, считавшимъ эту трагедію за лучшее произведеніе искусства¹⁸⁰).

По мнѣнію Гегеля, Антигона, какъ гражданка города, управляемаго Креономъ, и невѣста сына послѣдняго должна была бы его слушать¹⁸¹). Но повинуясь волѣ Креона, Антигона не могла бы исполнить законъ религіозный. Антигона поставлена въ такое положеніе, что исполненіе одного закона исключаетъ возможность исполнить другой, который приходится непремѣнно нарушить. Конечно, эти противоположные законы далеко не одинаково священны. Приказаніе Креона не можетъ сравниться съ божескимъ повелѣніемъ, и Антигона вполнѣ права, рѣшившись исполнить обрядъ погребенія надъ братомъ, несмотря на запрещеніе Креона, который къ тому же самъ впослѣдствіи раскаявается въ своихъ поступкахъ, причинившихъ гибель Антигоны, его сына и жены¹⁸²).

У древнихъ грековъ не только люди были способны издавать противорѣчащіе совѣсти законы, но и сами боги¹⁸³). Такъ, напримѣръ, если Лай¹⁸⁴) своими грѣхами заслужилъ гнѣвъ боговъ, то все-таки кажется до крайности возмутительно-произвольнымъ то, что боги выбрали орудіемъ наказанія Эдипа, сдѣлавъ изъ него палача собственного отца и мужа своей матери. Если Лай былъ виновенъ, то зачѣмъ невиннаго Эдипа превращать въ невольного преступника, чтобы покарать виновнаго?¹⁸⁵) И пользоваться лучшимъ, что есть у человѣка: добрыми намѣреніями, чтобы ими-то и достигнуть предопредѣленія рока! Невидимительно, что Эдипъ возмущается оракуломъ, предсказавшимъ ему убіеніе своего отца и женитьбу на собственной матери.

Пытаясь избѣгнуть этихъ преступленій, Эдипъ возстаетъ противъ боговъ, опредѣлившихъ ему такой страшный жребій.

Возмущеніе противъ божества есть кульминаціонный пунктъ трагизма, увѣнчанного въ античной драмѣ Прометеемъ Эсхила, заступившимся за человѣчество передъ жестокимъ Зевсомъ¹⁸⁶), а въ современной драмѣ Каиномъ Байрона. Прометей протестуетъ противъ намѣренія Зевса истребить родъ людской; Каинъ негодуетъ на наказаніе, обрушившееся на него за грѣхъ его родителей. Оба возстаютъ: одинъ противъ Зевса, другой противъ Бога, и противятся предопредѣленію свыше, за что навлекаютъ на себя кару.

Каина мучаетъ сомнѣніе: за что страдаетъ онъ, невиновный

въ грѣхопаденіи своихъ родителей, не просившій, чтобы его создали, не желавшій жизни и ничего не зналъ о ней до своего рожденія. Зачѣмъ было посажено древо, плоды котораго соблазнили Еву? Безграничное всевѣдѣніе знало, что свободная воля будетъ употреблена во зло, которое повлечетъ за собой страшную кару смерти и ада. Зачѣмъ же было создавать человѣка, обреченаго на наказаніе, смерть и адъ.

Вотъ она

Вся жизни! Работай! Но за что же это?
За то-ль, что изъ Эдема мой отецъ
Былъ изгнанъ? Чѣмъ же я-то тутъ виновенъ?
Въ тѣ дни рожденъ я не былъ, не желалъ
На свѣтъ рождаться? Мне невыносима
Земная доля, данная рожденьемъ.
Зачѣмъ такъ было змѣю довѣряться,
Къ чему терпѣть, извѣдавъ искушеніе?
То древо посадили—для кого?
Ужъ если не для насть, то для чего же?
Имъ искушать позволили отца? ¹⁸⁷⁾)

Оттого у Кaina является сомнѣніе въ благости Бога. Онъ всемогущъ, но значить ли это, что Онъ добръ?

„Но развѣ все то благо, что могутъ“? ¹⁸⁸⁾)

.Люциферъ показываетъ Кainу, что ждетъ человѣка послѣ смерти: адъ, который будетъ населенъ потомками Кaina. Вернувшись изъ ада, Кainъ, хотя любуется своимъ сыномъ, но все же не можетъ не желать, чтобы скорѣе умеръ онъ или вообще не родился.

„О лучше бы нарушить
Невинный сонъ и голову ребенка
О камень раздробить безъ сожалѣнья,
Чѣмъ жить позволить этой жизнью“. ¹⁸⁹⁾)

Когда Ада, жена Кaina, противится этому ужасному намѣренію мужа, то онъ успокаиваетъ ее слѣдующими словами:

„Я только говорилъ,
Что лучше-бъ умеръ онъ, чѣмъ осудить
Себя на муки въ будущемъ. Но если
Ты смущена, то я скажу одно:
Пусть никогда-бъ онъ лучше не родился“. ¹⁹⁰⁾.

Трагизмъ сомнѣнія въ благости Творца, создавшаго міръ, до нельзя угнетаетъ человѣческій духъ. Если, съ одной стороны,

земных страданий находить свой желанный конецъ въ смерти, то, съ другой, радости жизни такъ заманчивы, что ихъ эфемерность кажется тѣмъ болѣе ужасной. Отовсюду тѣснятся въ голову страшные вопросы: зачѣмъ даны радости жизни, если онъ должны такъ скоро прекратиться, зачѣмъ дано существованіе, полное мукъ, которыя послѣ смерти могутъ превратиться въ вѣчныя?..

Не одиаково ли жестоко: оборвать жизнь, полную радостей, или наполнить ее мученіями? ¹⁹¹⁾ Матери умершаго ребенка, обратившейся въ ея безысходномъ горѣ за помощью къ Буддѣ, онъ говорить: „Знай, я отдалъ бы всю кровь моего сердца, чтобы только осушить твои слёзы и узнать тайну того проклятія, которое превращаетъ сладкую любовь въ мученіе и по пути, усыпаному цвѣтами, гонить къ жертвенному алтарю, какъ этихъ безсмысленныхъ животныхъ, такъ и царя ихъ—человѣка. Я допытываюсь этой тайны, а ты—иди, скорони своего ребенка“. ¹⁹²⁾

Трагизмъ жизни заключается въ космическомъ законѣ безпрерывной эволюціи, обрекающемъ существованіе на гибель, создающей на разрушенной жизни новую предназначеннюю опять смерти и т. д. Мы вовлечены въ круговоротъ вѣчныхъ перемѣнъ и безъ удержу несемся по бесконечному потоку времени ¹⁹³⁾, жадно протягивая руки къ цвѣтующимъ берегамъ земныхъ радостей. Но едва успѣхъ вкусить ихъ, какъ мы уже поглощены въ бездонныя пропасти мученій, гибели и смерти...

Когда царевичъ Сидарха, выѣхавъ изъ своего великолѣпнаго дворца, полнаго утѣхъ и радостей, очутился лицомъ къ лицу съ людскимъ горемъ, увидавъ нищаго, дряхлаго, больного, наконецъ, мертваго, будущій Будда, пораженный трагизмомъ существованія, воскликнулъ: „О страдальческій міръ! О вы, извѣстные и неизвѣстные мнѣ братья по плоти, вы попавши въ эту общую сѣть жизни, приковывающей васъ къ смерти и печали! Я вижу, я чувствую громадность страданій земли, суetu ея радостей, пустоту ея благъ, терзаніе ея золь; радость приводить къ страданію, молодость къ старости, любовь къ разлукѣ, жизнь къ отвратительной смерти, а смерть къ неизвѣстнымъ жизнямъ, которые снова приковываютъ человѣка къ своему вѣчно обращающемуся колесу и заставляютъ его катить это колесо ложныхъ наслажденій и не ложныхъ печалей. И я былъ обольщенъ этой приманкой, и мнѣ казалось пріятно жить, и мнѣ жизнь являлась свѣтлымъ потокомъ, вѣчно-текущимъ въ неизмѣнномъ мірѣ; а между тѣмъ безразсудныя струи потока весело несутся среди цвѣтовъ и луговъ только затѣмъ, чтобы скорѣе влить свои

прозрачныя воды въ мутное соленое море! Покровъ, ослѣплявшій меня, сдернуть. Я таковъ же, какъ всѣ эти люди, которые взываютъ къ своимъ богамъ и которымъ боги не внемлютъ или которыми они пренебрегаютъ,—а между тѣмъ должна же явиться помощь—для нихъ, и для меня, и для всѣхъ! Можетъ быть, сами боги нуждаются въ помощи, если они настолько слабы, что не могутъ спасти, когда печальныя уста взываютъ къ нимъ! Я не допустилъ бы ни одного человѣка взывать ко мнѣ напрасно, если бы могъ спасти его! Какъ же это возможно, что Брама создалъ міръ и предоставляетъ ему бѣдствовать?! Если онъ всемогущъ, зачѣмъ же покидаетъ онъ его? Или онъ не благъ?.. А если онъ не всемогущъ, то онъ не богъ”¹⁹⁴⁾.

И засіялъ свѣтъ въ лицѣ Будды, указавшаго людямъ на нирвану, на покой небытія. Европейскій умъ находитъ умиротвореніе въ побѣдѣ надъ страстями, ведущей къ апатіи стойки, душа котораго полна „яркаго свѣта, показывающаго истину всѣхъ вещей и ту, которая внутри него самаго”¹⁹⁵⁾.

И буддисты, и стоики, ставъ лицомъ къ лицу съ вѣчной проблемой зла¹⁹⁶⁾, поняли, что главный космический законъ заключается въ эволюціи¹⁹⁷⁾, въ измѣненіи вещей, которая въ каждый послѣдующій моментъ уже не тѣ, какими онѣ были въ предыдущій. Оттого все чувствующее обречено на страданіе, все живое на смерть. „Зло есть смерть, чувствуемая жизнью”¹⁹⁸⁾. Страданіе, разрушеніе, гибель и смерть сообщаютъ миру трагической колоритъ. Онъ окрашивается въ мрачный цвѣтъ и жизнь человѣчества, и природу¹⁹⁹⁾. Апостолъ Павелъ пишетъ: „Ибо знаемъ, что вся тварь совокупно стенаєтъ и мучится донынѣ”²⁰⁰⁾. Весь міръ „конечный во всемъ своемъ превосходствѣ и превосходный во всей его конечности”²⁰¹⁾ есть одна колоссальная трагедія. Впрочемъ, трагизму природы мѣшаетъ отсутствіе личности, этого трагического центра²⁰²⁾. Ландшафты могутъ настраивать насъ на грустный ладъ. Но для трагического этого мало. Для него необходимо, чтобы природа олицетворилась до страдающей и гибнущей личности. Условія для такого одухотворенія природы рѣдки, какъ; напримѣръ, при изверженіи вулкана, когда лава разливается своимъ губительнымъ потокомъ по дѣвственному лѣсу и низвергаетъ вѣковые дубы²⁰³⁾.

Если въ самой природѣ трагическое встрѣчается скорѣе, какъ исключеніе, то она чаще играетъ трагическую роль въ жизни человѣка, надѣляя его безобразною наружностію, болѣзнями, пороками, съ которыми онъ тщетно борется²⁰⁴⁾, убивая его въ моментъ, когда ему всего нужно жить для дѣла, которое

ему подчасъ дороже самого себя. Такова смерть Мирабо, внушившая Карлелю нѣсколько лучшихъ, по своему трагизму, страницъ въ его „Исторіи французской революції“²⁰⁵).

Особенно богата трагизмомъ Всемірная Исторія въ своихъ революціяхъ, низвергающихъ общественные основы, подъ крушенiemъ которыхъ гибнутъ тысячи невинныхъ жертвъ, войнахъ, разрушающихъ цѣлые государства²⁰⁶), герояхъ, стремящихся то возвратить прошедшее, какъ, напримѣръ, Юліанъ, желавшій воскресить античную цивилизацію²⁰⁷), то остановить время, какъ, напримѣръ, Демосѳенъ, боровшійся за спасеніе Греціи, уже сыгравшей свою историческую роль и готовой дать дорогу восходящей звѣздѣ Македонскаго могущества²⁰⁸), то предвосхитить будущее, какъ, напримѣръ, Сократъ, стремившійся къ этическому самоопределѣнію личности, сбросившей съ себя мораль, установленную на подчиненіи государственному авторитету и вѣрѣ въ боговъ сомнительного поведенія²⁰⁹). Не даромъ трагические поэты такъ склонны заимствовать свои сюжеты изъ исторіи. Эти сюжеты стали трагическими не потому, что они обработаны драматургами; напротивъ, послѣдніе воспользовались историческими событиями, оттого что въ нихъ много трагизма²¹⁰). Исторія, действительная жизнь, полная борьбы, страданій, гибели и смерти, отражалась въ искусствѣ, содѣйствовали появленію трагедіи. Хотя она есть наиболѣе полное воспроизведеніе трагического элемента жизни, но и другія искусства болѣе или менѣе способны служить ему выраженіемъ^{210a}).

Изъ нихъ наиболѣе далека отъ трагического архитектура. Впрочемъ, Цейзингъ, хотя считаетъ архитектуру за искусство, наименѣе способное къ трагическому, тѣмъ не менѣе думаетъ, что нѣкоторые зданія своимъ мрачнымъ колоритомъ, массивностью и крѣпостю своихъ стѣнъ, распределеніемъ и устройствомъ своихъ частей могутъ обнаружить свое назначеніе, находящееся въ тѣснѣйшемъ отношеніи къ трагическимъ страданіямъ и борбѣ человѣчества. Такъ, напримѣръ, тюрьма можетъ напомнить о пыткахъ, вынесенныхъ борцами за идею, крѣпость обѣ ужасахъ войны и т. п.²¹¹). Хотя Цейзингъ и оговаривается, что отношеніе архитектуры къ трагическому скорѣе случайное, чѣмъ существенное²¹²), тѣмъ не менѣе едва ли не вѣрѣе раздѣлить съ Фольклетомъ сомнѣніе въ доступности трагического зодчеству. Зданія могутъ напомнить о трагическихъ событияхъ. Но все-таки трагическое заключается не въ самихъ зданіяхъ, а въ навѣянныхъ ими воспоминаніяхъ. Поэтъ, въ состояніи, описывая зданіе и его историческую судьбу силою своей фантазіи одухо-

творить его до того, что оно само, какъ бы воплощается въ трагического героя. Такъ, напримѣръ, *Delle Grazie* въ своемъ Робеспьерѣ изображаетъ Бастилью, какъ упорнаго въ борьбѣ, страждущаго, мрачнаго героя, защищающаго до послѣдней возможности старое время, полное насилия и гнета, но подъ конецъ побѣженаго новымъ, жаждущимъ свободы поколѣніемъ. Но трагизмъ въ данномъ случаѣ заключается не въ самомъ зданіи, а въ историческихъ событіяхъ, для которыхъ оно служить лишь символомъ²¹³⁾. Руина, какъ умершее зданіе, можетъ содѣйствовать трагическому настроенію. „Оттого развалины юнѣ, Пальмиры, Кампаны около Рима трагически-возвышенны; возвышенная сила времени разрушила здѣсь другое возвышенное“²¹⁴⁾.

Способиѣ къ трагическому скульптура и живописи²¹⁵⁾. Эти два искусства не въ состояніи изобразить ходъ событій, вызывающія ихъ обстоятельства, а прямо представляютъ катастрофу, заставляющую лишь догадываться о предыдущемъ²¹⁶⁾. Поэтому особенно удобно для трагического эффекта изображать этимъ искусствамъ происшествія, известныя изъ легенды, исторіи или поэтическаго произведенія²¹⁷⁾.

Извинной трагедіей можетъ быть названа группа Ніобеи²¹⁸⁾. Въ Иллѣ говорится о Ніобеѣ:

— которая разомъ двѣнадцать дѣтей потеряла,
Милыхъ шесть дочерей и шесть сыновей расцвѣтившихъ.
Юношѣ Фебъ поразилъ изъ блестищаго лука стрѣлами,
Мстящій Ніобѣ, а дѣвь Артемида, гордая лукомъ.
Мать ихъ дерзала равняться съ румялопанитною Летой:
Лета двоихъ, говорила, а и многочисленныхъ матери!
Двое сія у гордившейся матери всѣхъ погубили
Девять дней валялись труны; и не было мужа
Гробу предать ихъ: въ камень людей превратилъ Громовержецъ.
Мертвыхъ въ десятый день погребли милосердные боги.
Плачемъ по нимъ истомясь, и мать вспомнила о пицѣ.
Нынѣ та мать на скалахъ на пустынныхъ горахъ
Гдѣ, повѣствуютъ, богини покончиться любятъ въ пещерахъ,
Нимфи, которымъ часто у водъ Ахелоевыхъ пляшутъ.
Такъ отъ боговъ превращенная въ камень, страдаетъ Ніобея^{218а)}.

Ніобея, дочь Тантала, жена юнскаго царя Амфиона^{218б)}, была матерью четырнадцати цвѣтушихъ сыновей и дочерей, которыми она гордилась передъ богинею Лето (Латаной), имѣвшей лишь двухъ дѣтей: Аполлона и Артемиду. Ніобея запретила юнцамъ приносить жертвы Лето и ея дѣтямъ и требовала себѣ божескаго почета. Оскорблennая богиня наказала Ніобею за ея гордость. Стрѣлы Аполлона и Артемиды въ одинъ день умерт-

вили всѣхъ дѣтей Ніобеи, которая отъ огорченія превратилась въ камень²¹⁹⁾. Группа изображаетъ моментъ, когда боги пускаютъ свои смертельный стрѣлы въ дѣтей Ніобеи, изъ которыхъ нѣкоторыя уже убиты, а другія ищутъ спасенія въ бѣгствѣ. Мать прижимаетъ къ себѣ меньшую дочь, устремляя взоры къ небу, откуда разгневанные боги мечутъ свои смертоносныя стрѣлы, но остается непоколебимой, „подобно скалѣ среди бушующихъ, нападающихъ на нее волнъ“²²⁰⁾.

Несмотря на весь ужасъ этой сцены, она вовсе не отталкиваетъ зрителя, а, наоборотъ, способна доставить ему высокое эстетическое наслажденіе. „Страхъ и состраданіе вызываетъ она въ нашемъ сердцѣ, какъ всякая настоящая трагедія. Безсмертный художникъ внушаетъ намъ не только страхъ и состраданіе, но своимъ произведеніемъ глубоко трогаетъ настъ и возвышаетъ нашъ духъ“²²¹⁾. Причина того, что ужасное впечатлѣніе парализовано и превращено въ эстетическое, заключается въ художественномъ достоинствѣ произведенія, не исчезнувшемъ даже въ копіи. Физическая страданія, столь ясно выраженные, напримѣръ, въ Лаокоонѣ, незамѣтны въ группѣ Ніобеи. Смерть отъ божественныхъ стрѣлъ наступаетъ внезапно, не успѣвъ разрушить красоту цвѣтущей юной жизни. Подобно настоящей трагедіи, въ группѣ Ніобеи не всѣ лица запечатлѣны трагизмомъ. Такъ, напримѣръ, не трагична, а лишь трогательна падающая къ ногамъ брата сестра, „умирающая, по выражению Фейербаха, тихо, подобно сорванному цвѣтку“²²²⁾ (см. стр. 171). Не одна художественность доставляетъ намъ наслажденіе при созерцаніи этого произведенія.

Мы здѣсь присутствуемъ при гибели героевъ и героинь, спокойно и величаво умирающихъ отъ божественного опредѣленія, преклоняясь передъ неумолимымъ рокомъ, но не прося пощады, безъ стона и крика. Наиболѣе возвышенный характеръ во всемъ трагизмѣ своихъ безмѣрныхъ страданій обнаруживаетъ сама Ніобея²²³⁾. Одною рукою она прижимаетъ къ себѣ младшую дочь, а другою приподнимаетъ покрывало. Въ слѣдующій моментъ въ это покрывало она спрячетъ свое окаменѣлое вслѣдствіе безысходного горя лицо отъ взоровъ торжествующихъ боговъ. Два элемента въ характерѣ Ніобеи, опредѣляющіе ее личность: непреклонность передъ богами и безутѣшная скорбь о погибшихъ дѣтяхъ мастерски запечатлѣны рѣзцомъ художника. Страхъ и скорбь матери выражаются въ ея попыткахъ защищить младшую дочь; непреклонность гордой царицы въ ея спокойствіи среди всего бѣствія, въ ея поднятой головѣ къ небу,

откуда боги разять своими ударами ея дѣтей. Лицо Ніобеи, этотъ шедевръ греческой пластики, есть мастерское разрешеніе задачи—выразить оба вышеупомянутые элементы.

Изъ выраженія лица Ніобеи видно, что она не противится богамъ: всякое сопротивленіе бесполезно. Она не молитъ о пощадѣ, сознавая, что оскорбленные боги не перемѣнять гнѣва на милость, и всякое раскаяніе поздно.

Да и Ніобея не была бы Ніобеей, еслибы въ несчастіи стала унижаться передъ богиней, которую оскорбляла во время своего благополучія. Оттого Ніобея гордо подняла голову, прямо смотрѣть на боговъ, сознавая ихъ мстительную силу; но, сознавая все свое царственное величіе, она все же не можетъ подавить вздоха, который вырывается изъ ея сжатыхъ, столь экспрессивныхъ губъ, а ея сдвинутыя брови и трепещущія вѣки предсказываютъ, что въ слѣдующій моментъ гордая царица превратится въ плачущую неутѣшными слезами мать. Во взглядѣ на небо Ніобея обнаруживаетъ свой царственный героизмъ, въ чертахъ, предсказывающихъ начинающійся плачъ,—свою материнскую скорбь... Когда слезы потекутъ, Ніобея исчезнетъ: превратившись въ слабую, убитую горемъ женщину, она закроетъ покрываломъ свою голову и окаменѣеть отъ непосильной скорби среди своихъ погибшихъ дѣтей ²²⁴⁾.

Какъ произведеніе, представляющее въ элленистическомъ искусствѣ самую законченную формулу трагического, считается группа Лаокоона ²²⁵⁾.

Впрочемъ, мнѣнія о художественномъ достоинствѣ этой группы вообще и ея трагизмѣ въ частности весьма различны ²²⁶⁾. Подобно Ніобеѣ, и Лаокоонъ примыкаетъ къ литературному произведенію, только не къ Энеидѣ Виргилія ²²⁷⁾. Теперь известно, что до Виргилія Эйфоріонъ Халкідскій, жившій отъ 224 до 178 г. до Р. Х., написалъ поэтический разсказъ о Лаокоонѣ, послужившій источникомъ для Виргилія ²²⁸⁾. Впрочемъ, для пониманія группы Лаокоона, по мнѣнію Гёте, нѣтъ надобности обращаться къ какому-либо другому произведенію: она, какъ всякий настоящій шедевръ, понятна сама по себѣ ²²⁹⁾.

„Скульптура, пишетъ Гёте, по справедливости ставится такъ высоко, потому что она должна и можетъ доводить изображеніе до высочайшаго идеала и освобождаетъ человѣка отъ всего несущественнаго. И въ этой группѣ Лаокоонъ — одно лишь имя. Его жреческій санъ, его троянскую національность, словомъ, всякую поэтическую и миѳологическую примѣсь, художники устранили. Онъ вовсе не то, чѣмъ сдѣлала его фабула: онъ просто

отецъ съ двумя сыновьями, находящійся въ опасности погибнуть отъ двухъ страшныхъ животныхъ. Послѣднія — не посланные богами, а естественный змѣи, достаточно сильныя, чтобы совладать съ нѣсколькими людьми, но ни по виду, ни по дѣйствію вовсе не являются какими-нибудь необыкновенными, мстящими, наказывающими существами. Согласно со своей природой, онъ приползаютъ, опутываютъ, связываютъ свои жертвы, и одна змѣя, раздраженная рукою Лаокоона, кусаетъ. Еслибы я не зналъ никакого объясненія этой группы, то назвалъ бы ее трагической идилліей. Отецъ спалъ со своими двумя сыновьями, они были обвиты змѣями, и, проснувшись, стремятся освободиться пѣтъ этой живой сѣти²³⁰⁾.

Группа Лаокоона изображаетъ его самого съ двумя сыновьями. Младшій укушенъ змѣемъ и испускаетъ послѣдне едыханіе. Старшій пытается освободиться: онъ еще не окончательно опутанъ змѣями, но его вниманіе приковано къ страшному зрѣлищу гибели брата и отца. Послѣдній сжимаетъ лѣвой рукой шею змѣи, которая кусаетъ его въ бокъ, чѣмъ мотивируетъ его позу и экспрессію его лица²³¹⁾. Въ группѣ Лаокоона обнаруживается замѣчательное единство, разрѣшающее, по выражению Фейербаха, воющей унисонъ падения въ пластическое трезвучіе²³²⁾. Въ отцѣ изображены страданія, испытываемыя имъ въ данный моментъ; они прекращаются въ наступающей смерти младшаго сына и только еще угрожаютъ старшему. Въ старшемъ сынъ начало, въ отцѣ высшій моментъ а въ младшемъ сынъ конецъ дѣйствія²³³⁾. Но это дѣйствіе мгновенно²³⁴⁾: вѣдь эти змѣи не простыи, а посланные богами въ наказаніе Лаокоону. Оттого ихъ укушеніе такъ мучительно и причиняетъ смерть мгновенную²³⁵⁾. Въ группѣ Лаокоона схваченъ единый моментъ, мелькнувшій на одно только мгновеніе. Гёте совсѣмъ отошелъ отъ этой группы на нѣкоторое разстояніе, открыть глаза и тотчасъ закрыть ихъ: тогда мраморъ какъ бы оживетъ и станетъ двигаться; открывая опять глаза, мы станемъ опасаться, какъ бы фигуры не перемѣнили своего положенія²³⁶⁾. Оттого Гете сравниваетъ группу Лаокоона съ фиксированной молнией и съ волной, окаменѣвшей въ тотъ моментъ, когда она разбилась о камень²³⁷⁾.

Несмотря на единство этой группы и прочія ея достоинства, обнаруживающія необыкновенную виртуозность изваявшихъ ее скульпторовъ²³⁸⁾, несмотря на все „богатство драматической жизни“ въ группѣ Лаквоона, едва ли названное скульптурное произведеніе запечатлено истиннымъ тригизомъ²³⁹⁾. Изъ самой группы, какъ это замѣчаетъ Гете (см. стр. 115—116)

можно заключить лишь то, что „отец спал съ своим двумя сыновьями; они были обвиты змѣями, и, проснувшись, стремятся освободиться изъ этой живой сѣти“²⁴⁰). Слѣдовательно, въ группѣ изображена случайность, необыкновенная, ужасная, но, какъ всякая случайность, не трагическая (см. стр. 215) Гибель Лаокоона перестаетъ быть случайностью только при знаніи миѳа, который, по своему смыслу, такъ же трагиченъ, какъ и миѳъ Ніобеи и Лайи. Лаокоонъ, жрецъ Аполлона, оскорбилъ названаго бога, осквернивъ его святыню грубой чувственностью, а можетъ быть, и непослушаніемъ, вступивъ въ бракъ противъ воли бога²⁴¹). Конечно, съ нашей точки зрѣнія кажется несправедливою жестокостью наказывать не только виновнаго отца, но и невинныхъ дѣтей. Но, такъ какъ они явились плодомъ грѣшнаго поступка отца, то ихъ гибель есть сугубое наказаніе послѣдняго, аналогичное карѣ, ниспосланной богами Лайю и Ніобеѣ²⁴²). Эта жестокость ничего не имѣеть общаго съ безнравственностью разсказа о гибели Лаокоона у Виргилія²⁴³). Въ Энеидѣ Лаокоонъ гибнетъ какъ будто за то, что совѣтуетъ не довѣряться грекамъ и не вводить оставленнаго ими деревяннаго коня въ Трою. Такъ какъ Лаокоонъ былъ правъ: въ деревянномъ конѣ спрятались греки и погубили Трою, то выходитъ, что боги наказали Лаокоона за его правдивое предостереженіе. Но группа Лаокоона не имѣеть никакого отношенія къ разсказу о Лиокоонѣ въ Энеидѣ²⁴⁴): въ этомъ разсказѣ событіе передано не такъ, какъ оно изображено въ группѣ²⁴⁵). Она примыкаетъ къ полному трагизма миѳу о Лаокоонѣ, наказанномъ не за предостереженіе троянъ, а за непочтеніе къ святынѣ или богамъ. Но трагический элементъ миѳа отразился ли на его пластическомъ воспроизведеніи?

Едва ли правъ Гете, утверждая, что группа Лаокоона есть вполнѣ самостоятельное произведение, понятое независимо отъ знанія какого бы то ни было поэтическаго источника (см. стр. 215—216). Наоборотъ, художники постарались обнаружить какъ можно менѣе зависимости ихъ скульптурнаго произведения отъ миѳа. Они изобразили Лаокоона жрецомъ, погибающимъ на ступеняхъ алтари, оскверненнаго кровью, что въ глазахъ грековъ очень усиливало патетичность сцены. Змѣи являются сознательными орудіями карающаго божества²⁴⁶). Онѣ существа сверхъестественные, причиняютъ боль нестерпимую и ядъ ихъ убиваетъ мгновенно²⁴⁷). Но, несмотря на свою очевидную зависимость отъ миѳа и даже, по всей вѣроятности, отъ его драматической обработки, группа Лаокоона, изображая лишь катастрофу, безъ всякой ея мотивировки, лишена трагического характера²⁴⁸).

Группа Лаокоона изображает ужасные страдания и страшную гибель. Но страдание и гибель производят трагическое впечатление лишь тогда, когда являются необходимымъ, или, по крайней мѣрѣ, понятнымъ слѣдствиемъ поступка данного лица. Изъ группы Лаокоона рѣшительно не видно, за что наказаны участники въ ней лица. И весьма сомнительно, въ состояніи ли скульптура дать возможность зрителю уразумѣть при изображеніи карательной катастрофы грѣхъ Лаокоона, столь задолго до нея совершенный²⁴⁹⁾.

Нетрагичность группы Лаокоона особенно рельефно обнаруживается при сравненіи съ Ніобеей и Ніобидами, въ которыхъ миѳологическая основа такъ ясна. Ихъ обращенные къ небу взоры объясняютъ зрителю, откуда ниспосылается смертоносная гибель. Мать гордо подняла голову, не хочетъ показать богамъ свои слезы, которые готовы хлынуть. Такимъ образомъ обнаруживается ея вина, „накликнувшая месть боговъ. „Оттого группа Ніобы производить трагическое впечатление и считается высшимъ трагическимъ художественнымъ произведеніемъ грековъ въ настоящемъ смыслѣ“²⁵⁰⁾.

Въ позднѣйшемъ искусствѣ величайшимъ примѣромъ трагического изъ пластической области могутъ быть названы Рабы Микель Анджело²⁵¹⁾, „этого выразителя страданий по преимуществу“²⁵²⁾. Одинъ изъ нихъ умираетъ, а другой полонъ неукротимой энергіи. „Съ обѣими руками, связанными за спину, одною нѣгою ступая на землю, другой на каменную глыбу, онъ вперяетъ пылающіе взоры въ небо не столько для мольбы, сколько для протеста. Въ этотъ взглядъ художникъ вложилъ все свое сердце, всю свою душу, свою суровую любовь къ свободѣ и справедливости. Это уже не символическая фигура передъ нами,—это самъ Прометей, прикованный къ своей скаль неумолимой волей и продолжающей безъ боязни вызывать боговъ. Превосходный примѣръ нравственной силы, остающейся человѣку, тѣлесная мощь которого сломлена“²⁵³⁾.

Кромѣ „Рабовъ“ титаническая сила Микель-Анджело подвигла его на создание другого произведенія, полного трагизма; его „Страшный Судъ“ представляетъ едва ли не самый яркій образецъ трагического въ живописи²⁵⁴⁾. Могучій духъ Данте воплотился въ художникѣ и создалъ иллюстрацію, достойную „Божественной Комедіи“²⁵⁵⁾. Христосъ въ Страшномъ Судѣ Микель-Анджело примираетъ къ Дантовскому „Sommo Giove“ (какъ Данте именуетъ Спасителя²⁵⁶⁾). Это не Сынъ Человѣческій, взявший на себя грѣхъ міра, а Судья міра, произносящий страш-

ные слова: „Отойдите отъ меня проклятые”²⁵⁷). Богородица въ страхѣ прижимается къ своему Сыну²⁵⁸). Подношемъ Христа служать ангелы, возвѣщающіе трубнымъ гласомъ о концѣ міра²⁵⁹). Справа отъ Христа праведники, слѣва—грѣшники. Изображеній моментъ заключается не въ самомъ исполненіи приговора, открывающаго однимъ вѣчное блаженство,—другимъ вѣчныя муки, а въ его приближеніи, въ которомъ гораздо болѣе трагизма, чѣмъ въ совершившемся уже фактѣ²⁶⁰).

На одной сторонѣ мы видимъ не самую радость, а предвкушеніе райскаго блаженства, а на другой не самыя мученія ада, а послѣдній страшный моментъ передъ тѣмъ, какъ грѣшники будутъ низринуты въ преисподнюю²⁶¹). Всѣ тѣснятся, чтобы лучше услышать слова Христа²⁶²). Нагими представали люди передъ Всевидящимъ окомъ: никакое покрывало не скроетъ отъ Него того, что совершилось въ сокровеннѣйшихъ тайникахъ человѣческихъ сердецъ²⁶³). На каждой изъ фигуръ запечатлѣна ея судьба. Во всѣхъ нихъ художникъ изобразилъ гамму разнообразнѣйшихъ настроеній отъ радостнаго чувства при видѣ свѣта до высшаго восторга праведниковъ, предвкушающихъ блаженное упоееніе, рядомъ съ отчаяніемъ грѣшниковъ, услышавшихъ приговоръ ихъ вѣчнаго проклятія²⁶⁴). Величайшее искусство Микель-Анджело обнаружилъ въ изображеніи грѣшниковъ. Хотя пропасть не видна, но кажется, что бездонная глубина готова поглотить ихъ, а они выбиваются изъ силъ, чтобы хотя на мгновеніе удалить страшный моментъ паденія въ преисподнюю. Борьба съ дьяволомъ въ воздухѣ, съ Харономъ, толкающимъ грѣшниковъ въ бездину, страхъ и отчаяніе ихъ передъ грозящими имъ муками изображены Микель-Анджело съ поистинѣ Дантовскою мощью²⁶⁵). Скорбь грѣшника, которому три демона налагаютъ всю тяжесть его вины и опускаютъ его съ нею въ глубину ада, находить себѣ аналогію лишь въ мученіяхъ совѣсти лэди Макбетъ и Ричарда III Шекспира²⁶⁶).

Впечатлѣніе, производимое Страшнымъ Судомъ Микель-Анджело, потрясающее²⁶⁷). Въ то время, когда названный художникъ принялъся за это произведение²⁶⁸), у него исчезли всѣ радостныя чувства. Подъ вліяніемъ его темперамента и общественныхъ скорбей, принимаемыхъ имъ близко къ сердцу, оно преисполнилось глубокою меланхоліею. Мрачное настроеніе всецѣло овладѣло душой художника. Онъ слишкомъ много и глубоко страдалъ. Поэтому, взявшиясь за кисть, чтобы изобразить Страшный Судъ, онъ самъ выступилъ во весь свой гигантскій ростъ, въ качествѣ судьи, чтобы карать людей за ихъ пороки и за всю ихъ не-

правду. Въ изображеніяхъ наказаній, ожидающихъ грѣшниковъ въ аду, Микель-Анджело измѣлъ все накопившееся въ его груди негодованіе на несправедливости, претерпѣваемыя несчастными страдальцами отъ своихъ жестокихъ мучителей²⁶⁹⁾.

Впрочемъ, въ изображеніи Страшного Суда обнаруживается не одна лишь субъективная концепція этого сюжета у Микель-Анджело. Такъ понимали Страшный Судъ его современники. Въ одномъ изъ своихъ писемъ Витторія Колонна пишетъ: „Священное Писаніе учить насъ о двоякомъ пришествіи Христа. Въ первый разъ Онъ полонъ кротости и обнаруживаетъ лишь свою доброту и милосердіе. Во второй разъ Онъ придетъ во всеоружіи своей справедливости, своего величія и всемогущества. Тогда не будетъ больше времени для милосердія и помилованія“²⁷⁰⁾.

Тоже настроение, какое присуще Страшному Суду Микель-Анджело, выражено задолго до его времени въ „Dies irae“, приписываемомъ Єомъ Челанскому, жившему въ 13 в.²⁷¹⁾. По поводу этого произведения Прудонъ пишетъ: „Я ничего не знаю сильнѣе ни въ псалмахъ, ни у римлянъ, ни у грековъ, ни у французовъ; описание страшного суда ужасно; молитва умершаго съ постоянными повтореніями по еврейскому обычаю еще печальнѣе; при третьей строфѣ кажется слышать архангельскую трубу, звучащую передъ страшнымъ судищемъ въ странѣ мертвыхъ. Стихъ: Per sepulcra regionum восхитителенъ и ужасенъ, какъ само отчаяніе и смерть. Въ этомъ гимнѣ впрочемъ—чѣмъ и объясняется потрясающее производимое имъ впечатленіе—составлены всѣ главные догматы христіанства: конецъ міра, страшный судъ, адъ и вѣчное блаженство, воскресеніе мертвыхъ, благодать спасенія, ужасъ вѣчныхъ мукъ, безконечное божественное милосердіе, искупленіе человѣка Спасителемъ, Его жизнь, страсти и распятіе, необходимость раскаянія и его дѣйствительность у престола Божія“²⁷²⁾.

Трагизмъ „Dies irae“ заключается не въ однихъ словахъ, выражающихъ ужасъ при мысли о страшномъ судѣ, но и въ музыкѣ: она на это способна²⁷³⁾. Если безъ помощи слова, т.-е. одна инструментальная музыка не въ состояніи объяснить смыслъ борьбы, причину страданій и отчаянія, то это искусство, обладая могуществомъ воспроизводить динамику страсти, вполнѣ можетъ выразить и едва ли не лучше, чѣмъ какое-либо другое искусство, душевныя движения, переживаемыя лицами, находящимися въ трагическомъ положеніи²⁷⁴⁾. Эти душевныя движения музыка выражаетъ ритмомъ, его ускореніемъ и замедленіемъ и степенью его быстроты, силы звука, его усиленіемъ и ослабленіемъ, нисхо-

дащимъ и восходящимъ направлениемъ мелодіи и смыслою диссонансовъ и консонансовъ²⁷⁵⁾). Диссонансъ, какъ созвучіе, возбуждающее желаніе разрѣшенія, т.-е. переходъ въ соотвѣтствующій консонансъ, есть символическое выражение страсти, стремящейся къ своему удовлетворенію²⁷⁶⁾). „Музыка, пишетъ Шопенгауэръ, заключается въ постоянномъ чередованіи болѣе или менѣе тревожныхъ, т.-е. возбуждающихъ желаніе, аккордовъ съ болѣе или менѣе успокаивающими и удовлетворяющими. Точно такъ же и жизнь сердца (воли) есть постоянное чередованіе большихъ или меньшихъ тревогъ, вслѣдствіе желанія или страданія и соотвѣтственныхъ утѣшенийъ. Согласно этому и гармоническое послѣдованіе замѣчается въ правильномъ чередованіи диссонанса и консонанса. Рядъ однихъ только консонирующихъ аккордовъ производитъ усталость и пустоту, подобно тому пресыщенію, которое является вслѣдствіе удовлетворенія всѣхъ желаній. Поэтому диссонансы, несмотря на тревогу и даже пытку, производимую ими, все-таки употребляются въ музыкѣ для того, конечно, чтобы съ подлежащимъ приготовленіемъ разрѣшать ихъ въ консонансы“²⁷⁷⁾.

Диссонансъ есть одинъ изъ главнѣйшихъ факторовъ музикальной экспрессіи и составляетъ мощный элементъ музикального трагизма. Благодаря разнообразію ритмического движенія, измѣненіямъ силы звуковъ, мелодическимъ скачкамъ въ болѣе или менѣе широкіе интервалы въ восходящемъ и нисходящемъ направлениі, смысль диссонирующихъ и консонирующихъ аккордовъ, музыка безъ помощи словъ, т.-е. инструментальная, въ состояніи достигать сильныхъ трагическихъ эффектовъ. Благодаря ея аналогіи крику, изъ котораго она, вѣроятно, развилась, какъ изъ своего зародыша²⁷⁸⁾, въ музыкѣ слышится то стремленіе къ далекому счастію, то упоеніе восторгомъ, то рыданія разбитаго сердца, то тихія слезы безысходной печали. Вотъ причина, по которой музыка есть, такъ сказать, идеализированный вопль, въ которомъ слышатся душевныя движенія, переживаемыя человѣчествомъ въ своемъ внутреннемъ мірѣ. Оттого композиторъ, выражая въ музыкѣ свои чувства, находитъ отголосокъ въ сердцахъ своихъ слушателей: струны, звучащія въ его душѣ, по закону симпатіи, приводятъ въ вибрацію ихъ у его близкихъ: вѣдь онъ всѣ болѣе или менѣе настроены въ унисонъ... Такъ, напримѣръ, въ концѣ 1-й части 9-ой симфоніи Бетховена, тамъ, где въ басу повторяется одна и та же фраза, развѣ не слышится вопль наиболѣвшей скорби, вырвавшейся изъ груди композитора, истерзанной столькими несчастіями? Свои страданія Бетховенъ обык-

новенно переносилъ молча. Онъ говорить о нихъ въ своемъ завѣщаніи, да кое-гдѣ намекаетъ на свою печальную судьбу въ своихъ письмахъ. Здѣсь долго сдерживаются слезы хлынули потокомъ. Эти столь грустные звуки даютъ намъ возможность до некоторой степени проникнуть въ тайники сердечной жизни Бетховена, этой оригинальной, великой и глубоко-несчастной личности, и узнать, каково было переносить глухоту, бѣдность, болѣзни, неблагодарность и безпутство племянника, пренебреженіе близкихъ, непониманіе толпы и мн. т. п.²⁷⁹⁾ „9-ая симфонія (въ D-moll) Бетховена, пишетъ Каррье, есть великая трагедія въ звукахъ, борящаяся съ глубочайшими страданіями жизни, чтобы изъ скорби и терзаній поднять насть до настроенія, въ которомъ преобладаетъ радость, подобная выраженной въ гимнѣ Шиллера. Также симфонія въ c-moll освѣщаетъ грусть радостью, и много разъ слышится намъ въ ней Прометей, гордо и смѣло превозносящійся въ сознаніи своей силы, а затѣмъ стонущій въ своихъ оковахъ, терзаемый коршуномъ, но сохраниющій въ сердцѣ любовь къ человѣчеству, затѣмъ низвергающійся въ мученія, наконецъ внутренно примиренный и очищенный въ гармоніи съ нравственнымъ міропорядкомъ вступаетъ онъ на Олимпъ, привѣтствуемый тысячами имъ облагодѣтельствованныхъ и освобожденныхъ. Также въ Бетховенской Героикѣ трагическое героизма соединено съ его апоѳеозомъ: оно проходитъ сквозь борьбу къ побѣдѣ, оно несетъ страданіе жизни, и по-гребальная пѣснь звучитъ уныло, пока не раздастся торжественное, триумфальное пѣніе современниковъ и потомковъ“²⁸⁰⁾. О трагизмѣ въ инструментальной музыкѣ А. Гр. Рубинштейнъ говоритъ: „...никогда, ни въ какой оперѣ еще не прозвучалъ и не можетъ прозвучать такой трагизмъ, какой мы слышимъ, напримѣръ, во второй части тріо D-dur Бетховена или въ его сонатахъ оп. 106, вторая часть, или оп. 110, третья часть, или въ его струнныхъ квартетахъ, въ адаџіо F-dur, C-dur, F-moll, или въ прелюдіи Es-moll изъ „Wohltemperirtes Clavier“ (форшпано правильного строя) Баха или въ прелюдіи E-moll Шопена и т. д. Также никакой „Реквиемъ“ даже Моцартовскій (исключая въ немъ „Confutatis Lacrimosa“) не производить такого потрясающаго впечатлѣнія, какъ вторая часть изъ симфоніи „Heroica“ Бетховена (цѣлая панихида). „Я не скрою, что для меня 3-я увертюра „Леонора“ и интродукція ко второму дѣйствію „Фиделіо“—болѣе высокое воспроизведеніе этой драмы, чѣмъ сама опера“^{280a)}). Трагический характеръ Фолькельть усматриваетъ въ 1-й части 9-ой симфоніи Бетховена,

1-й части 1-й симфонії Брамса, 4-ой и 6-ой симфонії Чайковского^{280 б}).

Трагизмъ музыки сдѣлалъ ее способной къ соединенію съ драмой въ оперѣ, въ которой музыка доказываетъ то, что не въ состояніи выразить слово. По мнѣнію Нитше, трагедія даже родилась изъ музыки²⁸¹). Сначала трагедія была неразрывно связана съ музыкой, какъ въ Греціи, такъ и въ средніе вѣка въ літургической драмѣ²⁸²). Лишь впослѣдствіи трагедія отдѣлилась отъ музыки^{282 а}) и сдѣлалась тою художественною отраслью, которая всецѣло сосредоточена на воспроизведеніи трагизма. Впрочемъ, поэзія способна выражать трагическое и въ другихъ своихъ родахъ.

Если пластика и живопись могутъ воспроизводить лишь одинъ трагический моментъ, болѣе или менѣе резюмирующій все ему предшествующее, и перспективу, за нимъ слѣдующую, то имъ совершенно недоступенъ процессъ борьбы и сопровождающія его мысли и чувства участвующихъ въ ней лицъ.

Если музыка въ состояніи выразить самую борьбу и сопровождающія ее душевныя движения со всѣмъ разнообразіемъ возростающей и падающей силы, то она не можетъ (въ ея инструментальномъ родѣ, въ которомъ она ограничивается лишь собственными средствами, не прибегая къ помощи слова) объяснить, въ чёмъ заключается борьба, изъ-за чего она возникла, съ какою цѣлью ведется, въ чёмъ заключаются испытываемыя страданія, а главное: она лишена возможности изобразить личность трагического героя, безъ которого борьба, движения страстей, жгучія страданія, безысходное горе, слышимыя въ фантастическомъ мірѣ музыкальныхъ звуковъ, не имѣютъ значенія реальнаго факта²⁸³). Лишь одна поэзія способна представить трагического героя съ наглядностію пластики и живописи и показать его внѣшнюю и внутреннюю борьбу, какъ результатъ его страстей, находящихъ въ полныхъ искренности словахъ органъ, иногда едва ли не равняющійся съ мощью музыкальной экспрессіи, въ особенности если имъ придана изящная стихотворная форма.

Впрочемъ, поэзія соперничаетъ въ образности съ пластикою и живописью и въ потрясающей экспрессіи съ музыкой лишь въ трагедіи, соединяющей въ себѣ тотъ и другой элементъ. При художественномъ исполненіи драмы на сценѣ дѣйствующія лица представляютъ зрѣлище, по трагизму далеко превосходящее всевозможныя статуи и картины: сцена является какъ бы ожившимъ шедевромъ пластики и живописи. Если же роли трагиче-

скихъ героевъ и героинь исполняются геніальными актерами и актрисами, то звуки ихъ голоса пробуждаютъ въ сердцахъ зрителей откликъ до такой степени интенсивный, до какой едва ли въ состояніи достигнуть музыка не только въ инструментальномъ, но даже и въ вокальномъ родѣ. По крайней мѣрѣ то потрясающее впечатлѣніе, какое производили на зрителей Кинъ, по словамъ Льюиса²⁸⁴⁾, Мочаловъ²⁸⁵⁾, по свидѣтельству Бѣлинскаго, позднѣе Росси, Сальвини и Дузе, наблюдается въ оперѣ зачительно рѣже²⁸⁶⁾...

Если высшаго трагизма поэзія достигаетъ лишь въ трагедіи, то все-таки и лирика, въ особенности же эпосъ, гораздо способнѣе выражать трагическое, чѣмъ образовательныя искусства и музыка. Хотя въ лирикѣ трагизмъ, подобно трагизму въ музыкѣ, выражается, преимущественно, какъ настроеніе, но все-таки несравненно опредѣленнѣе. Если музыка воспринимается слушателемъ въ смыслѣ символического вопля, выражающаго движенія человѣческой души, то лирика прямо и непосредственно изливаетъ сердечныя чувства; и если обѣ ихъ причинѣ лирика обыкновенно умалчиваетъ, ограничиваясь лишь намекомъ, то эта неопределенность, нисколько не паноя ущерба искренности, доставляетъ произведенію тѣмъ большую общность, дающую возможность каждому найти отголосокъ собственнаго настроенія. Каждый плачетъ своими собственными слезами, болѣе или менѣе отличающимися отъ слезъ другихъ людей, каждый подпадаетъ подъ власть страстей, принимающихъ особую, индивидуальную окраску, каждый путемъ своего личнаго опыта достигаетъ познанія могучихъ роковыхъ силъ, тяготѣющихъ надъ судбою всѣхъ настъ, каждый по-своему приходитъ къ пониманію нравственного міропорядка, поэтому „Пѣснь Арфиста“ Гёте, не объясняя причины страданій, не обнаруживая путей, по которымъ страдалецъ дошелъ до своего пониманія жизни, а лишь выражая съ полнотой искренностью, что онъ испыталъ въ своей душѣ, когда на его голову обрушились страшныя, карающія небесныя силы,—можетъ поистинѣ называться трагической пѣсней страждущаго человѣчества.

„Кто со слезами свой хлѣбъ не ёдалъ,
Кто никогда отъ пеленъ до могилы
Ночью на ложѣ своемъ не рыдалъ,
Тотъ васъ не знасть, небесныя силы!
Вы руководите въ жизни людей,
Вы предаете ихъ власти страстей,
Вы же обрекаете ихъ на страданіе;
Здѣсь на землѣ есть всему воздаяніе²⁸⁷⁾.“

У каждого изъ насть свои мечты, свои желанія, каждый изъ насть по-своему въ нихъ разочаровывается или терпитъ неудачу, но оставшаяся сердечная пустота одна и та же, какъ бы ни были различны пестрые миражи нашихъ юношескихъ увлечений. Оттого стихотвореніе Пушкина:

„Я пережилъ свои желанія“²⁸⁸

съ такою сладостною болью отзыается въ груди каждого изъ насть. Вслѣдствіе его общности намъ кажется, что оно написано о насть всѣхъ. А та „старая история“, которую разсказываетъ Гейне о разбитомъ несчастною любовью сердцѣ, не есть ли біографія большинства?

Съ драмой, по силѣ трагизма, соперничаетъ эпосъ, напримѣрь, Иліада Гомера ²⁸⁸), Тарасть Бульба Гоголя, „этотъ написанный прозою эпосъ“ ²⁸⁹), а также современный романъ ²⁹⁰). Романъ отличается отъ трагедіи лишь тѣмъ, что въ немъ, кромѣ трагического героя, много людей иного характера; кромѣ трагического настроенія, много иныхъ. Въ трагедіи трагизмъ является болѣе концентрированнымъ и производить несравненно болѣе потрясающее дѣйствіе тѣмъ, что эпический разсказъ замѣненъ дѣйствіемъ, изображенными лицами, выведенными авторомъ на сцену ²⁹¹).

„Трагедія есть драма, существеннѣйшій-же признакъ драмы заключается въ желаніи и дѣйствіи. То и другое осуществляются въ трагическомъ герой, но не любое желаніе и дѣйствіе, а значительное, наполняющее всю личность героя. Содержаніе желанія и дѣйствія должно быть таковы, что мы могли бы понять, почему они въ состояніи преисполнить собою всю личность. Она должна ими всецѣло проникнуться, потому что они вытекаютъ изъ глубины ея натуры. Это желаніе и дѣйствіе должны вести въ трагедіи къ страданію. Они должны быть именно тѣмъ, ради чего герой страждеть“. „Этимъ отличается трагизмъ въ узкомъ или собственномъ смыслѣ слова, трагизмъ трагедіи отъ прочаго не драматического“ ²⁹²).

Хотя трагедія обнаруживаетъ трагизмъ сильнѣе ^{292а}), ярче остальныхъ поэтическихъ родовъ и искусства вообще, но и въ ней замѣчаются разныя градации трагизма, смотря по міросозерцанію народа, создавшаго трагедію, времени, въ которое она возникла, и автору, ее написавшему. Всего болѣе вредить трагедіи вѣра въ боговъ, распоряжающихся людьми по своему произволу, не допуская ихъ развиться до самоопредѣленія собствен-

ной участі на землѣ. Въ нѣкоторыхъ драмахъ боги обнаруживаются чрезвычайно жестокій характеръ, а иногда мелочной и придирчивой нравъ²⁹³). Такъ, напримѣръ, въ „Гнѣвѣ Каузики“ Кшемисвары царь Гаристшандра прерываетъ чародѣйство кающагося Каузики, за что подвергается, какъ за великое преступленіе, проклятію, влекущему за собою страшныя бѣдствія, истиннымъ виновникомъ которыхъ оказывается злой богъ Ганеза, завлекшій въ видѣ кабана охотящагося царя въ рощу, где находился Каузика²⁹⁴). Точно также у Еврипида иногда трагизму мѣшаютъ боги, руководимые мелкими интересами, низкими страстями, коварствомъ и злобою, направленными противъ беззащитныхъ людей. Такъ, напримѣръ, въ „Ипполитѣ“ Афродита раздражена противъ названного героя его неподатливостію къ любви и благоговѣйнымъ почитаніемъ цѣломудренной Артемиды. Мстя враждебному ей Ипполиту, Афродита нисколько не смущается тѣмъ, что губить и совершенно невинныхъ передъ ней Федру и Тезея²⁹⁵). Недостойную роль играетъ Аполлонъ въ „Іонѣ“ и „Электрѣ“ Еврипида, въ которой даже Зевсъ является и жестокимъ, и несправедливымъ²⁹⁶).

Религіозное міросозерцаніе совсѣмъ не допустило развитіе драмы у евреевъ. По мнѣнію Шерра, „чувства совершенной зависимости отъ Іеговы не позволило развиться еврейской драмѣ, потому что драма требуетъ свободнаго дѣйствія самостоятельной личности, а въ сознаніи евреевъ существовала только одна самостоятельная личность,—личность Бога, который одинъ былъ способенъ и въ правѣ на свободное дѣло“²⁹⁷).

Неблагопріятно развитію трагизма и христіанско міросозерцаніе (ст. стр. 175). Его идеальные качества: смиреніе, крѣсть, покорность судьбѣ не вижутся съ главными свойствами трагического характера: страстнаго, самостоятельнаго, упорно преслѣдующаго свои цѣли. У христіанина земные интересы заслонены помыслами о небесной радости. Туда устремлены его взоры, туда влекутъ его сердечныя желанія, отрывая его отъ суеты мірской жизни съ ея страхами и надеждами²⁹⁸).

Страданія лишаются своей жгучей боли мыслю христіанина о ихъ значеніи искуса для подготовки души къ блаженству небесной награды въ раю. Сама смерть теряетъ свою наводящую ужасъ силу, являясь избавительницей отъ земныхъ искушеній и скорбей, ведущей праведника въ жизнь вѣчную²⁹⁹).

Христіанство въ болѣе или менѣе измѣненной формѣ католицизма тоже неблагопріятно трагизму, что видно, напр., въ испанской драмѣ вообще и у Кальдерона въ частности. „Нрав-

ственная истина христианства, пишетъ Каррьеъ, смѣшивается съ извращенiemъ и омертвѣлостю его въ кульѣ и догматѣ; нравственная истина составляетъ силу, а извращеніе и омертвѣлость смертную сторону и Кальдерона, и самого католичества". По поводу „Поклоненія Кресту" Кальдерона М. Каррьеъ пишетъ: что „оно оскорбляетъ и нравственное чувство и мыслящее самосознаніе, суевѣрно мѣшая символъ съ понятіемъ, отрывая религию отъ морали, такъ что первая становится однако только привязанностю къ церковнымъ обрядамъ и поклоненіемъ только фигурѣ креста, то есть чистымъ фетишизмомъ, откуда выходить то отвратительно гнусное ученіе, что человѣкъ властенъ творить ужаснѣйшія злодѣйства, лишь бы онъ только уважалъ разъ освященные виѣшности.

Благоговѣйное поклоненіе кресту не мѣшаетъ Евсевію быть убийцею, разбойникомъ и растлителемъ, но онъ ставитъ кресты на могилахъ своихъ жертвъ, и вотъ крестообразно сплоченное бревно выручаетъ его за это изъ бѣды при кораблекрушениі. Онъ любить одну дѣвушку, невѣдомую имъ сестру, которая однажды укрывается въ монастыре отъ настойчивыхъ его преслѣдований, постѣ того какъ онъ убилъ другого ея брата на поединкѣ; разбойникъ проникаетъ въ обитель; „чего хочешь ты неотступная грѣза моего сердца?" спрашиваетъ Юлія; если она не уступитъ его желанію, говорить Евсевій, онъ разгласитъ по всему монастырю, что давно уже въ связи съ ней. Она уступаетъ, но когда онъ ринулся обнять ее, онъ видитъ крестъ у ней на груди—и бѣжитъ прочь. Теперь она за нимъ гонится: изъявивъ согласіе на грѣхъ, Юлія хочетъ по крайней мѣрѣ вкусить его сладость. Она спускается по лѣстницѣ съ монастырскихъ стѣнъ, но уже не находить возлюбленного; хочетъ воротиться назадъ, но лѣстница уже исчезла; само небо отняло у ней возвратъ, и теперь она рѣшается жить такъ, чтобы даже адъ содрогнулся отъ ужаса. Евсевій тоже не помышляетъ исправиться, онъ только даетъ обѣтъ отнынѣ преклонять колѣни передъ каждымъ встрѣчнымъ крестомъ. И у него на груди крестъ: его мать, отвергнутая ревнивымъ мужемъ, родила обоихъ дѣтей подъ крестомъ среди горъ, и у обоихъ выступили крестообразные родимыя пятна; дѣвочку взяла она съ собой, а мальчика оставила на мѣстѣ. Кровожадной гіеной рыщетъ теперь Юлія по горамъ, громоздя злодѣйство на злодѣйство. Противъ предводимыхъ ею разбойниковъ созываютъ окольныхъ крестьянъ, и отецъ Евсевія у нихъ начальникомъ. Раненый Евсевій падаетъ со скалы къ тому самому кресту, подъ которымъ онъ родился.

Я всегда благоговѣлъ предъ тобою, говорить онъ, не дай мнѣ умереть безъ покаянія; пусть придетъ отшельникъ Альберто, пощаженный мною за то, что онъ написалъ книгу о происхожденіи честнаго древа, на которомъ умеръ Христосъ. Отецъ узнаетъ сына, но не бѣется уже сердце Евсевія.

Приходитъ отшельникъ, вырываетъ тѣло его изъ земли, и тутъ совершилось чудо,—покойникъ приподнялся и произнесъ: „Грѣховъ у меня больше, чѣмъ пылинокъ на солнцѣ, но благоговѣніе ко кресту спасло меня передъ престоломъ Божіимъ“. Онъ получаетъ отпущеніе грѣховъ; но зачѣмъ оно было нужно, зачѣмъ было воскрешать мертваго, когда онъ уже и такъ спасенъ,—объ этомъ не говорится ни слова. Юлія, между тѣмъ, снова собрала разбойниковъ для нападенія, какъ вдругъ она узнаетъ, что умершій—ея братъ; такъ какъ крестъ оберегъ ее отъ кровосмѣщенія, она рѣшаются теперь жить покаянницей; но отецъ непремѣнно хочетъ ее убить; тогда она хватается за крестъ, молитъ его о помощи, и онъ возносится съ нею къ небесамъ: Великое чудо! восклицаетъ народъ въ заключеніе.

Конечно, всѣ ужасы изувѣрства, французская Вареоломеевская ночь и костры испанской инквизиціи лежатъ въ основной мысли этой превосходно построенной пьесы, богатой множествомъ поэтически-потрясающихъ сценъ: грѣхъ дозволителенъ стало быть на пользу Церкви, и для спасенія грубшника, держащагося вѣшнихъ ея правилъ и символовъ, Богъ дѣлаетъ еще неслыханныя чудеса! Что зло должно быть осуждено и преодолѣно собственною совѣстю человѣка, что религія состоитъ въ единеніи воли его съ божественною, въ благочестивомъ радованіи всякимъ добрымъ дѣломъ и въ искренней любви къ ближнему,—это ядро христіанства откинуто изъ-за скорлупы на второй планъ; не высокій образецъ Іисуса, а лишь фигура креста служить предметомъ тщетнаго поклоненія; мѣсто вѣры, приносящей плоды добрыхъ дѣлъ, заступаетъ безумное и бездушное суевѣріе, обильно порождающее плевелы преступленія”³⁰⁰.

Геній писателя можетъ иногда стражнуть съ себя иго религіознаго міросозерцанія своего народа и своего времени и развивать характеры чисто по-человѣчески, сообразно съ ихъ психологическими законами, безъ посторонняго вмѣшательства боговъ и судьбы. Такова драма Визакадатты (*Visakhadatta*) „Мудраракшаза“ („Mudrarakschasa“) въ которой изображается борьба двухъ взаимно враждебныхъ государственныхъ канцлеровъ, безъ вмѣшательства какого бы то ни было сверхъ естественнаго элемента. Такова Антигона Софокла, въ которой событія совер-

шаются въ силу необходимости, присущей законамъ управляющимъ человѣческими поступками и отношеніями. Такова Медея Евріпіда, которую Язонъ бросаетъ не по какому нибудь опредѣленію свыше, а согласно съ собственной волей, навлекая на себя мщеніе Медеи, совершенно самостоятельно рѣшающейся на страшное дѣло³⁰¹). И христіанство не помѣщало возникновенію расцвѣта трагедіи въ лицѣ Шекспира, Гете, Шиллера и др., примыкающихъ, впрочемъ, скорѣе уже къ современному міросозерцанію болѣе или менѣе далекому отъ теологической исключительности³⁰²). Сопоставляя теологическое міросозерцаніе съ современнымъ, Фолькельтъ пишетъ: „Гдѣ настоящая христіанская вѣра была положена въ основу трагедіи и дѣйствія, и характеры сообразовались съ требованіями названной религіи, тамъ трагическая коллизія не можетъ доразвиться до своей полной гибельной послѣдовательности, наоборотъ, ея крайняя острота скорѣе притупится, надломится и направится къ спасенію и примиренію. Только свободное міросозерцаніе современного духа служить основой трагическому, на которой послѣднее въ состояніи проявиться во всей своей полнотѣ и глубинѣ“³⁰³). „Современное міросозерцаніе, продолжаетъ Фолькельтъ, есть единственный элементъ, въ которомъ трагическое находитъ свое полное силь, безпрепятственное и послѣдовательное развитіе. Здѣсь судьба есть необходимый результатъ самостоятельного характера человѣка въ связи съ закономѣрнымъ порядкомъ, въ которомъ человѣкъ находится. Судьба здѣсь является человѣку не въ формѣ чуждой, произвольной, насильственной силы, не въ формѣ чуда и чаръ. Вместо разъединенія и перерыва единство и связь. Оттого уничтожаются всѣ стѣсненія и искаженія человѣка, всѣ тѣ недостойныя представленія о его положеніи въ отношеніи къ божественному, которыя, какъ мы видѣли, мѣшиали удовлетворительному развитію трагического. Точно также здѣсь исчезаютъ всѣ тѣ путаницы и затемненія страданія, вины и примиренія, возникающія вслѣдствіе трансцендентальной судьбы. Только благодаря современному міросозерцанію трагическое можетъ развить всѣ свои страшные и возвышающія стороны, всю силу и остроту своего синтеза“³⁰⁴.

Философы, писавшіе о трагедіи, часто обнаруживали склонность приписывать драматургамъ свое міровоззрѣніе³⁰⁵). Творцы философскихъ системъ бывали склонны объяснять трагическое сообразно со своимъ образомъ мыслей, едва ли тождественнымъ съ тѣмъ, что драматургами было вложено въ ихъ произведенія. Такъ, напримѣръ, Шеллингъ видѣлъ сущность трагического въ

тожество реального и идеального, составляющее абсолютное. Трагическое, по мнению названного философа, есть столкновение необходимости и свободы, достигнувшее равновесия. Возвышенное в трагедии заключается в том, что свобода просветляется до высшей тождественности с необходимостью. Свобода и необходимость для Шеллинга не человеческая отношения, а абсолютная, вечная сущность. Поэтому у Шеллинга трагическое совершенно обезличено, так сказать, обличовано и превращено в игру абсолютных сущностей³⁰⁶).

Зольгеръ видитъ въ трагическомъ идею, обнаруживающуюся въ человеческой действительности неразрѣшимыми противорѣчиями, гибелью смертной оболочки, уничтоженіе которой содѣствуетъ проявленію вечной идеи³⁰⁷).

Гегель вездѣ видитъ въ трагическомъ вечные, существенные, нравственные силы, согласно съ его учениемъ о мировомъ духѣ, который черезъ противорѣчие, страданія и смерть достигаетъ примиренія съ самимъ собою. Въ метафизикѣ Гегеля трагическое заключается въ вечной справедливости, уничтожающей вредную односторонность и такимъ образомъ возстановляющей нравственную сущность и единство. По мнѣнію Гегеля, тема трагедии есть божественное въ своей мировой реальности, потому что въ этой формѣ божественное есть нравственное, а въ нравственномъ заключается сущность всякой истинной трагедии³⁰⁸). По поводу взглядовъ Гегеля на трагическое Фолькельть замѣчаетъ: „Можетъ быть, это вѣрио такъ философствовать о нравственномъ и видѣть въ немъ проявленіе божественного. Только такая философская мысль не представляетъ ничего необходимо существеннаго въ эстетикѣ трагического.

Полное впечатлѣніе отъ Ромео и Юлии или отъ Нибелунговъ вовсе не зависитъ оттого, что тамъ любовь четы и фамильная ненависть, здѣсь беззаботность Зигфрида и мрачная страсть Гагена понимаются, какъ существенно-нравственные силы и следовательно, какъ самоосуществленіе абсолютного разума. Отъ этихъ произведеній получаетъ полное трагическое впечатлѣніе и тотъ, кто объ этой философіи не думаетъ или ей не вѣритъ“³⁰⁹).

Цейзингъ объясняетъ трагическое какъ прекрасное явленіе, пробуждающее идею абсолютного совершенства, но такъ, что обнаруживается съ ней то въ противорѣчіи, то въ согласіи³¹⁰).

Реакціей противъ такихъ мнѣній, встрѣчающихся у немецкихъ метафизиковъ, является учение, отрицающее какое бы то ни было отношеніе трагедии къ міросозерцанію ея автора. Такъ, напримѣръ Липсь пишетъ: „Трагическое какъ и всякое иное

художественное произведение вовсе не обязано проповѣдывать или подтверждать какое бы то ни было міросозерцаніе, ни пессимистическое, ни оптимистическое". Но у поэта должно же быть какое-нибудь міросозерцаніе, и оно-то должно обнаружиться въ его произведеніи. И лишь тотъ правильно пойметъ художественное произведение, кто встанетъ на точку зрѣнія этого міросозерцанія". Я спрашиваю: зачѣмъ все это? Пусть у поэта, какъ человѣка, будетъ, такъ сказать, для собственного употребленія свое міросозерцаніе. Какъ поэту, ему нѣть надобности имѣть никакого. Вѣдь ему важно лишь представить борьбу міросозерцаній въ своихъ образахъ. Во всемъ остальномъ ему полезно по возможности хранить свое міросозерцаніе про себя. Во всякомъ же случаѣ ему нужно знаніе міра и всего въ немъ возможнаго; пониманіе того, что есть въ мірѣ и что способно дѣйствовать на человѣческое чувство и господство надъ языкомъ, въ которомъ міровыя явленія обнаруживаютъ свой смыслъ и свое содержаніе. Если это называется міросозерцаніемъ, то все же это не есть міросозерцаніе въ предположаемомъ здѣсь философскомъ смыслѣ слова. У великихъ поэтовъ не было „міросозерцанія“, или же оно было у нихъ очень шаткое, и если и было, то они опасались, какъ бы его изображеніемъ и восхваленіемъ не испортить художественного произведенія. Лишь въ одномъ смыслѣ, исключая только что признаннаго, у поэта, какъ и у всякаго художника, должно быть міросозерцаніе, а именно если подъ міромъ понимается міръ художественного произведенія. Этотъ міръ—его міръ, и конечно этотъ имъ создаваемый міръ долженъ быть для художника предметомъ яснаго, всеобъемлющаго воззрѣнія, преисполненнаго внутренней правды. Именно это „міровоззрѣніе“ долженъ уловить и зрителъ"³¹¹).

Приведенные слова Липса имѣютъ глубокое значеніе въ виду склонности эстетиковъ навязывать трагедіи свое собственное міровоззрѣніе. Но едва ли можно согласиться съ Липсомъ, утверждающимъ будто бы художникамъ нѣть надобности имѣть свое міросозерцаніе, и если оно есть, то имъ слѣдуетъ хранить его про себя³¹²).

Вѣдь съ одной стороны, трагическое воспроизводится поэтомъ вслѣдствіе его міровоззрѣнія, съ другой, главное условіе художественного творчества заключается въ искренности. Какимъ же образомъ художникъ скроетъ свой взглядъ на жизнь, изображая ее въ самыхъ интимныхъ моментахъ ея развитія? Совершенно непроизвольно поэтъ обнаружить или свое жизнерадостное настроеніе, или свою склонность подчеркивать эти-

ческие принципы, или примиренное съ міромъ настроение своей души, или же свое истерзанное сердце, или свою самодовѣющую индивидуальность, или свое благоговѣніе передъ небесными силами;—все это отзыается въ трагедій и сообщаетъ ей особый колоритъ и отпечатокъ. Чѣмъ яснѣе поэтъ понимаетъ жизнь вообще, чѣмъ глубже смотрить онъ въ человѣческое сердце, чѣмъ болѣе онъ привыкъ проникать своими взорами сквозь скорлупу разныхъ общественныхъ условностей въ душевные тайники, хранящіе пружины всѣхъ человѣческихъ дѣйствій, тѣмъ болѣе захватывающаго интереса окажется въ твореніяхъ такого писателя и тѣмъ болѣе потрясающее впечатлѣніе они произведутъ на общество.

Произведенія драматурга-сердцевѣдца доставляютъ людямъ блаженные минуты восторженного упоенія, съ которыми немногое можетъ сравниться въ человѣческой жизни^{312а}). Оттого вопросъ о томъ, почему трагическое, полное гибельныхъ страданій, производить такое восхитительное впечатлѣніе на сердца людей, занимало умы многихъ прежнихъ и современныхъ мыслителей.

„Что это значитъ, пишетъ св. Августинъ, что человѣкъ любить сочувствовать представленнымъ на театрѣ печальнымъ и трагическимъ событиямъ, тогда какъ самъ не желалъ бы терпѣть ихъ? И при всемъ томъ зрителъ выражаетъ свое участіе въ этой скорби, и самая скорбь доставляетъ ему удовольствіе. Не жалкое ли это сумасбродство? Конечно, всего болѣе трогается чужими скорбями тотъ, кто самъ испыталъ подобная скорби; и тогда какъ собственный дѣйствія обыкновенно называются страданіемъ, сочувствіе къ чужимъ бѣдствіямъ называется состраданіемъ. Но скажите, пожалуйста, какое же можетъ быть состраданіе по отношенію къ дѣйствіямъ вымышленнымъ, сценическимъ? Зрителъ нисколько не вызывается здѣсь на помочь, а только сочувствіе, и тѣмъ лучше для актера, чѣмъ болѣе возбуждается онъ соболѣзваніемъ въ зрителѣ; если при представлѣніи несчастій или неудачъ давно минувшихъ или вымышленныхъ зрителъ не чувствуетъ соболѣзванія, то уходитъ изъ театра съ ропотомъ и неудовольствіемъ; если же зрителъ тронутъ, то со вниманіемъ и радостію проливаетъ слезы“³¹³).

Лукрецій обращаетъ вниманіе на то, что гибель людей можетъ представить зрѣлище привлекательное: „Сладко, когда на великомъ морѣ вѣтры возмущаютъ воду, съ земли смотрѣть на большое страданіе (трудъ) другого, не потому, чтобы пріятнымъ наслажденіемъ было видѣть чье-либо бѣдствіе, но сладко видѣть отъ какихъ бѣдъ свободенъ ты самъ“³¹⁴).

Сократъ говорить въ Филебѣ Платона: „Ты помнишь также трагическихъ представлений, отъ которыхъ плачутъ и въ то же время чувствуютъ радость“³¹⁵). Но Платонъ болѣе обращалъ вниманія на свойство трагедіи настраивать человѣческое сердце печально. Оттого враждебное отношеніе къ ней со стороны этого философа³¹⁶).

Аристотель видитъ удовольствіе отъ трагического, какъ и вообще отъ поэзіи, въ склонности людей къ подражанію³¹⁷). Причину, по которой трагическое нравится, выводить Бернайсъ изъ Аристотелевскаго опредѣленія трагедіи, объясняя аристотелевскій „катарсисъ“, какъ „облегченіе“. Бернайсъ понялъ Катарсисъ въ смыслѣ Коубога (облегченіе) и переводилъ заключительныя слова аристотелевскаго опредѣленія такъ: „Трагедія посредствомъ возбужденія (въ человѣкѣ) состраданія и страха производить облегчающее уничтоженіе такихъ состояній духа“³¹⁸). „Точно тяжелый грузъ сваливается съ души человѣка (ср. Entladung—разгруженіе), и на ней становится легко, что и сопровождается чувствомъ удовольствія“³¹⁹).

Разбирая мысли, высказываемыя Бернайсомъ объ удовольствіи отъ трагического,³²⁰) Гроосъ сравниваетъ „облегченіе“ съ тѣмъ, которое мы испытываемъ у зубного врача, доставляющаго намъ это „облегченіе“ сильною, скоропроходящую болью³²¹). Но, вѣдь, мы испытываемъ наслажденіе *во время* созерцанія трагического, *не постъ*³²²). Гроосъ, не согласный съ объясненіемъ причины наслажденія отъ трагического, вытекающаго изъ объясненія Аристотеля Бернайсомъ, предлагаетъ свое, выводимое изъ „внутренняго подражанія“ („innere Nachahmung“).

„Мы легко можемъ убѣдиться, что это внутреннее подражаніе составляетъ сущность всякаго эстетического наслажденія. Если мой глазъ съ чувствомъ эстетического удовольствія воспринимаетъ контуры какой-нибудь фигуры, переходы отъ свѣта къ тѣни или положенія движущагося тѣла, если мое ухо очаровано переходами звуковъ или же передаетъ мнѣ содержаніе поэтической рѣчи, то всякий разъ при этомъ имѣть мѣсто внутреннее возсозданіе данного извѣнія, и путемъ этого внутренняго подражанія совершаются выдѣленіе и созданіе эстетической видимости путемъ воображенія“³²³). (Карль Гроосъ, Введеніе въ эстетику. Пер. съ нѣм. А. Гуревича подъ ред. Л. А. Сева. Киевъ. Харьковъ. 1899, стр. 63—64).

Кирхманъ опредѣляетъ эстетическое наслажденіе, какъ таковое, которое получается отъ изображенія удовольствія³²⁴). Но Гроосъ находитъ это опредѣленіе одностороннимъ, утверждалъ

возможность эстетического наслаждения отъ изображенія страданія ³²⁵). Наслажденіе отъ изображенія удовольствія ясно само собою и объясненія не требуетъ. Въ объясненіи нуждается фактъ эстетического удовольствія отъ изображенія страданія. Попытка объяснить это эстетическое удовольствіе красотою страдающихъ лицъ едва ли вѣрна: страданія и гибель прекраснаго глубоко огорчаетъ. Наоборотъ, страданіе и гибель безобразныхъ существъ гораздо менѣе трогаетъ нашу душу ³²⁶).

Наслажденіе отъ изображенія страданія, напримѣръ, въ драмѣ, по мнѣнію Грооса, объясняется удовольствіемъ, доставляемымъ внутреннимъ подражаніемъ, имѣющимъ близкое отношеніе къ игрѣ. Подобно тому, какъ дѣти, играя, испытываютъ наслажденіе даже тогда, когда изображаютъ нечто непріятное: войну, убийство, побои, наказаніе и т. п., точно также и люди взрослые, благодаря внутреннему подражанію, „этой благороднѣйшей игрѣ изъ всѣхъ извѣстныхъ человѣку игрѣ ³²⁷), испытываютъ наслажденія, воспроизводя въ своей душѣ всѣ страданія, переносимыя трагическимъ героемъ. Вѣдь, при игрѣ дѣти сознаютъ, что изображаемыя и до извѣстной степени испытываемыя ими страданія добровольны: стоитъ прекратить игру и тотчасъ прекратятся и представляемыя ими страданія. Точно также и при изображеніи страданій въ драмѣ зрители сознаютъ, что это лишь одно изображеніе, и стоитъ актерамъ прекратить игру или зрителямъ покинуть театръ, какъ иллюзія исчезаетъ. Оттого хотя зрители испытываютъ страданія, сочувствуя гибнущему герою, но эти страданія для нихъ не имѣютъ горечи неизбѣжности. Внутреннее подражаніе есть добровольная игра. Потрясающее впечатлѣніе, производимое трагедіей, проникнуто сознаніемъ этой произвольности, уничтожающей ужасъ неизбѣжнаго гнета, не-предотвратимой необходимости, причиняющей всю отраву реальныхъ мученій. Такимъ образомъ объясняетъ Гроось „очищеніе, катарсисъ“ скорбныхъ подражательныхъ чувствъ, причиняемыхъ трагедіей, доставляющихъ эстетическое наслажденіе, свободное отъ мученій, испытываемыхъ во вни-эстетическомъ состояніи, гдѣ они могутъ достигнуть степени невыносимой ³²⁸). „И какая благородная игра заключается, напримѣръ, во внутреннемъ подражаніи великой трагедіи, воскликаетъ Гроось. Эта внутренняя игра, благодаря подражанію, исторгаетъ насъ изъ нерѣшительности, мелкихъ заботъ, боязливыхъ колебаній и обходовъ въ нашей собственной жизни и увлекаетъ насъ въ пучину могучихъ страстей и въ грандиозную судьбу цѣльныхъ характеровъ. Понистинѣ неудивительно, что влечение къ игрѣ, доставляющей

намъ этотъ подъемъ, настолько сильно, чтобы очищенные потрясения трагической гибели нести на потокѣ благороднаго наслажденія”³²⁹).

Конечно, отъ субъективныхъ особенностей зрителя и отъ свойствъ самой драмы можетъ зависѣть перевѣсь тяжелыхъ аффектовъ надъ эстетическимъ наслажденіемъ, доставляемымъ внутреннимъ подражаніемъ изображенными на сценѣ лицами. Такъ, напримѣръ, несмотря на высокое, по мнѣнію Грооса, художественное достоинство „Призраковъ“ Ибсена, многие отъ этого произведения испытываютъ перевѣсь отвращенія, досады и неудовольствія надъ эстетическимъ наслажденіемъ³³⁰). Указавъ на „внутреннее подражаніе“, какъ на главный принципъ эстетической эмоціи, Гроосъ обращаетъ вниманіе на то, что интересъ страданія въ трагическомъ содѣйствуетъ интенсивности „внутренняго подражанія“³³¹). Опредѣливъ трагическое, какъ гибель, причиненную человѣческою, полной интереса, судбою³³²), Гроосъ указываетъ на особыя условія, содѣйствующія наслажденію отъ созерцанія трагического. Эти условія заключаются въ гибели, являющейся логической и нравственной необходимостью, и въ возвышенномъ впечатлѣніи, производимомъ трагическою личностю³³³). Разобравъ эти условія и ихъ вліяніе на наслажденіе, доставляемое зрителю трагическимъ³³⁴), Гроосъ резюмируетъ свое объясненіе причины наслажденія отъ созерцанія трагического такъ: „Трагическое основывается на печальномъ. Эстетическое наслажденіе отъ трагического объясняется удовольствіемъ, доставляемымъ игрою внутренняго подражанія“. „Самая сильная скорбь достигается гибелю интересной личности, производящую страхомъ и состраданіемъ тяжелое впечатлѣніе, которое дѣлается эстетически выносимымъ, благодаря тремъ условіямъ: 1) логической, 2) нравственной необходимости и 3) возвышенному характеру героя и его судьбы. Если этими средствами пользуется гениальный художникъ, то въ области эстетической иллюзіи (*aesthetischer Schein*) достигаются наиболѣе сильные душевныя потрясенія, и трагизмъ поднимается до высшей степени, доступной доставляемому имъ эстетическому наслажденію“³³⁵).

Гроосъ, разбирал нравственную необходимость, какъ одно изъ условій, содѣйствующихъ наслажденію при созерцаніи трагического, останавливается между прочимъ на „трагической винѣ“. „Гибель виновнаго наполняетъ насъ глубокою скорбью, но мы принимаемъ это страданіе, какъ нравственную необходимость, которую трагическая личность навлекла на себя своимъ поступ-

комъ. Именно гибельный проступокъ сообщаетъ состраданію чистѣйшее, а потому высшее эстетическое дѣйствіе³³⁶).

Вина, навлекающая наказаніе и свидѣтельствующая о нравственномъ міропорядкѣ, наказующемъ зло, приводится въ объясненіе причины, по которой нравится трагическое, сторонникамъ такъ называемой „поэтической справедливости“³³⁷). Они являются поборниками оптимизма, вѣрить въ справедливость, карающую за вину, и видѣть въ трагедіи подтвержденіе этой утѣшительной идеи³³⁸). Эти писатели убѣждены въ существованіи „нравственного міропорядка“³³⁹) (см. стр. 177), по которому всякое зло находитъ возмездіе здѣсь, на землѣ. Оттого, хотя жаль видѣть гибель трагического героя, какъ человѣка, но такъ какъ онъ „виновенъ“ тѣмъ, что нарушилъ своей единичной волей нравственный міропорядокъ, слѣдовательно, стремился свою личность поставить выше того цѣла, въ которомъ каждый, даже самый могучій человѣкъ, является лишь частью, то ради этого цѣла нарушитель порядка долженъ погибнуть, т.-е. умереть, искупивъ страданіями и смертью причиненное имъ зло. Поэтому, страданія и гибель трагического героя хотя возбуждаютъ въ зрителѣ тяжелыя чувства, но они побѣждаются радостнымъ сознаніемъ торжества справедливости, карающей вину и губящей отдельную личность, ради цѣла³⁴⁰). Согласно съ этимъ учениемъ, сторонники „поэтической справедливости“ обыкновенно съ большимъ рвениемъ отыскиваютъ „вину“, объясняющую и, по ихъ мнѣнію, оправдывающую гибель трагического героя³⁴¹). Въ этомъ рвениі они иногда обнаруживаютъ поразительную жестокость: если въ дѣйствительной жизни они отличаются гуманностью, то въ художественномъ мірѣ за малѣйшій проступокъ оправдываютъ—смертную казнь³⁴²).

Такъ, напримѣръ, Лиръ гибнетъ за свою частью слишкомъ нѣжную, частью слишкомъ эгоистическую любовь къ дочерямъ, которую онъ будто бы разорвалъ семейныя узы³⁴³). Гибель Ромео и Юліи явилась слѣдствиемъ ихъ брака, заключеннаго ими безъ позволенія ихъ родителей, которые даже не были предупреждены объ этомъ намѣреніи своихъ дѣтей³⁴⁴). Эти влюбленные виноваты также въ томъ, что свою любовь они поставили выше всего и отдались ей исключительно, тогда какъ она должна быть не цѣлью, а спутницею жизни³⁴⁵).

Дездемона и Отелло виноваты въ томъ, что вступили въ бракъ противъ воли отца Дездемоны, и за этотъ проступокъ навлекли на себя кару³⁴⁶). А Дездемона еще кромѣ того обнаружила непростительную неосторожность, потерявъ подаренный ей мужемъ

платокъ, иронически замѣчаетъ Липсъ³⁴⁷⁾. „Такія объясненія, по мнѣнію Фолькельта, производятъ впечатлѣніе, какъ будто грубая, неуклюжія руки прикасаются къ цвѣтку шекспировой музы, чтобы поискать тамъ съѣдобныхъ овощей“³⁴⁸⁾.

Шопенгауэръ былъ правъ, возставъ противъ „плоскаго, протестански-раціоналистического міровоззрѣнія“, требующаго, въ трагедіи поэтической справедливости³⁴⁹⁾.

„Цѣль трагедіи, по мнѣнію названного писателя, заключается въ изображеніи страшной стороны жизни. Въ трагедіи намъ показывается бѣдствіе человѣчества, господство случая и ошибки, паденіе праваго, торжество злого, слѣдовательно свойства міра, вполнѣ нашей воли противорѣчащія“³⁵⁰⁾.

Еще болѣе мрачная теорія Банзена. Съ его точки зрењія трагическое обнаруживаетъ непримируемый разладъ во внутренней сущности всего живущаго на землѣ. Задача трагика, по мнѣнію Банзена, заключается въ изображеніи антитогичности терзаемаго противорѣчіями міра³⁵¹⁾. Въ противоположность учению о „поэтической справедливости“, Банзенъ обращаетъ внимание на несоразмѣрность вины и наказанія. Ничтожный промахъ влечетъ часто страшныя муки и нерѣдко непредотвратимую гибель³⁵²⁾. Жизнь представляется Банзену трудомъ безъ награды, скорбью безъ утѣшенія („Mѣhe ohne Lohn, Leid ohne Trost“³⁵³⁾).

Печальная сторона жизни оправдываетъ мрачное пессимистическое міровоззрѣніе. Мы на каждомъ шагу наталкиваемся на несправедливости. Такъ, напримѣръ, Лапласъ былъ осыпанъ почестями, а Кеплеръ, не менѣе сдѣлавшій для науки, буквально умиралъ съ голода и даже не имѣлъ средствъ пріобрѣсти себѣ экземпляръ своего бессмертнаго труда³⁵⁴⁾. Иногда общество безжалостно караетъ высшую добродѣтель³⁵⁵⁾.

Гѣксли, отнюдь не согласный съ пессимистическимъ учениемъ Шопенгауэра³⁵⁶⁾, рисуетъ, однако, крайне неутѣшительную картину дѣйствительности. „Выводъ изъ фактовъ человѣческой жизни, пишетъ Гѣксли, въ которомъ согласны всѣ мыслители всѣхъ временъ и странъ, что преступающій нравственные правила постоянно спасается отъ заслуженной имъ кары; злой процвѣтаетъ, какъ зеленѣющее дерево, тогда какъ праведный просить милостию; грѣхи отцовъ отмщаются на дѣтиахъ; въ царствѣ природы невѣжество наказуется такъ же строго, какъ и добровольное зло; и тысячи тысячъ существъ страдаютъ отъ преступленія одного“³⁵⁷⁾.

Мысль о томъ, что жизнь есть скрѣе зло и лучше не жить, даже совсѣмъ не родиться на свѣтъ Божій, обнаруживается

едва ли не во всѣ времена существованія человѣчества. Еще кельты оплакивали рожденіе человѣка и праздновали его смерть³⁵⁸). „По свидѣтельству Геродота, скіоны встрѣчали рожденіе человѣка съ воплями и слезами, какъ величайшее несчастье, а покойниковъ, напротивъ, предавали погребенію съ ликованіемъ и танцами, радуясь избавленію умершаго отъ жизни“³⁵⁹).

Въ Эдипѣ въ Колонѣ Софокла хоръ поетъ:

„Величайшее первое благо совѣтъ
Не рождаться, второе—родившись,
Умереть поскорѣй...“³⁶⁰).

Эта же мысль выражена въ одной древней легендѣ, въ которой разсказывается, что царь Мидасъ гнался за мудрымъ Силеномъ, спутникомъ Діониса. Поймавъ Силеня, спросилъ его царь Мидасъ: что для человѣка всего лучше? Долго Силенъ хранилъ упорное молчаніе. Но царь Мидасъ продолжалъ спрашивать Силеня, который началъ неистово хохотать, а затѣмъ сказалъ: первѣйшее благо для тебя совершенно недостижимо: совсѣмъ не родиться. Второе для тебя благо—скоро умереть³⁶⁰). Народъ въ XV вѣкѣ, любовавшійся Пляскою Смерти, былъ проникнутъ выраженою въ ея эпиграфѣ мыслей: „Ничего пѣть лучше смерти, ничего нѣть хуже смерти“³⁶¹). Въ одномъ стихотвореніи Микель-Анджело говорится, что близкая смерть есть лучшая участь.

Io dico e so per pruova
Di me ch'èn ciel quel sol' ha miglior sorte
Che ebbe al suo parte pi pressa la morte³⁶²).

(Я говорю и знаю это по собственному опыту, что въ небѣ лучше участь только того, кто при рожденіи былъ ближе къ смерти).

По Кальдерону, „жизнь—худшая изъ болѣзней, и величайший грѣхъ человѣка тотъ, что онъ родился“³⁶³). Передъ французской революціей жизнь французского простого народа была до того ужасна, что крестьяне и крестьянки отказывались вступать въ бракъ, чтобы препятствовать существованію новыхъ страдальцевъ³⁶⁴). Байронъ пишетъ:

„Know, whatever thou hast been
It is something better not to be“

(Знай, чѣмъ бы ты ни былъ, лучше было бы для тебя совсѣмъ не быть).

„Жизнь наша—вѣчный грѣхъ природы,
Наслание небесныхъ каръ,
Клеймо судьбы, позоръ свободы;
Жизнь наша—то же что Анчаръ
Съ его смертельною отравой
И ядовитою росой.
Жизнь—служить хищною забавой
Для мукъ, недуговъ; смерть съ косой
За ней слѣдить. Жизнь—есть страданья,
Хоть ихъ, порою, не видать:
Они съумѣютъ истерзать,
Пзгрызть всю грудь безъ состраданья—
А въ сердцѣ боль царитъ одна,
Неукротима и сильна“ ³⁸⁵).

По мнѣнию Брандеса, несправедливо то, „что индивидуумъ рождается, не будучи спрошеннымъ, желаетъ ли онъ родиться, и что онъ безъ его вѣдома бросается въ міръ. Поэтому человѣкъ, взывающій отъ мученія жизни, можетъ, жалуясь на судьбу, примѣрно, сказать такъ: зачѣмъ я родился, по какому праву, по какой причинѣ нась не спрашиваются?

Если бы меня спросили, и я зналъ бы, что такое жизнь, я никогда бы не дать своего согласія. Мы всѣ походимъ на матросовъ, которыхъ насильно вербуютъ. Но матросъ, котораго завербовали и противъ его воли притащили на корабль, не считаетъ своей обязанностью оставаться на кораблѣ.

Такой матросъ, при случайѣ, убѣжитъ. Если мнѣ возразятъ, что я въ жизни пользовался благомъ и за это долженъ терпѣть зло, то я отвѣчу: блага жизни, напримѣръ, счастіе дѣтства, которыми я пользовался и чрезъ него далъ свое согласіе жить, эти блага жизни я принялъ, не подозрѣвая, что это задатокъ; поэтому этотъ задатокъ меня ни къ чему не обязываетъ. Но подобно тому, какъ завербованный матросъ, нарушая дисциплину корабля, убивая своихъ товарищѣй и т. д., вовсе не мстить за причиненную ему несправедливость, а лишь желаетъ одной свободы, на которую имѣеть право, такъ и я: я хочу лишь уйти отсюда, такъ какъ я никогда не обязывался оставаться здѣсь.

Въ этихъ словахъ заключается простѣйшій трагизмъ. Интересно сравнить съ прежней точкой зрѣнія, считавшей смерть индивидуума за вину, потому что онъ обязанъ жизнью міропорядку, теперешнюю, по которой, наоборотъ, судьба считается

совиновною въ смерти индивидуума, такъ какъ она виновна въ томъ, что онъ живеть.

Точно также и самоубийство само по себѣ есть вина, вполнѣ соответствующая винѣ судьбы передъ индивидуумомъ; оно и достойно наказанія, и вмѣстѣ съ тѣмъ есть искупленія. Часто поэты выражали набросанныя здѣсь мысли, напримѣръ, Ламартинъ въ своихъ „*Méditations poétiques*“.

„Какое преступленіе совершили мы, чтобы заслужить рожденіе? Безчувственное ничто спросило обѣ этомъ существа, или оно приняло существованіе? О, судьба, мы дѣло твоего каприза или, скорѣе, Богъ жестокій, наши страданія нужны для твоего благоденствія? Съ того дня, когда природа, вызванная изъ ничего, выскользнула изъ твоихъ рукъ, какъ набросокъ произведенія, что же ты видѣлъ? Матерію, подчиненную безобразію зла. Увы, все стонетъ и все завидуетъ несуществованію.“

Стоитъ сравнить „Потерянный Рай“ Мильтона (10, 768 и далѣе) или слова Руссо: „Мое рожденіе было моимъ первымъ несчастіемъ“, или восклицаніе Didiers въ „Marion de Lorme“ Виктора Гюго: „Чѣмъ я провинилась передъ моей матерью, чтобы родиться“ или, наконецъ, эту реплику изъ „Данте“ Мельбези:

„Отдай мнѣ назадъ мое счастіе, а если нѣть, то дай мнѣ умереть. Я, вѣдь, тебя не просилъ подарить мнѣ свѣтъ міра; развѣ передъ тѣмъ, какъ зачала меня мать, я стоялъ, какъ ницій, и упрашивалъ тебя дать мнѣ жизнь, когда ты меня несъ по свѣтлому звѣздному пути? И бросилъ ли ты звѣзду рожденія, какъ лепту, въ мою протянутую руку? Я ни о чёмъ не просилъ, лишь тѣперь молю о смерти, да и о ней не стану клянчить, покуда мечъ въ моей рукѣ“³⁶⁶). „Еслибъ я имѣлъ власть не родиться, то навѣрно не принялъ бы существованія на такихъ насыщенныхъ условіяхъ, говорить Ипполитъ въ „Идиотѣ“ Достоевскаго^{366а}). Шекспиру вся наша жизнь представляеть мрачную картину. То она—часовой механизмъ, равнозѣрно передающій лишь „слезы, вздохи, стоны“, то—тюрьма, то драматическая сцена. Человѣкъ—то слѣпое орудіе судьбы, то—узникъ и страдалецъ, то—жалкій шутъ. Личное счастье никому не суждено. Нѣть выхода, кромѣ смерти“^{366б}).

„Посмотрите, пипеть В. Гюго, на жизнь поближе. Она такова, что вездѣ чувствуется наказаніе. Если вы, что называется, счастливый человѣкъ, то вы все-таки грустны каждый день. У каждого дня свое большое горе или свою маленькую заботу. Вчера вы дрожали за здоровье дорогого вамъ лица. Сегодня вы боитесь за ваше. Завтра будетъ денежное беспокой-

ство. Послѣ завтра—бранная рѣчь клеветника. Въ слѣдующій день—несчастье друга. Потомъ погодя—какая-нибудь сломанная и потеряная вещь, удовольствіе, за которое въсѣ упрекаетъ совѣсть или даетъ себѣ чувствовать спинной хребетъ, въ другой разъ—теченье общественныхъ дѣлъ. А ужъ сердечныя страданія нечего и считать. И такъ далѣе. Исчезаетъ одно облако, появляется другое. Едва случается одинъ день полной радости и солнечнаго свѣта на сто. И вы принадлежите къ маленькому числу счастливцевъ. Что же касается другихъ людей, то надъ ними непролѣтная ночь”³⁶⁶).

Даже у жизнерадостнаго Пушкина есть стихотвореніе, проникнутое аналогичнымъ пессимизмомъ:

Даръ напрасный, даръ случайный,
Жизнь, зачѣмъ ты мнѣ дана?³⁶⁷).

„Вѣроятно, пишетъ Гембергэнъ, въ сердцѣ каждого сильнаго человѣка гнѣздится пессимистическое міровоззрѣніе. Послѣднимъ увѣщаніемъ Оливера Кромвеля было слѣдующее: „Не любите этотъ міръ. Нехорошо, что вы любите его”³⁶⁸).

Трагедія, показывая мрачную сторону существованія, гармонируетъ съ пессимистическимъ міровоззрѣніемъ, считающимъ, что лучше не жить³⁶⁹). Оптимизмъ, видящій все въ розовомъ свѣтѣ, для нея не годится³⁷⁰). Трагедія обнаруживаетъ міровой порядокъ, крайне неблагопріятный для могучей личности. Величье часто и приводитъ ее къ гибели. Нельзя, конечно, утверждать, что величье личности непремѣнно обусловливаетъ гибель. Но такъ устроенъ міръ, что лица, выходящія изъ ряда воинъ, весьма легко подвергаются трагической участи³⁷¹). Въ особенности мрачный колоритъ бросаетъ на міръ часто встрѣчающаяся въ трагическихъ произведеніяхъ несоразмѣрность³⁷²) вины съ наказаніемъ или даже ея отсутствіе. Какъ часто въ жизни одерживаетъ верхъ пошлость, ничтожество, а иногда подлость и низость надъ благородствомъ и честностью³⁷³). Какъ часто власть тьмы заслоняетъ свѣтъ правды и кажется, что жизнь безъ смысла губить все лучшее въ угоду глупости, грубости и жестокости³⁷⁴). Еще ужаснѣе міръ представляется, когда злой упивается мукаами своей жертвы и за всѣ свои звѣрства не несетъ не только никакого наказанія, но проводить свою жизнь въ благоденствії³⁷⁵). Для пессимиста трагическое служитъ яркимъ свидѣтельствомъ того, какъ нехороша человѣческая жизнь, какъ, вообще, дурно устроенъ весь міровой механизмъ. Трагедія показываетъ пессимисту-философу

софу недостижимость счастья не потому, что данная личность его недостойна или недостаточно энергично стремилась къ нему. Нѣтъ! Счастье вообще невозможно на землѣ; если же оно встрѣчается, то лишь какъ рѣдкое исключение, даруемое слѣпою судьбою со всею прихотью безтолковаго произвола. Сознаніе того, что счастіе недостижимо не по личной винѣ, а по независящей отъ насъ причинѣ, дѣйствуетъ весьма успокоительно. Нечего бояться неудачъ въ стремлениі къ невозможному, а тѣмъ болѣе надѣяться на его достиженіе. Состояніе духа, свободное отъ постоянныхъ переходовъ отъ боязни къ надеждѣ и обратно, есть тотъ блаженный покой, которымъ наслаждается пессимистъ-философъ, отвернувшись отъ жизни. Для него трагическое искусство есть проповѣдь того буддійскаго квіетизма, который заключается въ отреченіи отъ міра, въ подавленіи всякихъ желаній и въ существованіи чисто созерцательномъ. Пессимистъ выбираетъ путь жизни, сходный съ альпійской тропинкой, ведущей на вершины горъ. Желанія влекутъ внизъ, въ цвѣтущія долины, полныя обольстительныхъ наслажденій, гдѣ улыбающаяся жизнь, въ своемъ праздничномъ нарядѣ, скрываетъ свою отвратительную изнанку, которая при близкомъ соприкосновеніи не замедлитъ обнаружиться. Пессимистъ знаетъ, что наслажденія, заманчивыя, какъ сирены, не представляютъ истиннаго блага. Сущность ихъ заключается въ удовлетвореніи влеченій, которые растутъ, по мѣрѣ потворства имъ, и превращаются въ муки Тантала, а погоня за ними въ трудъ Сизифа. Оттого пессимистъ упорно идетъ по узкой альпійской тропинкѣ все выше и выше отъ треволненій людской жизни. Ледянымъ холодомъ вѣтъ отъ суровой истины, за которой пессимистъ смѣло идетъ. Онъ знаетъ, что на вершинѣ ждетъ его хотя лишенный теплоты, но тѣмъ болѣе яркій солнечный свѣтъ, дающій возможность въ покой атрофированной воли отдаться созерцанію. Проволока маріонеточной игры жизни для него оборвана. Но выйдя изъ роли актера въ театрѣ жизненной сцены, пессимистъ берегъ на себя роль зрителя.

Драма на частномъ примѣрѣ показываетъ пессимисту сущность жизни и человѣка. Страсти бушуютъ, сталкиваются и причиняютъ катастрофу. Влеченія подстрекаютъ на поступки, гибельные по своимъ послѣдствіямъ. Борьба противоположныхъ стремлений слѣпой воли приводить къ страданіямъ и смерти заинтересованныхъ лицъ. Оттого для пессимиста трагизмъ есть свидѣтельство о несовершенствѣ міра. И здѣсь причина, по которой трагическое, несмотря на весь свой ужасъ, доставляетъ

пессимисту столь глубокое наслаждение. Драма укрепляет въ немъ убѣжденіе, „что міръ и жизнь не могутъ доставить истиннаго удовлетворенія, а потому недостойны нашей привязанности. Въ этомъ и заключается трагическое, оно-то и ведеть къ отречению (Resignation“). Оно прекращаетъ жизненную погоню за химерой, за невозможнымъ счастьемъ, а взамѣнъ дается „тотъ миръ, который превыше всякаго разума, та совершенѣйшая типъ настроенія, то глубокое спокойствіе, непоколебимая увѣренность и радость, коихъ одно отраженіе на лицѣ, какъ его изображали Рафаэль и Корреджо, есть цѣлое и несомнѣнное благовѣстіе“³⁷⁴⁾.

Итакъ, пессимистъ видѣтъ въ трагедіи подтверждение своему убѣжденію, что не жить лучше, чѣмъ жить. Трагический герой, отворачиваясь отъ жизни, указываетъ намъ путь къ Нирванѣ, какъ къ тихой пристани, гдѣ можно укрыться отъ бушующаго океана страстей. Только въ ней можно найти покой и примиреніе.

Однако перспектива, открываемая пессимистическимъ учениемъ, возбуждаетъ иѣкоторое сомнѣніе. Этотъ покой, это примиреніе могутъ быть доступны лишь чувствующему существу, человѣку живому. Если же онъ умретъ, то хотя волненія жизни для него, вѣроятно, исчезнутъ, то все-таки едва-ли онъ будетъ наслаждаться покоемъ и примиреніемъ, потому что перестанетъ чувствовать. Да и герой въ трагедіи, очутившись въ неразрѣшимомъ конфликѣ жизненныхъ противорѣчій, не всегда отворачивается отъ жизни, не всегда побѣждаетъ инстинктивный страхъ смерти и, съ радостію сбрасывая съ себя бремя жизни, даетъ намъ примѣръ для перехода въ покой небытія. Наоборотъ, иногда герой трагедіи, умирая, вовсе не отворачивается отъ жизни и не радуется перспективѣ погруженія въ нирвану, а подчасъ горюетъ о радостяхъ земного существованія, разставаніе съ которымъ такъ тяжело, напримѣръ, Антигонѣ.

Такимъ образомъ оказывается, что пессимистъ наслаждается не трагическимъ художественнымъ произведеніемъ, а своимъ собственнымъ учениемъ, подтверждение котораго находитъ въ театрѣ, иногда навязывая драмѣ идеи, ей и ея автору совершенно чуждыя^{375).}

Пессимистическое объясненіе причины наслажденія трагическимъ вытекаетъ изъ ненависти къ существованію вообще. Ненависть не къ жизни, взятой во всей ея совокупности, а лишь къ человѣку породила особое, мизантропическое объясненіе удовольствія отъ созерцанія трагической гибели. По мнѣнію Тена,

человѣкъ — потомокъ чувственного и лютаго гориллы³⁷⁶). Оттого кровавыя зрѣлища такъ заманчивы дикимъ народомъ. Впрочемъ и культурные римляне упивались гладіаторскими играми³⁷⁷) и позднѣе этотъ вкусъ если и измѣнился, то все-таки не совсѣмъ уничтожился³⁷⁸). Herckenrath, въ своихъ *Problèmes d'esthétique et de morale* пишетъ: „Удовольствие, доставляемое представлениемъ трагедіи, не кажется съ перваго взгляда варварскимъ наслажденiemъ. Мы съ жадностью смотримъ на страданія, вмѣсто того, чтобы отвратить отъ нихъ глаза. Это удовольствие не той же ли природы, какъ и то, которое нѣкоторые испытываютъ при видѣ убіенія животныхъ или присутствуя при кровавой дракѣ? Какимъ образомъ человѣкъ можетъ испытывать удовольствие отъ страданія близняго? И какимъ образомъ тотъ, кто испытываетъ отъ подобнаго зрѣлища аффектъ тяжелый и плачетъ отъ него, можетъ любить эту эмоцію?”³⁷⁹). „Это удовольствие, продолжаетъ Herckenrath, вполнѣ искреннее, испытываемое при видѣ страданій, происходитъ, мнѣ кажется, отъ жестокихъ наклонностей, привитыхъ къ расѣ войною, когда-то необходимою и часто бывшею обыкновеннымъ состояніемъ племенъ и народовъ. Необходимость защищаться и наносить вредъ породила удовольствие въ причиненіи его. У большей части лютый инстинктъ ослабѣлъ; но въ немъ нужно искать вкусъ къ кровавымъ зрѣлищамъ, къ разсказамъ объ ужасныхъ сценахъ. Его ежедневною пищею служатъ фельетоны и разныя извѣстія въ газетахъ”³⁸⁰).

Кровавыя зрѣлища обладаютъ неотразимою привлекательностью и способны увлечь людей, принципіально къ нимъ враждебныхъ. Св. Августинъ сообщаетъ интересный фактъ о своемъ ученикѣ Алипіѣ, питавшемъ сначала отвращеніе къ гладіаторскимъ играмъ. Въ Римѣ друзья Алипія насильно увлекли его въ амфитеатръ. „Алипій, пишетъ св. Августинъ, закрывши глаза, рѣшился въ душѣ не принимать никакого участія въ этихъ безчеловѣчныхъ забавахъ; о, если бы онъ заградилъ и самый слухъ! Вдругъ раздался ударъ и поднявшійся со всѣхъ сторонъ между зрителями крикъ достигъ и до его слуха. Увлеченный любопытствомъ, несмотря на свою рѣшимость не принимать участія ни въ чёмъ, чтобы тамъ ни происходило, Алипій открылъ глаза. Въ эту минуту, увлекшись страшнымъ зрѣлищемъ, онъ былъ пораженъ въ душѣ тяжелѣ, нежели получившій рану борецъ, на которого ему захотѣлось взглянуть, и въ паденіи своеемъ онъ достойнѣе былъ сожалѣнія, нежели тотъ несчастный, который лежалъ предъ зрителями и возбудилъ собою неистовый крикъ.

достигшій и до души Алипія чрезъ слухъ и заставившій его открыть глаза. Такъ пораженъ и низверженъ быль Алипій, явившій въ себѣ при этомъ не столько благоразумнаго мужества, сколько безразсудной отваги, и тѣмъ болѣе выказавшій свою слабость, чѣмъ болѣе полагался на себя, когда какъ ему надлежало всю надежду возложить на Тебя. Какъ только онъ увидалъ кровь человѣческую, то и самъ сдѣлался кровожаднымъ: онъ не отвратилъ уже взора своего отъ ужаснаго зрѣлища, но вперилъ его неподвижно; онъ безсознательно уивался бѣшенствомъ, услаждался яростю борцовъ; приходилъ въ опьяненіе отъ кровавыхъ удовольствій. Онъ сталъ непохожъ на того, какимъ пришелъ сюда; онъ смѣшался съ толпою, въ которую попалъ, сдѣлавшись однимъ изъ множества зрителей и достойнымъ сообщникомъ тѣхъ, которые завлекли его туда. Да что говорить много? Смотрѣль наравнѣ съ другими зрителями, рукоплескалъ, кричалъ, выходилъ изъ себя и вынесъ оттуда затаенное колючее жало, которое непрестанно мучило и гнало его туда же, не только вмѣстѣ съ тѣми, но даже во главѣ ихъ, увлекая съ собою и другихъ³⁸¹⁾.

Но есть существенная разница между кровавыми зрѣлищами (гладиаторскими играми, боемъ быковъ и т. п.) съ одной стороны и трагедіей³⁸²⁾ съ другой. Эта разница заключается въ состраданіи, которое возбуждаетъ трагедія.

Она въ состояніи растрогать зрителей до слезъ, тогда какъ едва ли кто изъ жестокихъ любителей кровавыхъ зрѣлищъ проливаетъ слезы надъ побѣденнымъ: вѣдь всѣ ихъ симпатіи на сторонѣ побѣдителя.

Наоборотъ, въ трагедіи онѣ направлены на гибнущаго героя.

Слѣдовательно, кровавыя зрѣлища обращаются къ жестокости зрителей, а трагедія къ ихъ состраданію. Впрочемъ слезы, проливаемыя отъ трагедій и вообще отъ всего трогательнаго, вовсе не служатъ доказательствомъ отсутствія жестокости. Плутархъ разсказываетъ объ Александрѣ, свирѣпомъ тираннѣ въ Ферѣ, какъ о человѣкѣ крайне чувствительномъ: когда онъ присутствовалъ при представлении Троянокъ Еврипида, то принужденъ былъ покинуть театръ, такъ какъ не былъ въ состояніи скрыть своихъ слезъ.

Мессалина, слушая защитительную рѣчь Валерія, вышла вси въ слезахъ, но все-таки успѣла шепнуть Вителію, чтобы были приняты мѣры противъ бѣгства Валерія. Эти слезы состраданія могутъ уживаться съ кровожадною жестокостью³⁸³⁾.

Случайно встрѣтить страданіе и помочь горю—есть доказа-

тельство доброго сердца. Но, по замѣчанію Фагэ, искать страданіе, чтобы, сочувствуя ему, доставить себѣ удовольствіе, едва ли значить быть филантропомъ³⁸⁴⁾). Въ театрѣ зрители ходятъ, зная, что тамъ будутъ изображены страданія и гибель людей, слѣдовательно, съ намѣреніемъ доставить себѣ наслажденіе сожалѣніемъ несчастныхъ и при томъ безъ тягостной необходимости помочь имъ³⁸⁵⁾).

Нѣкоторые добрые люди не выносятъ кровавыхъ драмъ. Негскенратъ разсказываетъ, что въ одномъ маленькомъ брабантскомъ городкѣ была одна кровавая драма.

Послѣ того, какъ нѣсколько убийствъ было совершено, добрые, спокойные граждане, смотрѣвшіе молча на сцену, наконецъ взошли на нее толпою и прекратили спектакль, закричавъ: „дозвольно проливать кровь“³⁸⁶⁾.

Фагэ утверждаетъ, что если женщины идутъ читать въ библиотеку, то требуютъ такую книгу, надъ которой можно было бы поплакать³⁸⁷⁾. Театръ, литература, поэзія, разговоръ сентиментальныхъ женщинъ и мужчинъ,—все это просто лишь изображенія человѣческихъ несчастій³⁸⁸⁾.

Это оттого, что, по мнѣнію Фагэ, мы любимъ видѣть мученія, не страдая сами³⁸⁹⁾, а лишь сочувствуя имъ. Фагэ не согласенъ съ Saint-Mau-Girardin, который утверждаетъ, что въ симпатіи, испытываемой человѣкомъ къ человѣку, заключается причина удовольствія, доставляемая искусствами, подражющими человѣческой природѣ³⁹⁰⁾. „Не то, чтобы человѣкъ любилъ несчастіе другого, продолжаетъ Saint-Mau-Girardin, но ему нравится испытывать состраданіе. Такъ какъ въ театрѣ страданіе лицъ не настоящее, то зритель наслаждается собственою эмоціей. Душа испытываетъ удовольствіе отъ волненія, доставляемаго ей изображеніемъ человѣческихъ страстей, и—тѣмъ болѣе сладкое, такъ какъ знаетъ, что эти страсти лишь представление и иллюзія, а потому безопасны“³⁹¹⁾. „Изображеніе человѣческой жизни и подражаніе нашимъ чувствамъ и характерамъ,—вотъ, по мнѣнію Saint-Mau-Girardin, причина драматического наслажденія³⁹²⁾.

Съ Saint-Mau-Girardin нельзя согласиться, но вовсе не по той причинѣ, которую имѣеть въ виду Фагэ: не потому Saint-Mau-Girardin неправъ, что будто бы врожденная жестокость, какъ думаетъ Фагэ, а не симпатія къ человѣку, какъ думаетъ Saint-Mau-Girardin, есть истинная причина наслажденія отъ трагического. Ни жестокость, ни простое сочувствіе къ страданію ближняго не въ состояніи объяснить сложного психологического процесса, совершающагося въ душѣ зрителя, наслажденіе.

ждающагося трагическимъ. Это не жестокость, потому что при созерцаніи трагического люди восторгаются не торжествующимъ злодѣемъ, а страдающимъ и гибнущимъ героемъ.

Слѣдовательно, въ трагедіи обнаруживается иѣчто, совершенно противоположное кровавому зрѣлищу: въ гладіаторскихъ бояхъ и тому подобныхъ звѣрскихъ представленіяхъ сочувствіе зрителей на сторонѣ ликующаго побѣдителя, т.-е. причиняющаго страданіе и гибель; а въ трагедіи—на сторонѣ страдающаго и гибнущаго, словомъ, на сторонѣ не побѣдителя, а побѣжденаго, врагомъ ли, судьбою ли³⁹²)... Руссо въ своемъ „Эмиль“ ставить такой вопросъ: „Почему мнѣ болѣе хотѣлось бы быть Катономъ, вскрывающимъ свои внутренности, чѣмъ торжествующимъ Цезаремъ“. При этомъ Руссо замѣчаетъ: „Исторгните эту любовь къ прекрасному изъ вашихъ сердецъ—и вы уничтожите все очарованіе жизни“³⁹³). „Наши слезы текутъ при паденіи честнаго, пишетъ Клингеръ въ прологѣ къ своей трагедіи „Damoklos“. Но наши страданія тотчасъ облегчаются удивленіемъ передъ величиемъ героя. Грубая толпа чувствуетъ сильнѣе, чѣмъ незначительное число лицъ, укрощающихъ разсудкомъ громкое біеніе своего сердца, что самопожертвованіе для блага гражданъ въ иѣдрахъ глубочайшаго несчастія доставляетъ награду, съ которой не можетъ сравняться никакое чувственное благо. Паденіе труса, человѣка, живущаго только для себя, напоминаетъ намъ человѣческую низость и съ нею духъ нашъ опускается въ прахъ.

Смѣлый полетъ благороднаго, когда онъ покидаетъ землю, уносить насъ къ престолу боговъ и радость отъ родства съ нимъ, какъ съ человѣкомъ, смѣшиваются съ нашими слезами надъ его страданіями“³⁹⁴).

„Всякий, даже самый отъявленный злодѣй, утверждаетъ Кантъ, если только привыкъ разумно разсуждать, не можетъ не пожелать быть похожимъ на представляемые ему примѣры честности въ намѣреніяхъ, стойкости въ исполненіи хорошихъ правилъ, сочувствія общему благу, даже сопряженного съ жертвою выгодъ и удобствъ“³⁹⁵).

Въ театрѣ зрители восторгаются не злодѣемъ, пользующимся благополучиемъ, а героемъ, покупающимъ свое нравственное достоинство цѣною страданій и даже жизни.

Saint-Mau-Girardin, утверждая, что трагическое доставляетъ удовольствіе вслѣдствіе симпатіи человѣка къ человѣку, вслѣдствіе склонности къ состраданію^{395а}), неправъ, потому что сочувствіе само по себѣ далеко не всегда пріятно. Лѣтомъ, когда

въ городѣ красятъ дома, часто можно видѣть страшное зрѣлище рабочаго, висящаго на значительной высотѣ и занятаго своимъ дѣломъ. Иногда случаются паденія, влекущія за собоюувѣчье и смерть. Неужели сочувствіе такому зрѣлищу можетъ быть приятно? Не только само паденіе, но даже видъ человѣка, висящаго у 4-го или 5-го этажа, и опасеніе несчастія уже производить крайне мучительное содраганіе. Страданія сами по себѣ возбуждаютъ въ зрителя, въ силу закона симпатіи, состраданіе: т.-е. зритель, воспринимая экспрессію страданій, до известной степени самъ ихъ испытываетъ. Испытывать же страданіе въ какой бы то ни было степени приятно быть не можетъ³⁹⁵). Къ страданію долженъ присоединиться особый элементъ, чтобы оно могло доставить зрителю наслажденіе, какъ это еще выяснилъ Шиглеръ.

Человѣку нравится цѣлесообразность. Гдѣ бы и въ чёмъ бы она ни проявлялась, она доставляетъ созерцателю удовольствіе. Видимъ ли мы инстинктивные поступки животныхъ, вникаемъ ли мы въ искусственные планы человѣка, умѣющаго достигать, несмотря на трудности, ихъ реализаціи, — вездѣ мы любуемся процессомъ достижения цѣли. Даже если сама она преступна, но ловко достигнута, то мы невольно восхищаемся даже злодѣемъ, какъ, напримѣръ, Ричардомъ III, Яго, Ловеласомъ и т. п.³⁹⁶). Но самая важная для насъ цѣлесообразность — нравственная и доставляемое ею наслажденіе — самое высокое³⁹⁷). Всего ярче обнаруживается значение цѣлесообразности нравственной, если она является въ противорѣчіи со всѣми остальными и одерживаетъ побѣду надъ страстями, влечениями, склонностями и самою судьбою. Чѣмъ страшнѣе противникъ, тѣмъ славнѣе побѣда. Поэтому всего яснѣе мы сознаемъ нашу нравственную природу въ борьбѣ съ тѣмъ, что ей противорѣчитъ. Слѣдовательно, съ величайшими страданіями непремѣнно сопряжены величайшія нравственные наслажденія. Тотъ родъ искусства, который доставляетъ величайшія нравственные наслажденія, изображаетъ величайшія страданія. Такова трагедія, въ которой приносится нравственной цѣлесообразности въ жертву все остальное или наоборотъ: нравственная цѣлесообразность приносится въ жертву страстямъ, влечениямъ, склонностямъ и т. п.³⁹⁸).

Когда Корiolанъ стоитъ у покоренного имъ Рима и, побѣженный мольбою жены, сына и матери, ведетъ обратно войско, подвергаясь ненависти завидующаго ему соперника, то, конечно, Корiolанъ совершаетъ крайне нецѣлесообразный поступокъ, лишаясь плодовъ всѣхъ своихъ побѣдъ и намѣренно подвергаясь гибели. Но такимъ образомъ въ Корiolанѣ обнаруживается вся

мощь нравственного закона, попирающего все остальные интересы. Жертвовать жизнью значит совершать как бы самый нецелесообразный поступокъ, потому что жизнь есть условие, благодаря которому возможно испытывать все блага земного. Но жертвовать жизнью ради нравственной цѣли есть высшая целесообразность, дающая смыслъ жизни, какъ средства для проявленія нравственной правды ⁵⁹⁹). Мы наслаждаемся зрѣлищемъ страданій, если имъ подвергается тотъ, кто исполняетъ нравственный законъ. Но мы наслаждаемся также и преступникомъ, не исполнившимъ нравственного закона и навлекшимъ на себя мученія совѣсти. Раскаяніе, доходящее до крайняго отчаянія, доставляетъ намъ возвышенѣйшія наслажденія, обнаруживая всю мощь нравственного закона въ сердцѣ человѣка. Итакъ, страданія ради исполненія нравственного закона или страданія вслѣдствіе неисполненного нравственного закона, словомъ, страданіе въ томъ и другомъ случаѣ указываетъ на одно и то же, а именно: на безусловную важность нравственного закона для человѣка. Страданія отъ раскаянія въ содѣянномъ злѣ доставляютъ зрителю, по мнѣнію Шиллера, даже еще болѣе возвышенное наслажденіе, чѣмъ страданія, переносимыя ради исполненія долга: послѣднія облегчаются радостнымъ сознаніемъ исполненной обязанности. Если же человѣкъ налагаетъ на себя руки, мучимый совѣстью, то этимъ онъ свидѣтельствуетъ, что жить въ разладѣ съ нравственнымъ закономъ невыносимо для человѣческой природы ⁴⁰⁰.

Особенно сильное впечатлѣніе производить раскаяніе дѣятельное, когда человѣкъ сознаетъ свое преступленіе и дѣлаетъ усилия къ искупленію и возрожденію. Таковъ Раскольниковъ въ Преступлении и Наказаніи Достоевскаго и Никита во Власти Тьмы Л. Н. Толстого ⁴⁰¹). Но самый высший и художественный трагизмъ раскаянія слышится въ псалмахъ ⁴⁰²). Тотъ, кто излилъ свою душу въ псалмѣ: „Помилуй мя Боже“, долженъ быть пережить въ своемъ сердцѣ весь ужасъ сознанія грѣха и найти въ себѣ силы подняться изъ пропасти своего нравственного паденія, для чего нужны силы необычайныя. Эта мощь на мрачномъ фонѣ раскаянія, но не отчаянія и унынія, слышится въ музыке „Покаянныхъ Псалмовъ“ Орланда Лассо, величайшаго нидерландскаго композитора XVI в., о которыхъ Амброль пишетъ: „Вообще выраженіе, которымъ проникнуты эти псалмы, глубоко захватываетъ душу; отъ него содрагаешься, но вмѣстѣ съ тѣмъ оно успокаиваетъ и удивительно возвышаетъ духъ. Здѣсь изображено глубокое раскаяніе. Но это не измѣженное раскаяніе, а чувство мощнай и благородной души, внушающей довѣrie, что

мослѣ паденія она снова героически поднимется⁴⁰³⁾). Раскаяніе производить глубокотрогательное впечатлѣніе. Трогательность, по мнѣнію Шиллера, есть главный признакъ трагического⁴⁰⁴⁾). Такой взглядъ Шиллера на трогательность объясняется преувеличеннымъ значеніемъ, какое Шиллеръ, а также и Лессингъ, придавали состраданію⁴⁰⁵⁾). И Моисей Мендельсонъ въ состраданіи признавалъ „душу нашего наслажденія трагическимъ“⁴⁰⁶⁾). Трогательное разслабляетъ душу. Она погружается въ себя, размягчается, таеть въ сладкомъ потокѣ слезъ, изливающихся изъ глазъ, смотрящихъ съ полнымъ участія состраданіемъ на мученія и гибель страждущихъ⁴⁰⁷⁾.

Но трагедія далеко не ограничивается только лишь тѣмъ, что трогаетъ сердце. Напротивъ, едва ли не главный характеръ трагического заключается въ потрясающемъ дѣйствіи на зрителей своимъ ужасомъ. Сильная, потрясающая впечатлѣнія имѣютъ неотразимую привлекательность.

Доставляемыя ими наслажденія казались М. Мендельсону, Лессингу и Николаи также главною причиной, почему трагедія намъ нравится⁴⁰⁸⁾). Сильная, потрясающая впечатлѣнія, переживаемыя при созерцаніи трагического, пробуждаютъ душу отъ затхлого застоя буржуазно-филистерскаго существованія. „Трагическое,— писалъ Бѣлинский,— это Божья гроза, освѣжающая сферу жизни, послѣ зноя и удущья продолжительной засухи“⁴⁰⁹⁾). Чудное зрѣлище представляетъ герой⁴¹⁰⁾, внутренняя жизнь котораго нисколько не слабѣеть отъ переносимыхъ страданій, а, наоборотъ, еще сильнѣе бѣть ключемъ въ моментъ гибели⁴¹¹⁾.

Жизнь безъ ощущеній не есть жизнь. Если какая-нибудь часть нашего тѣла ничего не чувствуетъ, значитъ она онѣмѣла, умерла. Наоборотъ, если въ этой части тѣла мы начинаемъ чувствовать хотя бы и болѣзненное ощущеніе, то, значитъ, въ ней есть еще жизнь. Такимъ образомъ ощущеніе страданія есть показатель жизни и интенсивность боли есть признакъ интенсивности жизни⁴¹²⁾. Лишь тотъ жиль полною жизнью, кто много испыталъ. Цѣнность жизни опредѣляется полнотою существованія. Но какова бы ни была жизнь, все ея значеніе для настъ обнаруживается лишь при ея утратѣ⁴¹³⁾. Только передъ лицомъ смерти мы вполнѣ сознаемъ, что для настъ жизнь. И эта цѣнность жизни возрастаетъ оттого, что она дается человѣку только разъ...

Если вся цѣнность жизни вполнѣ обнаруживается въ моментъ гибели, то сама гибель обнаруживаетъ всю цѣнность гибнущей личности. Страданіе и смерть показываютъ намъ достоин-

ство человѣка ⁴¹⁴). Оно опредѣляется тѣмъ, какъ оно страдаетъ и изъ-за чего умираетъ. Макбетъ убиваетъ въ лицѣ Дункана короля, своего родственника и гостя. Эта поступокъ возбуждаетъ въ насъ высшую степень ужаса, негодованія и отвращенія. Но самъ Макбетъ, убивая Дункана, страдаетъ до-нельзя. Неизмѣримыя страданія этого будущаго изверга обнаруживаютъ все благородство его души. Въ ней такъ мало сродного съ преступлениемъ, оно такъ не вѣжется съ его честной, прямой натурой. Оттого, убивая Дункана, Макбетъ сознаетъ, что убиваетъ свой сонъ, покой своей души, счастья и радость своей жизни. Съ тѣхъ поръ, какъ онъ сошелъ съ прямого пути, его май отцевъ и жизнь потеряла смыслъ и значеніе ⁴¹⁵).

Истерзанное сердце мученіемъ совѣсти свидѣтельствуетъ, что во внутреннемъ мірѣ Макбета одержало побѣду добро надъ зломъ ⁴¹⁶).

Точно также страданія Отелло дѣлаютъ намъ его личность безконечно дорогую. Вѣдь это не мученія одной животной ревностью. Онъ смѣсь бы все.

„Но здѣсь, гдѣ-то, въ чемъ заключилъ я душу,
Гдѣ—жизнь, мой и безъ чего миѣ—смерть,
Здѣсь, гдѣ фонтанъ, откуда жизнь струится
И безъ чего изсякнуть должно ей—
Гдѣ это все уходитъ вдругъ навѣки,
Иль лужею становится, затѣмъ—
Чтобъ мерзкіе въ ней гады разводились,—
О, тутъ свой видъ ты измѣнилъ, терпѣніе,
Ты, молодой, румянный херувимъ,
И въ адскую наружность облекнися” ⁴¹⁷).

Дездемона, не настоящая, а созданная больнымъ воображеніемъ Отелло, благодаря навѣтамъ Яго, убила въ своемъ мужѣ, доблестномъ воинѣ, чистосердечномъ, наивномъ и, какъ ребенокъ, довѣрчивомъ, вѣру въ человѣка, вѣру въ добро.

Если Дездемона, думалъ Отелло, можетъ такъ страшно обманывать, то гдѣ же правда въ мірѣ?!

За то, что Дездемона убила въ Отелло вѣру, Отелло убилъ Дездемону:

„...иначе и другихъ
Она еще обманетъ въ этомъ мірѣ” ^{417 а}).

И вотъ опять задуваетъ пламя жизни Дездемоны съ полнымъ сознаніемъ, что если онъ когда-нибудь раскается и снова пожелаетъ его зажечь, то ужъ болѣе не найти ему той искры

Прометея, способной возвратить ему свѣтъ очей его возлюбленной, безъ котораго путь его жизни погружается въ непролазный мракъ. Задуть свѣчу, а тамъ...

Задуть свѣчу?

Когда тебя, мой огненный прислужникъ,
Я загашу, то, если въ томъ раскаюсь,
Могу онять зажечь... но, загасивъ
Свѣтильникъ твой, чудесное созданье,
Прекраснѣйший природы образецъ,
Найду ли гдѣ я пламя Прометея,
Чтобъ вновь зажечь потухшій твой огонь^{“ 418 ”}.

Узнавъ правду, Отелло понялъ, что сдѣлалъ:

„...какъ глупецъ-индіецъ, я отбросилъ
Жемчужину, дороже всѣхъ сокровищъ
Его страны^{“ 419 ”}.

Какъ жить ему послѣ того, что случилось? „Умереть, по-моему, блаженство^{“ 419а ”}), говорить Отелло. И, падая на трупъ Дездемоны, онъ восклицаетъ:

„...съ поцѣлуемъ
Я убивъ тебя, съ поцѣлуемъ
Я смерть свою встрѣчаю близъ тебя^{“ 420 ”}.

Стоить лишь на минуту представить себѣ Отелло не страдающимъ, чтобы понять, насколько его муки возвеличиваютъ его личность.

Чтѣ, если бы онъ махнулъ рукой на поведеніе жены, которую считаетъ безпутной? Или же, пусть Отелло, убивъ Дездемону, станетъ оправдываться и успокаиваться на мысли, что онъ въ сущности не виноватъ, такъ какъ руководился павѣтами Яго и имѣлъ основаніе считать Дездемону преступной. Какъ все это оттолкнуло бы насъ отъ Отелло!

Наоборотъ, его страданія при мысли объ измѣнѣ жены, превратившей въ его глазахъ чистаго ангела въ безстыдную обманщицу, его отчаяніе, когда она узнаетъ, что, убивъ Дездемону, онъ убилъ невинную жертву гнусной клеветы, убилъ свою вѣрную супругу и самъ разрушилъ свой собственный рай, именно и дѣлаютъ его намъ столь дорогимъ.

И какъ любимъ мы его за его мученіе, за его смерть! Какъ въ этихъ страданіяхъ и въ его самоубійствѣ сказалась вся безконечно-благородная его личность!

А Макбетъ! Чѣ, если бы онъ, убивъ Дункана, не испыталъ бы

ни малѣйшаго угрызенія совѣсти, какъ это бываетъ у нѣкоторыхъ преступниковъ, у которыхъ чувство долга совершенно атрофировано? ⁴²¹⁾ Дѣло удалось окончить удачно, всѣ концы въ воду и онъ на тронѣ. (См. стр. 187). Столь желанная царская корона у него на головѣ. Но какъ жжетъ она ему мозгъ кровавыми видѣніями!

Онъ добился своей цѣли, но неправымъ путемъ. Оттого она не радуетъ его. Будь Макбетъ счастливъ на тронѣ, на который вошелъ по обагреннымъ кровью ступенямъ, онъ сталъ бы намъ ужасенъ.

Но его мученія мирять насъ съ нимъ, заставляютъ не проклинать, а глубоко сожалѣть его.

Страданія и гибель Отелло и Макбета нравятся намъ не потому, что въ нихъ мы видимъ искупленіе вины. Причина заключается въ томъ, что въ этихъ страданіяхъ и гибели обнаруживается прекрасная душа этихъ страдальцевъ ⁴²²⁾.

Лучшимъ доказательствомъ того, что страданіе и гибель вовсе намъ не важны, какъ искупленіе вины, можетъ служить Антигона, не совершившая ничего преступнаго. Вѣдь нельзя же ее считать виновной въ томъ, что она не исполнила требованія Креона ⁴²²⁾. Наоборотъ, она поступила хорошо, не послушавъ Креона, издавшаго дурное постановленіе; вѣдь онъ самъ себя потомъ призналъ виновнымъ. Тѣмъ не менѣе страданія и гибель Антигоны хотя съ нашей точки зрѣнія и не искупаютъ никакой вины, тѣмъ не менѣе служатъ для настъ источникомъ глубокихъ наслажденій.

Согласно религіознымъ вѣрованіямъ грековъ, Антигона была убѣждена въ необходимости похоронить своего брата: иначе его тѣнь въ Гадесѣ не имѣла бы покоя. Представимъ себѣ, что Креонъ не издалъ своего приказанія, запрещавшаго хоронить ея брата, какъ измѣнника отечеству, и Антигона безпрепятственно исполнила свою обязанность въ отношеніи умершаго брата. Ея поступокъ никакой особенной симпатіи не могъ бы намъ внушить къ ней.

Но Антигона знала о запрещеніи Креона хоронить брата. Она знала, что за ослушаніе опредѣлена смертная казнь. Значитъ, въ ея устахъ были не пустыя слова, когда она говорила, что „рождена не для вражды взаимной, а для любви“ ⁴²³⁾. И тѣмъ болѣе подтверждаетъ она свою любовь къ брату, что ей самой хотѣлось бы жить. Представимъ себѣ, что Антигона отъ какой-либо причины, напримѣръ, отъ несчастной любви, тяготится существованіемъ. Тогда ей не страшно преступить пове-

льніе Креона: смерть для нея была бы желаннымъ прекращенiemъ мученій и подвигъ ея значительно облегчился бы.

Но Антигонъ, наоборотъ, жизнь крайне дорога и сулитъ молодой гречанкѣ столько радостей! Перспектива счастливаго существованія манитъ Антигону.

Пожертвовать имъ страшно трудно. И тѣмъ не менѣе она приносить свое счастіе, свою жизнь въ жертву любви къ брату и обнаруживаетъ весь лучезарный свѣтъ своей душевной красоты.

Страданіе и гибель трагического героя доставляютъ намъ наслажденія тѣмъ, что показываютъ намъ эту духовную красоту человѣка, то-есть то, что есть лучшаго въ этомъ мірѣ⁴²⁴⁾. Нравственная сила можетъ проявиться лишь въ процессѣ борьбы—въ страданіяхъ и гибели ради служенія идеи, ради исполненія долга. Духовная краса блеститъ на мрачномъ фонѣ зла. Созерцать страданія намъ нравится тогда, когда они обнаруживаютъ благородство человѣческой природы и обусловливаютъ проявленіе духовной красы человѣка. Нравственный поступокъ для заинтересованного лица приносить практическую пользу и есть добро. Тотъ же поступокъ съ точки зрѣнія безкарыстнаго созерцанія⁴²⁵⁾ доставляетъ эстетическое наслажденіе и есть проявленіе духовной красоты. И чѣмъ съ большими страданіями сопряженъ данный поступокъ, тѣмъ значительнѣе его этическое достоинство, тѣмъ выше его эстетическая цѣнность⁴²⁶⁾.

Трагическое, кромѣ эстетического наслажденія высочайшей въ мірѣ красотою, а именно: духовною красотой человѣка, представляетъ еще громадный интеллектуальный интересъ, показывая относительное значение жизни и смерти⁴²⁷⁾.

Трагическое учитъ насть что такое значитъ быть человѣкомъ⁴²⁸⁾, следовательно, высшей житейской мудрости. Жизнь человѣческая—задача тяжелая: „жизнь прожить, не поле перейти“. Многимъ эта задача не по силамъ. Оттого такая масса самоубийствъ, сумасшествій и тѣхъ живыхъ мертвцевъ, которые могутъ сказать о себѣ:

„Я пережилъ свои желанія,
Я разлюбилъ свои мечты...“^{429 а)}...

Трагическое убеждаетъ насть, что человѣческая жизнь окрашена въ мрачный колоритъ. Она полна страданій и обречена на гибель.

Но страданія и гибель насть возмущаютъ, какъ нѣчто такое,

чего быть не должно. Казалось бы, что жизнь следовало дать намъ для безконечной радости, для вѣчнаго счастія и не только одному или нѣсколькимъ, а рѣшительно всѣмъ.

На предложенный Иваномъ Карамазовымъ вопросъ: согласились ли бы мы построить наше счастіе на страданіи хотя бы одного невиннаго малютки, мы, конечно, отвѣтили бы: нѣть! ⁴²⁹⁾) Однако міръ существуетъ полный страшнымъ трагизмомъ: вопли мученій и гибели слышны отовсюду. Мы, хотя и содрогаясь, любуемся обнаруживаемой трагизмомъ красою человѣческаго духа. Но отъ этого вѣдь самимъ страдальцамъ не легче...

Однако земные страданія, какъ они ни ужасны, все-таки не вѣчны. Они слабѣютъ въ агоніи и смерть прекращаетъ всѣ муки.

И Отелло, извѣдавшій ядъ клеветы, направившей его руку на лучшую изъ женъ, и Макбетъ, этотъ благородный воинъ, обольщенный вѣдьмами честолюбія и захлебывающейся кровью своихъ жертвъ, и Лиръ, извѣдавшій, вслѣдствіе неблагодарности своихъ дочерей, долю бездомнаго скитальца, о которой такъ мало думалъ, когда былъ на тронѣ ^{429a)}), и умирающій на трупѣ Корделии, которая одна его любила, словомъ всѣ трагические герои, извѣдавшіе, что такое жизнь, находятъ въ смерти успокоеніе, погружаясь въ иной міръ, гдѣ нѣть, „печали и воздыханій“.—Смерть ужасна для того, кто еще не позналъ жизни и еще жаждетъ всѣхъ ея наслажденій. Трагедія обнаруживаетъ всю горечь ихъ отравы, а смерть героя, сбрасывая свою пугающую личину, предстаетъ во всемъ кроткомъ величіи своей непрѣблѣжности. Оттого примиряющее впечатлѣніе трагического.

На одномъ произведеніи Ретеля смерть, какъ другъ ^{429b)}), звонить въ колоколь отходную усталому отъ жизни, для котораго ничего нѣть лучше покоя небытія ⁴³⁰⁾).

Такъ всякому изъ насть, пережившему съ гибнущимъ трагическимъ героемъ весь ужасъ его судьбы, въ благовѣстѣ его смерти слышится слово утѣшенія и примиренія:

„Подожди немногого, отдохнешь и ты!“

ПРИМЪЧАНІЯ КЪ ГЛАВЪ XI-й.

1) Th. Husley, *Science and Morals*. (Th. Husley, *Evolution and Ethics and others Essays*. London. 1893, p. 146). Слово „драма“ происхождение дорическаго и въ обыкновенномъ дорическомъ языке обозначаетъ „явленіе“, „исторіи“, два слова со священнымъ смысломъ. (Вагнеровскій вопросъ. Фр. Ницше. Пер. О. О. Р. Киевъ. 1899, стр. 23). Трагедія отъ τράγος—козелъ. Она произошла изъ музыкальной пантомимы, изображавшей это животное, игравшее первенствующую роль въ жизни грековъ, когда они были скотоводами. Эта пантомима или хоровой танецъ сначала была безъ словъ. Хоръ дѣлился на двѣ части. Одинъ хоръ спрашивалъ, другой отвѣчалъ. Впослѣдствіи изъ хора выдѣлялись дѣйствующія лица, объяснявшія словами то, что изображала пантомима. (R. Wallaschek, *Anfänge der Tonkunst*. Leipzig. 1903. S. 256—258, 311).

2) J. Bahnsen, *Das Tragische als Weltgesetz und der Humor*. Lanenburg. 1877. S. 51.

3) J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897. S. 427. О трагическомъ см. Johannes Volkelt, *System der Aesthetik*. München. 1910. Bd. II, S. 293 и. ff.

4) „Чѣмъ болѣе мы углубляемся въ смыслъ словъ, которыя говорить намъ простой потокъ времени, тѣмъ глубже мы потрясены загадочнымъ, непонятнымъ ужасомъ, его проникающимъ. Дѣйствительность не находится ни въ царствѣ тѣней прошедшаго, ни по ту сторону будущаго, а лишь въ настоящемъ. Вся полнота бытія, весь жизненный пыль заключенъ въ настоящемъ моментѣ. Но что такое это теперь? Кратчайшая продолжительность, которая, стремясь въ бесконечность, старается еще болѣе укоротиться; острѣ, тонкое, какъ волосъ, которое, какъ ни остро, все оказывается еще недостаточно; следовательно ничто, а на самомъ дѣлѣ ничто. По мѣрѣ того, какъ мы ищемъ настоящее, оно все уменьшается и наконецъ исчезаетъ. Оно есть не что иное, какъ это постоянное самоуничтоженіе.

Другими словами: настоящее заключается лишь въ переходѣ прошедшаго въ будущее. Но прошедшее и будущее лишены всякой реальности. Слѣдовательно, настоящее есть переходъ изъ одного ничто въ другое. Между тѣмъ, какъ будущее безостановочно течетъ въ настоящее, уже тотчасъ становится прошедшимъ, не успѣвъ превратиться въ осознательную дѣйствительность. Въ строгомъ смыслѣ, настоящее никогда не достигаетъ реальности, а состоитъ въ вѣчномъ исчезновеніи чего-то не существующаго. Настоящее, хотя преисполнено дѣйствительностью, но неуловимо. Въ тотъ моментъ, когда оно говоритъ: я есмь, оно уже умерло. Настоящее, этотъ ивѣтъ и кульминаціонный пунктъ жизни, этотъ центръ дѣйствительности, есть небылица и карикатура бытія. Во времени обнаруживается весь абсурдъ природы конечнаго существа. По этому поводу Шопенгаузъ говоритъ страшныя слова⁴.

(J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897. S. 428—429). Ср. *Pensées de Marc Auréle*. Traduction nouvelle par J. Barthélémy-St.-Hilaire. Paris. 1876. Livre II, § XVII, p. 47, III, § X, p. 67—68, IV, § XLIV, p. 111,

Livre V, § XXIII, p. 148, VI, § XXXVIII, p. 192. Ср. Pascal, Pensées, article III, § 6 Oeuvres complètes de Blaise Pascal. Paris Hachette. 1882, I, p. 255—256.

- 5) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 427.
- 6) Ibid. S. 427.
- 7) Ibid. S. 430. Ср. Franz Jahn, Das Problem des Komischen in seiner geschichtlichen Entwickelung. Potsdam.
- 8) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. S. 431.
- 9) Ibid. S. 432—433.
- 10) Ibid. S. 433.
- 11) Arthur Schopenhauer, Parerga und Paralipomena, zweite Auflage, Berlin, 1862, bd. II, s. 463.
- 12) H. Taine, Vie et opinions de M. Frédéric—Thomas Graindorge. Paris. 1873. Chapitre XXIV, Un Tête-à-Tête, p. 332—333. Гоголь о музыке (Скульптура, живопись и музыка. Сочинения Н. В. Гоголя. Полное собрание в одномъ томѣ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1902, столбецъ 1402).
- 13) Italo Pizzi, L'eroica Persiana e la vita e i costumi dei tempi eroici di Persia. Firenze. 1888, p. 47—48.
- 13a) Свѣтъ Азіи. Поэма Эдварда Арнольда. Переводъ А. Анненской. Подъ редакціей В. Лессевича. Спб. 1890, стр. 44—60.
- 14) К. Фламмаріонъ, Популярная астрономія. Пер. Вурцеля. Варшава, 1880, стр. 16.
- 14a) Зигфридъ, богъ солнца, убиваетъ дракона, символъ ноги. (H. Lichtenberger. R. Wagner. Der Dichter und Denker. Dresden und Leipzig. 1899, S. 280).
- 15) M. Carriere, Die Poesie. Zweite Auflage. Leipzig. 1884. S. 260, 263—264.
„Древній пѣвецъ высказываетъ съ поразительной образностью основную мысль всего трагизма: боги предложили Ахиллу на выборъ или долгую, но безъизвѣстную, или славную, но короткую жизнь. (Иліада, 9, 410; ср. I, 352, 416). Такъ какъ герой выбралъ славу, то, подобно Зигфриду, долженъ быть рано умереть“. (Gerhard Gietmann S. J. und Johannes Sörensen, Kunstlehre in fünf Teilen. Erster Teil, Allgemeine Aesthetik. Freiburg im Breisgau. 1899. S. 167).
- 16) Но злобный рокъ суровою рукой
Беретъ его, бросаетъ подъ копыта
Несущихся коней, и все разбито:
Прекраснаго таковъ удѣлъ земной.

(Шиллеръ, Смерть Валленштейна. Дѣйствіе четвертое. Явленіе XII. Собрание сочинений Шиллера въ переводахъ русскихъ писателей. Подъ ред. С. А. Венгерова. Спб. 1901. IV, стр. 355).

Видиши: боги рыдаютъ и плачутъ богини Олимпа,
Что совершенному—смерть, смерть красотъ суждена.

Шиллеръ, Ненія. Пер. М. Михайлова. (См. Лирическія стихотворенія Шиллера въ переводахъ русскихъ поэтовъ, изданныя подъ редакціею Ник. Вас. Гербеля. Спб. 1857, стр. 144—145).

17) Трогательна гибель беззаботныхъ, прелестныхъ образовъ. Она не должна быть главнымъ предметомъ трагедіи, но можетъ представить весьма эффект-

ный контрастъ съ настоящими геронческими характерами, какъ, напримѣръ Рюдигеръ въ Нibelungахъ, Максъ и Валленштейнъ, сыновья Эдуарда, Гретхенъ Клерхенъ. (Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Meinz. 1897. S. 135). Гибель Макса и Теклы трогательна (см. Kirchmann, Aesthetik auf realistischer Grundlage. Berlin. 1868. Bd II. S. 32).

Впрочемъ, Шиллеръ видитъ цѣль трагедіи въ трогательномъ (см. Schiller, Ueber den Grund des Vergnügen an tragischen Gegenstanden. Schillers sämtliche Werke. Leipzig. Reclam jun. Bd. II. S. 224). Cp. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 379, 380—388, 74. J. Volkelt, System der Aesthetik. München. 1910. II S. 267 u. ff. Cp. Groos. Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 365—366.

18) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 73.

18a). Дневникъ писателя за 1876. (Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского. Изд. 7-ое. Спб. 1905. Томъ X, стр. 15—19. О мученіяхъ дѣтей, см. Достоевский, „Братья Карамазовы“. (Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского. Спб. 1882. Томъ XIII, стр. 271).

19) Объ этой картинѣ см. Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1867. II. Abtheilung. S. 481.

20) Ibid. II. S. 483. Эта картина Делароша воспроизведена въ Œuvre de Paul Delaroche reproduit en photographie par Bingham accompagnée d'une notice sur la vie et les ouvrages de Paul Delaroche par Henri Delaborde et du catalogue raisonné de l'œuvre par Jules Godde Paris. 1858, pl. 14.

Судьба этихъ несчастныхъ дѣтей произвела на П. Делароша такое сильное впечатлѣніе, что черезъ двадцать лѣтъ, а именно въ 1852 г., онъ снова возвратился къ этому сюжету. П. Деларошъ на этотъ разъ изобразилъ заключенныхъ въ моментъ ихъ утренней молитвы. Старшій еще лежитъ въ постели, подлѣ него младшій стоять на колѣниахъ. Обоимъ дѣтямъ приданъ отгѣнокъ экспрессіи черезчуръ сентиментальный. (Ibid. II. S. 483). О дѣтяхъ Эдуарда IV Поль Делароша см. R. Muther, Geschichte der Malerei im 19 Jahrhundert. München. 1893. I. S. 346—347 и Northate. (Ibid. II. S. 62).

Объ упомянутой картинѣ Делароша см. Heine, Französische Zustände. Französische Maler. (Heinrich Heine's sämtliche Werke in vier Bänden. Herausgegeben von Otto F. Lachmann. Leipzig. Th. Reclam jun. Bd. IV, S. 427—428).

21) W. Lübeck und C. von Lützow, Denkmäler der Kunst. Fünfte Auflage. Text-Band. Stuttgart. 1884. S. 362. См. ibid. Tafel. Tafel 121, Fig. 7.

22) Шекспиръ, Жизнь и смерть короля Ричарда III. (Полное собрание сочинений В. Шекспира въ прозѣ и стихахъ. Переводъ П. А. Кашина. Безплатное приложение къ журналу „Живописное Обозрѣніе“ за 1893 годъ. Спб. 1893. Томъ VI, стр. 77).

23) Байронъ, Шильонскій узникъ. Пер. Жуковскаго. (В. А. Жуковский, Собрание сочинений въ одномъ томѣ. Спб. изд. Н. Н. Холмушкина. 1913, стр. 508).

24) Шекспиръ, Король Лиръ. (Полное собрание драматическихъ произведений Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Издание Н. В. Гербеля. Спб. 1865. Томъ I, стр. 291).

25) Тамъ же. Томъ I, стр. 291.

26) Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. Vierte Auflage. Leipzig. 1894. Bd. II. S. 85.

27) Эта цитата помѣщена въ Œuvre de Paul Delaroche reproduit en ph-

tographie par Bingham accompagnée d'une notice sur la vie et les ouvrages de Paul Delaroche par Henri Delaborde et du catalogue raisonné de l'oeuvre par Jules Godde. Paris. 1858, pl. 16. Тамъ же репродукція этой картины.

28) Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1867. II Abtheilung. S. 484—485.

28a) (R. Muther, Geschichte der Malerei im 19 Jahrhundert. München. 1893. Bd. I, S. 434).

28b) Ibid. I, S. 431. Максъ художникъ трогательного. (Ibid. I, 431). Его Магдалина и Орлеанская Дѣва трогательны. (Ibid. I, S. 433).

29) В. Шекспиръ, Гамлетъ. (Собрание сочиненій В. Шекспира въ прозѣ и стихахъ перевелъ П. А. Каншинъ. Бесплатное приложение къ журналу „Живописное Обозрѣніе“ за 1893 годъ. Спб. 1893 г. Томъ I, стр. 26.

„Гибель Офелии, по причинѣ отсутствія возвышенного, не трагична, а лишь трогательна“. (Kirchmann, Aesthetik auf realistischer Grundlage, Berlin. 1868. Bd. II. S. 82).

29a) Гете, Фаустъ. (Собрание сочиненій Гете въ переводахъ русскихъ писателей, изд. подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1872, II, стр. 119).

29b) Тамъ же, II, стр. 127.

30) „Богъ Иисуса не тотъ деспотъ, который насъ убиваетъ, насъ прогоняетъ, насъ спасаетъ, когда ему заблагоразсудится. Богъ Иисуса нашъ отецъ. Онъ слышится въ тихомъ дыханіи въ насъ, шепчуемъ: „Отецъ“. Богъ Иисуса не тотъ пристрастный деспотъ, который выбралъ своимъ народомъ Израилъ и за него заступается противъ всѣхъ и всего, а Богъ всего человѣчества“. (Er. Rénan, Jésus. Cinquième édition Paris. 1864, p. 36).

30a) О кульѣ Богородицы см. Lecky, History of the Rise and Influence of the Spirit of Rationalism in Europa. London. 1866. Vol. I, p. 234—235.

31) Гете, Фаустъ (Собрание сочиненій Гете въ переводахъ русскихъ писателей, изд. подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1878. II, стр. 127). Гретхенъ передъ Mater Dolorosa изобразилъ Максъ. Эта полная трогательности картина одна изъ лучшихъ названного художника (см. Fr. Pecht, Deutsche Künstler der 19 Jahrhunderts. Dritte Reihe. Nördlingen. 1881. S. 250—251. О другихъ произведеніяхъ Макса; отличающихся трогательностью см. ibid. S. 232, 240, 249).

31a) Жуковскій, Stabat Mater. (В. А. Жуковскій, Собрание сочиненій въ одномъ томѣ. Спб. изд. Н. И. Холмушкина. 1913, стр. 78). Авторомъ гимна „Stabat Mater“ считается Джаконини да Тоди. (См. М. Каррье, Искусство въ связи съ общимъ развитиемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва, 1874. Томъ III, стр. 458).

32) „И тебѣ самой оружіе пройдетъ душу“. (Евангеліе отъ Луки. II, 35).

32a) Джакопани (Jacopanus) умеръ въ 1306 г. Мелодія на Stabat Mater—старинный хоралъ. (H. Riemanus Musik—Lexikon. 7 Aufl. Leipzig. 1909. S. 1344). О композиторахъ, писавшихъ на этотъ текстъ, см. Settings of the Stabat Mater by Clifford B. Edgar (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Jahrgang II. Heft 2, Januar—März. 1901. S. 303—307).

33) Riehl, Musikalische Charakterköpfe. Stuttgart. 1861. I, S. 26—27. Произведеніе Асторги „Stabat Mater“ издано Петерсонъ. Отрывокъ, о которомъ говорится въ текстѣ, помѣщенъ въ моей „Краткой Исторической Музикальной Хрестоматії“. 2-ое изд. Спб. 1900, стр. 338—347.

34) Евангеліе отъ Матея. XXVI, 51—55.

35) Er. Rénan, Marc Aurèle. 5 éd. Paris. 1883, p. 62. Lecky, History of

European Morals. London. 1869. I, p. 415, 416, 469, 470. Cp. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 241, 244.

36) Лессингъ, Гамбургская Драматургія. (Сочиненія Лессинга. Русскій переводъ подъ редакціей П. Н. Полевого. Спб. Москва. 1883 г. Томъ V, стр. 103—104). Гюнтеръ тоже отрицаєтъ пригодность святого мученика для трагедіи (см. Günther, Grundzüge der tragischen Kunst. S. 447—451). Наоборотъ, о возможности христіанской трагедіи см. Gerhard Gietmann S. J. und Joggannes Sörensen S. J., Kunstlehre in fünf Teilen. Erster Teil. Allgemeine Aesthetik. Freiburg im Breisgau. 1899. S. 150.

О несоответствии христіанского міросозерцанія трагическому см. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 41, 241, 244, 413, 416, 417. Cp. J. Bahnsen. Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg. 1877. S. 19—22. О невозможности христіанской трагедіи Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901, II, S. 134.

36а) „Все стопческое несценично“ (Лессингъ, О Даоконѣ. Пер. Эбельсина. Москва. 1859, стр. 7).

37) M. Guyau, Manuel d'Epictète. Traduction nouvelle suivie d'extraits des Entretiens d'Epictète et des pensées de Marc Aurèle avec une étude sur la philosophie d'Epictète, p. 69.

Маркъ Аврелій находилъ полезной трагедію и комедію: Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélemy. St.-Hilaire. Paris. 1876. Livre XI, § VI, p. 402—404.

38) M. Guyau, Manuel d'Epictète. Traduction nouvelle suivie d'extraits des entretiens d'Epictète et des pensées de Marc Aurèle avec une étude sur la philosophie d'Epictète, p. 5—7.

39) Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par Barthelemy-St.-Hilaire. Paris. 1876. Livre IX, § XL, p. 346—347.

40) M. Guyau, Manuel d'Epictète. Traduction nouvelle suivie d'extraits des entretiens d'Epictète et des pensées de Marc Aurèle avec une étude sur la philosophie d'Epictète, p. 59—60, 63, 96—97.

41) Ibid. p. 161—168.

42) Краткая біографія Эпіктета помещена тамъ же, стр. LV—LVIII. Самъ Эпіктетъ указываетъ на Диогена и Сократа, какъ на высшій идеалъ человѣческой свободы. Ibid., p. 168—171.

43) M. Guyau, Manuel d'Epictète. Traduction nouvelle suivie d'extraits des entretiens d'Epictète et des pensées de Marc Aurèle avec une étude sur la philosophie d'Epictète, p. 175.

44) А. Майковъ, Три смерти (Полное собрание сочинений А. Н. Майкова. Изд. 6-ое. Спб. 1893. Томъ 3-ій, стр. 26).

45) Липпъ говоритъ, что если бы Антигона и Дездемона обнаружили передъ смертію стопческое спокойствие, то произвели бы менѣе трагическое впечатлѣніе. (Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891, S. 47, 49).

46) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 363—364, 370—371. О здѣ см. Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 537—538. Преступникъ въ трагедіи (Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901, II, S. 135).

47) Ibid. S. 157.

48) С. Т. Аксаковъ, Семейная хроника и воспоминанія. Изд. 4. Москва. 1870, стр. 69.

49) Достоевский, Братя Карамазовы.

50) H. Hettner, Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. 3. Th.

3. Buch. Erste Abt. 3. Auflage. Braunschweig. 1879. S. 366.

51) Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 188—189.

52) Ibid. S. 192, 202—203.

53) Ibid. S. 189.

54) „Если приключается со злодѣемъ бѣда, то не совсѣмъ отсутствуетъ эфектъ, производимый обыкновенно трагическимъ страданіемъ. Въ особенности, если бѣдствіе достигаетъ высокой степени, то мы испытываемъ частію состраданіе, частію возвышающее насъ чувство (Erhebungsgefuhlen), когда злодѣй противопоставляетъ своему горю храбрость, спокойствие, хладнокровіе или отъ своихъ страданій испытываетъ облагораживающее дѣйствіе. Между тѣмъ это впечатлѣніе заглушается нравственнымъ удовлетвореніемъ, доставляемымъ намъ страданіями и гибелью злодѣя, въ которыхъ мы видимъ справедливую кару. Слѣдовательно, трагизмъ преступленія отличается отъ прочаго трагизма тѣмъ, что въ производимомъ имъ впечатлѣніи преобладаютъ два нравственные чувства: 1) негодованіе, причиненное злодѣяніемъ, еще болѣе усиливающееся счастіемъ и удачей, которыми сопровождается преступление; 2) удовлетвореніе нашей потребности въ справедливости и въ возмездіи, почерпаемое нами въ зрѣлищѣ, доставляемомъ намъ страдающимъ и гибнущимъ преступникомъ“ (J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 371, ср. Ibid. S. 239). Объ эстетическомъ значеніи зла. Th. Lipps. Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 232—234. Ср. Th. Lipps. Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 537. Гибель и страданія злодѣя примиряютъ съ нимъ. (Ibid. S. 559—560, 563). Противоположностью трагизму преступленія является гибель героя, стремящагося къ добру; но оно оказывается слишкомъ высокимъ, а потому не по силамъ героя, гибнущаго вслѣдствіе невозможности достигнуть такой цѣли. Примѣры: „Ueber die Kraft“ Бьерсона и Клара въ „Брандтѣ“ Ибсена. (Ibid. S. 195):

54a) R. Zimmermann, Allgemeine Aesthetik als Formenlehre. Wien. 1865. S. 41—42.

55) Шекспиръ, Макбетъ. (См. Полное собрание драматическихъ произведений Шекспира въ переводе русскихъ писателей. Изд. Н. В. Гербеля. Спб., 1865. Томъ I, стр. 381).

56) Тамъ-же. Томъ 1, стр. 380.

57) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 185.

Наоборотъ, гибель слабаго не трагична. См. Rosenkranz. Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 191—192.

58) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. S. 185—186.

59) Ibid. S. 186.

60) Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen. Mainz. 1897. S. 139.

60a) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen München. 1897. S. 187.

60b) Ibid. S. 186—187.

61) Шекспиръ, Жизнь и Смерть Ричарда III. (Полное собрание сочинений В. Шекспира въ прозѣ и стихахъ, перевѣль П. А. Каншинъ. Безплатное приложение къ журналу „Живописное Обозрѣніе“. Спб. 1893. Томъ VI, стр. 4—5).

62) Фр. Шиллеръ, Разбойники. (Всеобщая Библиотека. № 1. Изд. второе. Киевъ—Харьковъ. 1896. Стр. 15—16, 19).

- 63) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 188.
- 64) Шекспиръ, Король Лиръ. (Полное собрание драматическихъ произведений Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Издание Гербеля. Спб. 1865. Томъ I, стр. 246—247).
- 65) Ни одинъ народъ не претерпѣлъ столькихъ религіозныхъ гоненій, какъ евреи. (Lecky, History of the rise and influence of the spirit of Rationalism in Europe. New-York. 1876. Vol. II, p. 270).
- 66) Шекспиръ, Венецианскій Купецъ. (Полное собрание сочиненій В. Шекспира въ прозѣ и стихахъ, пер. П. А. Каиншина. Безплатное приложение къ журналу „Живописное Обозрѣніе“. (Спб. 1893. Томъ VI, стр. 122).
- 67) Тамъ же. Томъ VI, стр. 123.
- 68) Тамъ же. Томъ VI, стр. 144—145.
- 69) Тамъ же. Томъ VI, стр. 161.
- 70) О Шейлокѣ, см. Гейне (Jessike, Porzia въ Shakespeare's Mädchen und Frauen. Heinrich Heine's sämtliche Werke in vier Bänden. Herausgegeben von Otto F. Laehmann. Leipzig. Phil. Reclam jun. II, S. 453—465). „У Шейлока ненависть къ христіанамъ, которые относились къ евреямъ, какъ къ собакамъ, придаетъ ему величие въ его дьявольской жестокости противъ Антоніо“. (J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 188). Озлобленіе, подобное озлобленію еврея къ христіанамъ, можетъ испытывать негръ къ бѣлымъ. „Въ гнусностяхъ Бердоса“ (въ „Герцогъ Готландскомъ“ Граббе) этого чудовища въ образѣ негра, преслѣдующаго свою яростно ненавистью герцога Готландского, выражается месть, наполняющая его къ европейцамъ, такъ какъ разъ бѣлые дьяволы высѣкли и измучили его до крови“. (Ibid. S. 188).
- 70a) О Малютѣ Скуратовѣ см. Энциклопедический Словарь Брокгауза и Ефона. Спб. 1900. Томъ XXX, стр. 276. О Салтычихѣ см. П. Кичѣевъ, „Салтычиха“. Изъ Русского Архива. № 2. 1865.
- 71) Ibid. S. 190.
- 72) Ibid. S. 190. Шекспиръ помогаетъ понять человѣка въ Ричардѣ III и лади Макбетъ, „Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 63). Злодѣй можетъ быть привлекателенъ силой и умомъ. (Ibid. S. 66). О Францѣ Моорѣ см. ibid. S. 67.
- 72a) Шекспиръ, Макбетъ (Полное собрание драматическихъ произведений Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Издание Н. В. Гербеля. Спб. 1865. Томъ I, стр. 358.
- 73) Тамъ же. I, стр. 360.
- 74) Тамъ же. Томъ I, стр. 360.
- 75) Тамъ же. Томъ I, стр. 360.
- 76) В. Шекспиръ, Жизнь и смерть короля Ричарда III. (Полное собрание сочиненій В. Шекспира въ прозѣ и стихахъ перевелъ П. А. Каиншинъ. Безплатное приложение къ журналу „Живописное Обозрѣніе“ за 1893 г. Спб. 1893. Т. VI, стр. 102).
- 77) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 190.
- 78) Ibid. S. 191.
- 79) Ibid. S. 191.
- 80) Lecky, History of European Morals from Augustus to Charlemagne. London. 1869. Vol. II, p. 239.
- 81) Ibid. II, p. 234—242. „Свѣтъ, брошенный на адъ въ „Ліологахъ“ св. Григорія, кажется слабымъ и тусклымъ въ сравненіи съ нѣкоторыми

болѣе поздними монахами. Серія видѣній монаховъ, изъ которыхъ св. Ферзей (St. Fursey) въ VII вѣкѣ было одно изъ первыхъ, слѣдовали въ быстрой послѣдовательности до видѣній Тѣндаля въ XII в., открыто объявившаго, что опишетъ всѣ подробности состоянія погибшихъ. Невозможно вообразить себѣ болѣе ужаснаго и вмѣстѣ съ тѣмъ смѣшнаго и чувственнаго пониманія будущаго міра, чѣмъ то, которое обнаруживаютъ эти писатели, или болѣе гнусную клевету на Существо, подвергающее свои творенія такимъ невыразимымъ истязаніямъ". Ibid. II, p. 235. Cp. Lecky, History of the Rise and Influence of the Spirit of Rationalism in Europe. London. 1866. I, 341—344, 348—349, 350—357). По нашему мнѣнію, если Данте болѣе или менѣе подражалъ болѣе раннему произведенію, что очень сомнительно, то скорѣе всего онъ черпалъ въ видѣніи Тѣндаля. Это видѣніе, можетъ быть, наиболѣе знаменитое изъ всѣхъ, было переведено почти на всѣ европейскіе языки. Своими деталями оно представляетъ другую "Божественную комедію" въ прозѣ. Помимо достоинства стиля, въ этомъ видѣніи есть мѣста, въ которыхъ Тѣндалъ описываетъ видѣнія болѣе ужасныхъ и болѣе вѣрныхъ". (Octave Delapierre, L'enfer. Essai philosophique et historique sur les lÃ©gendes de la vie future. London. 1876).

Объ адскихъ мученіяхъ, обѣ ихъ безконечности и многочисленности погибшихъ см. Lecky, History of the rise and influence of the spirit of rationalism in Europe. 3 ed. London. 1866, I p. 341—349. Адскія муки—средоточие религіознаго настроенія среднихъ вѣковъ, особенно XII в. (Ibid. I, p. 348). Богъ благоволитъ только къ части человѣчества. Остальныя люди мучаются въ аду. (Ibid. I, p. 353). Ученіе о вѣчныхъ мукахъ приводить или къ желанію покоя несуществованія, или къ истребленію еретиковъ. (Ibid. I, p. 355). Психологіческій анализъ ученія о вѣчныхъ мукахъ. (Ibid. I, p. 353—355).

82) Lecky, History of European Morals from Augustus to Charlemagne. London. 1869. II, p. 235—236.

83) Ibid. II, p. 238.

84) Достоевскій, Братья Карамазовы. (Полное собраніе сочиненій Ф. М. Достоевскаго Спб. 1882. Томъ XIII, стр. 359—360).

85) Josef MÃ¼ller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 141—142. Cp. Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg. 1877. S. 19—22).

86) Bourget, Etudes et portraits. (Josef MÃ¼ller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst, Mainz. 1897. S. 141—142. Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg. 1877. S. 19—22).

87) Lecky, History of European Morals from Augustus to Charlemagne. London. 1869. II, p. 244—245. Cp. Ibid. I, p. 448. О трагизмѣ сомнѣнія см. Th. Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 366. О религіозномъ помѣшательствѣ. (Ibid. p. 316, 366—367).

88) Baule, Pensees diverses § 182.

89) Lecky, History of the Rise and influence of the spirit of Rationalism in Europe. 3 ed. London 1866. II, p. 404. Древнерѣ, проводя параллель между смертіемъ христіанскихъ мучениковъ и Джирдано Бруно, пишетъ: "Мученикъ вѣрилъ въ невидимую руку, которая поведетъ его черезъ мрачную долину, — вѣрилъ въ друга, тѣмъ болѣе вѣрного и кроткаго, чѣмъ ужаснѣе пламя костра. Для Дж. Бруно этой помощи не существовало. Его философскія убѣждения, ради которыхъ онъ отдавалъ свою жизнь, не могли доставить ему утѣшения. Нѣтъ ли чего дѣйствительно великаго въ этомъ одинокомъ че-

ловѣкъ, нѣчто такого, передъ чѣмъ человѣческая природа не можетъ не преклоняться, когда онъ стоялъ въ мрачномъ залѣ суда передъ своими непримиримыми судьями". (Dräger, History of the Conflict between Religion and Science. London. 1875, p. 180—181). Біографія Дж. Бруно: Gustav Louis, Giordano Bruno, Seine Weltanschauung und Lebensauffassung. Berlin. 1900. О геройской смерти атеистовъ см. Gene, La Mort et la Diable. Paris. 1880, p. 208—210.

90) Naumann, Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin 1876, S. 300—302.

91) Лотти весьма эффектно употребляетъ уменьшенный септаккордъ въ своемъ знаменитомъ 8-ми голосномъ Crucifixus'ѣ. „Названный композиторъ, пишетъ Науманъ, восхищаетъ здѣсь въ Распятомъ какъ бы героя трагедіи человѣчества, которое хотя цѣляя столѣтія предчувствовало и ожидало своего Спасителя, но когда Онъ наконецъ явился среди людей, то они Его не узнали и пригвоздили къ кресту. Оттого кажется намъ, что мы въ этомъ произведеніи слышимъ не хоровые голоса, не плачъ отдѣльного человѣка о приносящемъ себя въ жертву Сынѣ Божіемъ, а скорѣе вопль всей земли и всѣхъ народовъ, жившихъ на ней,— вопль, проникающій въ самую глубь нашего сердца. Быть можетъ, нигдѣ въ духовной музыкѣ уменьшенный септаккордъ, почти еще неизвѣстный въ этой сфере названнаго искусства, не употреблялся такъ часто и съ такимъ потрясающимъ эффектомъ, какъ въ этомъ Crucifixus'ѣ. Его долго выдержаніе, диссонирующіе аккорды производятъ впечатлѣніе, какъ со всѣхъ сторонъ разверзающіяся пронасти горя и ночи, изъ которыхъ доносится до насъ вопль смертельного ужаса или содроганія, полнаго благоговѣнія. И несмотря на подобный драматизмъ, эта божественная музыка нигдѣ не теряетъ своего набожнаго характера, приличнаго богослуженію. (Ibid. S. 326—327).

Диссонирующіе аккорды въ церковной католической музыкѣ встрѣчаются и до Лотти. Но онъ имъ придаетъ болѣе значенія. Такой потрясающей, эффектъ, какой Лотти извлекаетъ изъ уменьшенного септаккорда, едва ли встрѣчается у кого-либо изъ болѣе раннихъ композиторовъ. Интересно сравнить, напримѣръ, уменьшенный септаккордъ у Нанини (1540—1607) въ „Exaudi nos, Domine“ (8 и 9 такты этого сочиненія, помѣщенного въ Musica sacra fü r Kirchenchöre, höhere Lehranstalten etc. Dritte Auflage. Mit einem liturgischen Anhang von Friedrich Spitta. Göttingen 1887, S. 100) съ уменьшеннымъ септаккордомъ въ 8-ми голосномъ Crucifixus'ѣ Лотти (4, 6, 9, 30, 31, 37 и 39 такты этого сочиненія въ изданіи Брейткопфа и Гертелья: Zwei Crucifixus fü r 6 и 8 Stimmen componirt von Ant. Lotti. S. 8, 9, 14, 15, 16).

92) Jouffroy, Nouveaux Mélanges philosophiques. 2 édition. Paris. 1861, p. 83—84.

93) Байронъ, Кантъ. (См. сочиненія Лорда Байрона въ переводахъ русскихъ поэтовъ, изданныя подъ редакціей Ник. Вас. Гербеля. Спб. 1875. Томъ III, стр. 277).

94) Тамъ же. Томъ III, стр. 279.

95) Въ „Люциферѣ“ Байрона правота и благородство таковы, что этотъ смѣлый, свободный и безстрашный духъ превосходитъ своимъ величиемъ самого Гегову". (J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 194—195).

96) На вопросъ о чувствахъ, возбуждаемыхъ подобной судьбою, Аристотель отвѣтилъ съ точностью, которая даже отъ повторенія его словъ въ

безчисленныхъ эстетическихъ изслѣдованийъ не утратила своего поразительного дѣйствія, а именно: трагическое возбуждаетъ страхъ и состраданіе" (Karl Groos, *Einleitung in die Aesthetik*. Giessen. 1892. S. 352). О страхѣ и состраданіи см. Ben. Bosanquet, *A History of Aesthetik*. London. 1892, p. 285. Однако трагедія возбуждаетъ не только страхъ и состраданіе, но и другія чувства. Ошибка Аристотеля. (Konrad Lange, *Das Wesen der Kunst*. Berlin. 1901. II, S. 129). „Трагическое настроение мы теперь понимаемъ не какъ страхъ и состраданіе, а какъ удивленіе и потрясеніе (Ergriffenheit) Max Dessoir, *Die Grundfragen der gegenwärtigen Aesthetik*. Die neue Rundschau. August. 1905. VIII Heft. S. 940.

97) Аристотель, Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Владимира Аппельрота. Москва. 1893, стр. 13.

По поводу „очищенія“, упоминаемаго Аристотелемъ въ опредѣлениі трагедіи, существуетъ много разныхъ толковъ. (См. J. H. Reinkens, *Aristoteles ueber Kunst besonders ueber Tragödie*. Wien. 1870. Fünfter Capitel. *Die Lehre von der Katarsis—Wirkung*. S. 78—163).

N. Festa, *Lulle pui recenti interpretazioni della teoria aristotelica della Catarsi nel dramma*. Firenze. 1901. A. Faggi, *Lulla catarsi aristotelica nel dramma*. Rivista filosofica 1902, p. 236—241.

О катарсисѣ см. Fr. Brentano, *Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung*. Leipzig. 1892. S. 17 ff.).

Вотъ нѣкоторыя изъ этихъ толкованій.

Лессингъ въ Гамбургской Драматургіи приписываетъ трагедіи моральную цѣль: она должна исправлять насть. „Такъ какъ, говоря короче, это очищеніе состоитъ просто въ превращеніи страстей въ добродѣтельныя наклонности, а по обѣ стороны каждой добродѣтели, по учению философа, расположены крайности, между которыми она находится, то трагедія, чтобы обратить наше состраданіе въ добродѣтель, должна быть въ состояніи очистить насть отъ обѣихъ крайностей состраданія; то же самое должно разумѣтъ о страхѣ“. (Лессингъ, Гамбургская Драматургія. Перевель съ нѣмецкаго Рассадинъ. Москва 1883, стр. 385. Объ „очищеніи“ Аристотеля Лессингъ говоритъ тамъ же, стр. 381—386). Эдуардъ Мюллеръ въ сочиненіи „*Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*“ (Breslau, 1837. Bd. II, S. 62) сравниваетъ катартическое вліяніе трагедіи съ подобнымъ же вліяніемъ музыки, на которое указываетъ Аристотель въ „*Политикѣ*“ VII, 1341 слд. и объясняетъ его, какъ перемѣну чувства неудовольствія, заключающагося въ состраданіи и страхѣ, на чувство удовольствія. (Ср. J. H. Reinkens, *Aristoteles, über Kunst besonders über Tragödie*. Wien. 1870. S. 91—92. Ср. Аристотель, Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Владимира Аппельрота. Москва. 1893, стр. 71—72).

Бернайсъ совершилъ переворотъ въ толкованіи катарсиса своей статьей „*Grundzüge der verlorenen Abhandlungen der Aristoteles über Wirkung der Tragödie*“, появившейся въ 1857 г. (См. Bernays, *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie der Dramma*. Berlin. 1880). По его мнѣнію Аристотель глядѣлъ на катарсисъ съ патологической точки зреія. Бернайсъ также, между прочимъ, основывается на мѣстѣ въ „*Политикѣ*“, где говорится: „Мы утверждаемъ, что музыкой должны пользоваться не ради одной только пользы, но и ради довольно многаго: для воспитанія и очищенія—что мы разумѣемъ подъ очищеніемъ, теперь скажемъ вкратцѣ, а подробнѣе пояснимъ въ сочиненіи о поэзіи; въ третьихъ же для времпрепровожденія“, и ниже фило-

софъ замѣчаетъ: „мы видимъ, что благодаря священнымъ пѣснямъ, тѣ, кто пользуется нацѣвами, возвышающими душу, достигаютъ какъ бы исцѣленія и очищенія; то же самое непремѣнно испытываютъ люди жалостливые, пугливые и вообще впечатлительные, а прочіе—насколько возможно для каждого изъ нихъ, и со всѣми происходитъ иѣкоторое очищеніе и они чувствуютъ облегченіе, соединенное съ удовольствіемъ“. На основаніи этого замѣчанія Бернайсъ понялъ Катарсисъ въ смыслѣ Коффисъ (облегченіе) и переводилъ заключительныя слова аристотелевскаго опредѣленія такъ: „Трагедія посредствомъ возбужденія (въ человѣкѣ) состраданія и страха производить облегчающее уничтоженіе такихъ состояній духа“ (Bernays, *Zwei Abhandlungen fiber die Aristotelische Theorie der Drama*. Berlin. 1880. S. 21). Точно тяжелый грузъ сваливается съ души человѣка (ср. *Entlastung*—разгруженіе) и на ней становится легко, что и сопровождается чувствомъ удовольствія. (Аристотель, Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Владимира Аппельрота. Москва 1893, стр. 72—73).

Катарсисъ, по мнѣнію Целлера, есть успокоеніе аффектовъ, достигаемое путемъ ихъ возбужденія, но возбужденія художественнаго. „Искусство, говорить онъ, просвѣтляетъ и успокаиваетъ аффекты, подчиняя ихъ своему закону, пріурочивая ихъ не къ личному, а къ общечеловѣческому, благодаря опредѣленной мѣрѣ, овладѣвая ихъ развитіемъ и ограничивая ихъ силу; трагедія, напр., въ судьбѣ своихъ героевъ представляетъ общечеловѣческій жребій и въ то же время законъ вѣчной справедливости, музыка успокаиваетъ возбужденія чувства, связывая ихъ ритмомъ и гармоніей“. — Цѣль трагического поэта—художественное возбужденіе и очищеніе состраданія и страха: жалкая судьба, представляющаяся нашимъ глазамъ, должна возбуждать наше состраданіе, а благодаря сознанію нашего сходства съ тѣми, которые страдаютъ,—и страхъ за самихъ себя; и, наконецъ, оба эти чувства приходятъ къ успокоенію въ изображеніи вѣчныхъ законовъ, которые обнаруживаются передъ нами во всемъ художественномъ произведеніи“. (Zeller. *Die Philosophie der Griechen*. II Theil, II Abth. 2 Auflage, S. 604—622). (Ср. Аристотель, Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Владимира Аппельрота. Москва 1893, стр. 73—74).

Клейнъ о катарсисѣ Аристотеля пишетъ: „Катарсисъ означаетъ превращеніе бурного, какъ бы вакхическю игрою на флейтѣ охмеленного, болѣзненно-восторженного павоса въ успокоятельный этосъ,—но очищенной и способной на симпатическое восприятіе волненій. Катарсисъ означаетъ измѣненіе подавляющей скорби, непреоборимаго горя и негодованія, причиненнаго трагическимъ потрясеніемъ, въ продолжительную воспріимчивость человѣческой судьбы, человѣческаго страданія и несчастія. Катарсисъ ничто иное, какъ художественное смягченіе и успокоеніе трагически-возбужденаго чувства и его замѣна трагически-освященнымъ, нравственно-серъезнымъ, гарманскимъ душевнымъ настроеніемъ“ (Klein, *Geschichte des Drama's*. Leipzig. 1865. Bd. I, S. 12).

По поводу аристотелевскаго опредѣленія трагедіи вообще и его катарсиса въ частности высказалъ много интересныхъ мыслей Гюнтеръ. Страхъ и состраданіе Гюнтеръ замѣниетъ потрясеніемъ и трогательностію и переводить слова Аристотеля такъ: „Трагедія трогательностію и потрясеніемъ производить очищеніе чувства, распространяющееся непосредственно на подобныя состоянія души“. (G. Günther, *Grundzüge der tragischen Kunst*. Leipzig — Berlin. 1885. S. 258. Богатая библиографія и разсужденія о ка-

тарсисъ Аристотеля см. Ibid. S. 522—537). Объ аристотелевскомъ катарсисъ см. Konrad Lange, *Das Wesen der Kunst.* Berlin. 1901. I, S. 221—222. II, S. 23 и Th. Lipps, *Grundlegung der Aesthetik.* Hamburg und Leipzig. 1903. S. 572. H. Cohen, *Aesthetik des reinen Gefühls.* Berlin. 1912. II. S. 75.

98) Аристотель. Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ перево-домъ и объясненіями Владимира Аппельрота. Москва 1893. стр. 27. Строгой критикѣ подвергнуль аристотелево опредѣленіе трагического Фишеръ (Vischer, *Aesthetik.* § 143. Ср. J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen.* München. 1897. S. 377). На недостаточность и неясность въ опредѣлениі трагического у Аристотеля указывали Вальтеръ (Julius Walter, *Geschichte der Aesthetik im Altertum.* Leipzig. 1893. S. 612 ff.), Гюнтеръ (G. Günther, *Grundzüge der tragischen Kunst.* Leipzig—Berlin. 1885. S. 240—284, 522—537; ср. J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen.* München 1897. S. 365); въ особенности же вѣскія возраженія противъ аристотелева опредѣленія трагическаго высказалъ Фолькельтъ (J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen.* München 1897. S. 364—366). Наобо-ротъ, съ аристотелевымъ опредѣленіемъ трагического, возбуждающаго страхъ и состраданіе, согласны изъ новѣйшихъ писателей: Баумгартъ (Baumgart, *Handbuch der Poetik.* S. 423), Бернайсъ (J. Bernays, *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie der Drama.* Barlin. 1880, S. 72), Клейнъ (Klein, *Geschichte des Dramas.* Leipzig. 1865. Bd. I, S. 13) и Гроось (K. Groos, *Einleitung in die Aesthetik.* Giessen. 1892. S. 352);—изъ прежнихъ писателей: Лессингъ (въ 74 статьѣ Гамбургской Драматургіи. См. сочиненія Лессинга. Русскій переводъ подъ редакціей П. Н. Полевого. Спб. Москва. 1883. Т. V, стр. 388; ср. мнѣніе Лессинга въ его письмѣ къ Nicolai и Мендельсону. См. Briefen vom 13 und 28 November und vom 18 December. 1756) и Мен-дельсонъ (Moses Mendelsohns Schriften, herausgegeben von Moritz Brasch. Leipzig. 1880. Bd. II. S. 79, 111 f. Ср. J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen.* München 1897. S. 366).

99) J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen.* München. 1897. S. 364—365.

100) Ibid. S. 74—76.

101) Кирхманъ опредѣляетъ трагическое, какъ „гибель возвышенного“ (J. H. v. Kirchmann, *Aesthetik auf realistischen Grundlage.* Berlin. 1868. Bd. II, S. 29—31). Того же мнѣнія Шиллеръ (см. конецъ „Vom Erhabenen“ и на-чало „Ueber das Pathetische“ названного писателя), Vischer (*Aesthetik.* §§ 117, 127), Seising (*Aesthetische Forschungen.* Frankfurt a. M. 1855 S. 323). Ср. J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen.* München 1897. S. 64.

Гроось считаетъ необходимымъ для трагедіи, чтобы гибели подверга-лась интересная личность. (K. Groos, *Einleitung in die Aesthetik.* Giessen. 1892. S. 350). Но все-таки Гроось склоняется въ опредѣлениі трагического къ „гибели возвышенного“ (Ibid. S. 361, 362, 364, 366, 367).

Гроось ссылается на Куно Фишера, Кирхмана, Лемке и др. Слабые и легкомысленные люди не могутъ быть трагическими героями (см. J. Bahnsen, *Das Tragische als Weltgesetz und der Humor.* Lauenburg. 1877. S. 16—17). О возвышенномъ характерѣ трагического см. Ibid. S. 48. „Наше астетиче-ское наслажденіе въ трагедіи, пишетъ Шопенгауэръ, относится не къ чув-ству прекраснаго, а къ чувству возвышенного и даже представляетъ изъ себя высшую степень этого чувства“. „Въ моментъ трагической катастрофы яснѣ, чѣмъ когда-либо, въ насъ возникаетъ убѣжденіе, что жизнь—тяжелый сонъ, отъ которого мы должны пробудиться. Въ этомъ отношеніи впечатлѣніе отъ трагедіи аналогично съ впечатлѣніемъ отъ демонически-возвы-

шеннаго, такъ какъ подобно послѣднему, оно поднимаетъ насть надъ волею и ея интересами и приводитъ въ такое настроеніе, что мы находимъ удовольствіе въ созерцаніи прямо противорѣчивающаго нашей воли". (Артуръ Шопенгауэръ. Миръ какъ воля и представленіе. Дальнѣйшія доказательства основныхъ положеній пессимистической доктрины. Пер. Соколова. Слб. 1893. Стр. 528—529). „Всѣдствіе гибели возвышенной личности возвышенное становится трагическимъ", пишетъ J. Müller (*Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst.* Mainz. 1897. S. 135). „Лишь страданія возвышенной личности производятъ трагическое впечатлѣніе" (*ibid.* S. 135). „Трагическое есть возвышенное въ страданіи и гибели, или мученіе достойной личности обнаруживающей въ страданіи свое величіе". (Jonaslohn, *Allgemeine Ästhetik.* Leipzig. 1901. S. 190). Трагическое есть одна изъ формъ возвыщенаго. (*Ibid.* S. 190). Въ трагическомъ борьба сильного съ сильнейшимъ. (*Ibid.* S. 191). Борьба должна обнаружить силу и достоинство трагического героя. (*Ibid.* S. 191). Сила обнаруживается въ борьбѣ. (*Ibid.* S. 189). Трагически-возвышенное см. Th. Lipps. *Grundlegung der Ästhetik.* Hamburg und Leipzig. 1903. S. 538.

102) J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen.* München. 1897. S. 64.

103) *Ibid.* S. 64. Кестлинъ думаетъ, что трагическое можетъ быть возвышеннымъ, но въ этомъ неѣтъ необходимости. Онъ даже того мнѣнія, что трагическое никогда не бываетъ чисто-возвышеннымъ, потому что ошибка или другое противорѣчие противоположны возвышенному, которое къ тому же всего менѣе способно возбудить къ себѣ состраданіе. (Karl Köstlin, *Aesthetik.* Tübingen 1869, S. 287). Опроверженія Кестлина см. у Брандеса (считавшаго трагическое за особый родъ возвыщенаго). (См. Georg Brandes, *Aesthetische Studien.* Charlottenburg. 1900. S. 1—2, 42) и у Гитмана и Сёренсена (см. Gerhard Gietmann S. 7. und Iohannes Sörensen S. 7, *Kunstlehre in fünf Teilen,* Ester Teil. *Allgemeine Ästhetik.* Freiburg in Breisgau 1899. S. 146).

104) Шлегель указываетъ на преимущества геронческаго мира для греческой трагедіи (A. W. von Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur.* 3 Aufl. Leipzig. 1846. Bd. I, S. 80). Аристотель требуетъ для трагедіи лучшихъ, благороднейшихъ характеровъ, чѣмъ тѣ, которые встречаются въ дѣйствительности. (Поэтика, глава 2 и 15). Ср. J. Volkelt. *Aesthetik des Tragischen.* München 1897. S. 65.

105) J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen.* München 1897. S. 44—46. Трагизму содѣйствуетъ то, что до крайности усиливаетъ бѣдствіе. Напримеръ, велико было бы несчастіе Донъ Карлоса, если бы тиранъ отнялъ у него невѣсту. Но это несчастіе достигаетъ высшаго предѣла оттого, что въ данномъ случаѣ этотъ тиранъ—отецъ Донъ Карлоса (*ibid.* S. 46).

106) *Ibid.* S. 44—49.

107) *Ibid.* S. 98.

108) *Ibid.* S. 67—68.

109) *Ibid.* S. 91. Ср. Brentano, *Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung.* Leipzig. 1892. S. 24—29.

110) *Ibid.* S. 52—53.

Впрочемъ Геттнеръ (Hermann Hettner, *Das moderne Drama.* Braunschweig. 1852. S. 81 f.) и Баумгартъ (Hermann Baumgart, *Handbuch der Poetik.* Stuttgart. 1887. S. 347, 507 ff.) распространяютъ понятіе трагического на случаи поворота отдѣльныхъ бѣдствій въ сторону спасенія и благополучія.

(Ср. J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897. S. 47). Фолькельтъ различаетъ три рода гибели: 1) герой умираетъ, не будучи нравственно разбитымъ (Маркизъ Поза, Иоанна д'Аркъ, Марія Стюартъ, Коріоланъ, Брутъ); 2) герой не умираетъ, но нравственно сломленъ (*Frau Alving* въ *Gespenster* Ибсена, Ткачи Гауптмана); 3) герой нравственно сломленъ передъ смертью (Отелло, Ромео и Юлія, Карль Moorъ и др.). См. J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897. S. 55—56).

111) J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München 1897. S. 47.

112) Ibid. S. 52, 55, 57. Ср. Julius Bahnsen, *Das Tragische als Weltgesetz und der Humor*. Lauenburg. 1877. S. 62.

113) Vischer, *Aesthetik*. § 133. Ср. J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897. S. 52.

114) В. А. Жуковский. Рустемъ и Зорабъ. Изд. И. Глазунова. Спб. 1899, стр. 172.

Въ Рустемъ мы видимъ истинное трагическое лицо, для которого необходимы страданія необыкновенные и силы громадныя, чтобы переносить свое горе. (J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München 1897. S. 42—43).

115) J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897. S. 57.

116) Schillers Werke, herausgegeben von Heinrich Kurz. Bd. 7. S. 282 f., 285 (Ueber das Pathetische). Ср. J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München 1897. S. 79.

117) J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897 S. 81. Фолькельтъ указываетъ тамъ же на подобные примѣры у Грильпарцера.

118) Гамлетъ не отличается силой воли. Тѣмъ не менѣе онъ производить потрясающее впечатлѣніе. Ibid. S. 80.

119) Ibid. S. 80. „Трагизмъ ненасытнаго въ своемъ стремлениі изслѣдователя, слишкомъ чувствительного художника, властолюбиваго героя, демонически-влюбленнаго, мечтательнаго меланхолика въ родѣ Гамлета встрѣчается въ различнѣйшихъ фазисахъ человѣческаго развитія“. (Ibid. S. 321—322).

120) „Если рѣчь идетъ о типическомъ трагизмѣ любви, то поэтъ долженъ изобразить ее въ возвышенномъ, смѣломъ стилѣ и при всемъ чувственномъ уноеніи придать ей идеальный оттѣнокъ. Въ такомъ родѣ изображена любовь и судьба Анны Карениной Толстого, Литвинова въ Дымѣ Тургенева, Марка Пэта (Marius Paetus) въ Appi и Мессалинѣ Вильбрандта. Здѣсь любовь является демонической силой, губящей того, кто отдается ей со всей душевной, восторженной страстью, со всѣмъ благоговѣніемъ и всей геніальностью. Также въ Новеллахъ Гейзе, напримѣръ, въ Йоринде проявляется нѣчто подобное этому демоническому трагизму любовной страсти“. (Ibid. S. 320).

О трагизмѣ страсти см. Julius Bahnsen, *Das Tragische als Weltgesetz und der Humor*. Lauenburg 1877. S. 48.

121) Ленора, баллада изъ Бюргера. (Стихотворенія Жуковскаго. Издание девятое, исправленное и дополненное, подъ редакціей Ефремова. Спб. 1895 г. Томъ II, стр. 467).

122) Тамъ же, стр. 467.

123) Тамъ же, стр. 468—469.

124) M. Carriere, *Aesthetik*. Dritte Auflage. Leipzig. 1885. Bd. I, S. 185—186. Убийственная скорбь отъ несчастной любви воплощена въ картины Лессинга „Ленора“. (B. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1893. Bd. I, S. 234).

- 125) M. Carriere, Aesthetik. Dritte Auflage. Leipzig. 1885. I. S. 186.
- 126) Шекспиръ, Ромео и Джульєтта. (Полное собрание сочинений В. Шекспира въ прозѣ и стихахъ переведѣ П. А. Каининъ. Бесплатное приложение къ журналу „Живописное Обозрѣніе“ за 1893 г. Спб. 1893. Т. I, стр. 162).
- 127) Тамъ же, стр. 178.
- 128) Ludwig Tieck, Dramaturgische Blätter, Leipzig. 1852. Bd. I, S. 188. Cp. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München 1897. S. 312.
- 129) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München 1897. S. 312, 314.
- 130) Ibid. S. 323—324.
- 131) M. Carriere, Aesthetik. Dritte Auflage. Leipzig. 1885, Bd. I, S. 186.
- 132) Гете, Торквато Тассо. Собрание сочинений Гете въ переводахъ русскихъ писателей, изданныхъ подъ редакціей Ник. Вас. Гербеля. Спб. 1878. Томъ IV, стр. 158. Опасность воображения, не сдерживаемаго разумомъ, иногда сознаютъ сами художники, какъ, напримѣръ, Гойо. „Сонъ разума“—вотъ эпиграфъ, который слѣдовало помѣстить на первой страницѣ гравюре названного художника. Нужно прибавить, что Гойо дополнилъ и исправилъ эту мысль, присоединивъ къ этой надписи, что „воображеніе безъ разума выдумываетъ иллюзіи чудовища; но если оно соединяется съ разумомъ, то рождаетъ искусства и творитъ чудеса. (См. Goyo par Charles Griatre. Paris. 1867, p. 111. Cp. Goyo, Los Caprichos, Madrid. 1856, № 43).
- 133) Гете, Торквато Тассо. (Собрание сочинений Гете въ переводахъ русскихъ писателей, изданныхъ подъ редакціей Ник. Вас. Гербеля. Спб. Томъ IV, стр. 176).
- 134) Въ личности Антоніо есть некоторая двойственность. Вначалѣ онъ какъ бы представитель придворной интриги, а потомъ является воплощениемъ благородства и самообладанія. (См. H. Hettner, Literaturgeschichte der 18 J. 3 Auflage. Braunschweig. 1879. Th. III. Buch. III. Abth. II. S. 82, 85, 87).
- 135) Гете, Торквато Тассо. (Собрание сочинений Гете въ переводахъ русскихъ писателей, изданныхъ подъ редакціей Ник. Вас. Гербеля. Спб. 1878. Томъ IV, стр. 152).
- 136) Ту же идею разработалъ Клингеръ въ „Dichter und Weltmann“. (H. Hettner, Literaturgeschichte der 18 J. 3 Auflage. Braunschweig. 1879. Dritter Theil. Dritter Buch. Zweite Abt. S. 86). По мнѣнію Кирхмана лишь недостатокъ возвышенного мѣшаетъ Тассо Гете быть настоящей трагедией. (Kirchmann, Aesthetik auf realistischen Grundlage. Berlin. 1868. Bd. II. S. 32). Трагедію генія, непонятаго толпой, представляетъ „Лоэнгринъ“ Р. Вагнера. (J. Kapp. R. Wagner. Berlin. 1910. S. 156).
- 137) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 316—317. Cp. ibid. S. 314—315. Примѣрами трагического фантазіи (Tragödie der Kunst—трагедіи искусства) Фолькельтъ приводитъ „Тассо“ Гете, „Саффо“ Грильпарцера, Кеан Дюма старшаго (изъ героевъ художественныхъ произведеній), Байрона и Рихарда Вагнера изъ дѣйствительной жизни. Къ нимъ можно прибавить: Микель Анжело (см. E. Muntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. Т. III, p. 378—379) и Бетховена (см. Thoyer, L. Van Beethoven's Leben. Bd. II, S. 66—68, 159).
- 138) Lecky, History of European Morals from Augustus to Charlemagne. London. 1869. Vol. I, p. 61.
- 139) Книга Экклезиаста, или проповѣдника. I, 18. Разсужденія о томъ,

что умъ доставляетъ страданія и глупость тоже см. Aphorismen zur Lebensweisheit von Arthur Schopenhauer. Meyers Volksbüchern. S. 44.

140) Поэтическими примѣрами трагического ума Фолькельтъ приводить Фауста Гете, Манфреда Байрона и др. (J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München 1897. S. 314—316, 325). Ср. Vischer, Goethes Faust, Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts. Stuttgart. 1875. S. 315 ff. Georg Brandes, Shelley und Lord Byron. Leipzig. 1893. S. 112.

141) Тургеневъ, Гамлетъ и Донъ-Кихотъ. (Полное собрание сочиненій II. С. Тургенева. 2 изд. Спб. 1884. Томъ X, стр. 413).

142) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 79.

143) Шекспиръ, Корiolанъ. (Полное собрание драматическихъ произведений Шекспира въ переводахъ русскихъ писателей. Издание Гербеля. Спб. 1865. Томъ I, стр. 60). Образчиками трагического ума Фолькельтъ приводитъ Валленштейна Шиллера, Брандта Ибсена. (См. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München 1897. S. 279, 313, 318—319).

144) „Конфликтъ и борьба должны привести къ гибели. Въ силу природы возвышенного эта борьба можетъ быть ведена только съ другимъ возвышеннымъ“ (Kirchmann, Aesthetik auf realistischen Grundlage. Berlin. 1868. Bd. II, S. 31).

145) Collections des auteurs latins avec la traduction en français. publiée sous la direction de M. Nisard. Histoire naturelle de Pline. I, p. III—IV. Ibid. Pline le Jeune, p. 501—502.

Кромѣ этого примѣра и нѣсколькихъ другихъ Фолькельтъ въ особенности указываетъ на чуму въ произведеніи Клейста: Robert Guiskard. (J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 116).

146) Ibid. S. 116—117.

147) Ibid. S. 118.

148) Ibid. S. 128—130. О трагизмѣ внутренней борьбы раздвоенного „я“ см. Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgezetz und der Humor. Lauenburg. 1877. S. 26, 45, 50, 62, 86.

149) Викторъ Гюго, Отверженные. Фолькельтъ даетъ длинный списокъ трагическихъ героевъ, интересъ которыхъ преимущественно сосредоточивается въ ихъ внутренней борьбѣ. (J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 119).

150) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 206—207.

151) Ibid. S. 92. О случае Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 191, 194—195. Трагическая необходимость и консеквентность. (Hegel, Hebbel). Ibid. S. 193. О случае Konrad Lange, Dar Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II. S. 183. См. также Эмилию Галотти Лессинга. (Lessing, Emilia Galotti, Dritter Auftritt Lessings Werke in sechs Banden. Leipzig. Th. Reclam jun. Bd. I. S. 465).

Чѣмъ выше трагическое, тѣмъ менѣе случайного. (Bahnsen, Das Tragische als Weltgezetz und der Humor. Lauenburg. 1877. S. 89—90).

Случайная гибель героя не трагична (G. Brandes. Aesthetische Studien. Charlottenburg 1900. S. 2).

152) M. Carriere, Die Poesie. Zweite Auflage. Leipzig. 1884. S. 487.

153) Шиллеръ, Донъ Карлосъ, Инфантъ Испанскій. Дѣйствіе III. Выходъ IX. (Собрание сочиненій Шиллера въ переводахъ русскихъ писателей. Подъ ред. С. А. Венгерова. Спб. 1901, II, стр. 138).

154) А. Островскій, Гроза. Спб. 1860, стр. 54—56.

- 155) Шекспиръ, Макбетъ. (Полное собрание драматическихъ произведений Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. Гербеля. Спб. 1868. Томъ I, стр. 359).
- 156) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 92—94. О случаѣ въ трагедіи см. Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 73—74.
- 157) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 92.
- 158) Ibid. S. 92.
- 159) Ibid. S. 281, 285—286.
- 160) Ibid. S. 92, Karl Werder, Vorlesungen über Shakespeares Hamlet. Berlin. 1875. S. 224 ff.
- 161) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 290, 293.
- 162) Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 72—73. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 280—281.
- 163) „Прометей, герой прекраснѣйшей трагедіи, есть нѣкоторымъ образомъ ея символъ“. (Schillers sämmtliche Schriften, herausgegeben von Köhler, Stutthart. 1871. Th. X. S. 545).
- 164) М. Каррьеरъ, Искусство въ связи съ общимъ развитиемъ культуры. Пер. Корша. Москва. 1871. Томъ II, стр. 199.
- 165) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 363.
- 166) Шекспиръ, Кароланъ. (Полное собрание драматическихъ произведений Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. Гербеля. Спб. 1865. Томъ I, стр. 60).
- 167) Тамъ же. Томъ I, стр. 58.
- 168) Тамъ же. Томъ I, стр. 58.
- 169) Фолькельтъ указываетъ на то, что не всякая борьба чувствъ трагична, а лишь та, которая, истерзывъ сердце героя, приводить его къ гибели. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 120—121.
- 170) Шекспиръ, Макбетъ. (Полное собрание драматическихъ произведений Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Спб. 1865. I, стр. 356).
- 171) Тамъ же, т. I, стр. 357.
- 172) Тамъ же, т. I, стр. 358.
- 173) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 273.
- 174) Ibid. S. 273—274.
- 175) Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg, 1877. S. 25, 32, 33, 36, 37, 38, 46, 47, 50, 84, 86, 87. О трагизмѣ въ столкновеніи двухъ обязанностей см. также J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 129, 130, 299—303, 323 и слѣд.
- 176) Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg. 1877. S. 50. „Подобно двумъ бурамъ, налетающимъ другъ на друга въ вихрѣ съ двухъ противоположныхъ сторонъ, угнетаютъ противорѣчивыя обязанности сердце, котораго парусъ разрывается, а мачты и бугшприты (Bugsprit — носовая мачта судна, лежащая наклонно впередъ) ломаются отъ напора перекрещающихся силъ. Конечно, самое простое бросить руль и въполномъ „спокойствіи“ покорной несопротивляемости все терпѣливо переносить — такъ облегчаетъ себя квѣтизмъ. Но и тогда строжайшее требование приказывается: поступай да еще въ кратчайший срокъ. Нужно было бы взвѣсить, подумать, но тогда провинившись въ мѣшканіи. А прийти къ рѣшенію не такъ легко и не каждому небесное внушеніе предписываетъ, куда направиться. И недостаточенъ канонъ, кажущійся такимъ

хорошимъ и простымъ: поступай чистосердечно, согласно честному убѣждѣнію,—потому что „убѣжденія“ нужно приобрѣсти и часто съ трудомъ: они вовсе не текутъ намъ въ грудь тихо и безъ усилия, какъ теплый майскій дождикъ каплетъ въ чашечку чаѣтка“. (*Ibid.* S. 32—33).

177) J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897. S. 301.

178) *Ibid.* S. 407.

179) „Орестъ, сынъ и сынъ царскій, почтаетъ мать, но онъ долженъ защищать право отца и царя и убиваетъ ту, которая его родила“. (G. W. Fr. Hegel's *Vorlesungen ueber die Aesthetik*. Herausgegeben von Hotho. Zweite Auflage. Berlin. 1843. Diritter Theil. S. 551).

180) „Изъ всего прекрасного древняго и современнааго міра—а я знаю изрядно все и это нужно и можно знать—кажется мнѣ съ этой стороны Антигона, какъ самое лучшее и удовлетворительное художественное произведение“. (*Ibid.* S. 556).

181) *Ibid.* S. 556. Сущность трагического заключается въ томъ, что исполненіе долга влечетъ за собой вину. (Bahnse, *Das Tragische als Weltgesetz und der Humor* Lauenburg. 1877. S. 84).

182) Th. Lipps, *Der Streit über die Tragödie*. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 29—30. „Дѣйствительно, я не могу, подобно Гегелю и другимъ, видѣть въ этой трагедіи моральную, а лишь эвдемонистическую антиномію. Если Антигона подчинится жестокому приказанию тиранна Креона, то, конечно, она спасетъ свою жизнь и вѣнчнее благосостояніе, но она погрѣшила противъ святого закона своего сердца и лишается своего внутренняго покоя. Если же, наоборотъ, она послушается тому, что повелѣваетъ ей любовь къ ея брату, то ей предстоитъ смерть, но она остается вѣрна лучшей сторонѣ своего „я“ и спасаетъ чистоту своей души. Слѣдовательно, первый, а не второй путь ведетъ ее къ винѣ“. (J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897. S. 301).

Нѣсколько иначе смотритъ на Антигону М. Каррьеъ: „хотя и съ благороднымъ дерзновеніемъ, Антигона все же погрѣшила однако противъ мірского устава. Хоръ поетъ ей:

Воистину благочестивъ долгъ любви,
Но и къ власти имущаго власть
Не слѣдъ оказывать неуваженія;
Тебя сбилъ съ пути природный позывъ твоего сердца“.

(М. Каррьеъ, *Искусство въ связи съ общимъ развитиемъ культуры и идеалы человѣчества*. Переводъ Р. Корша. Москва. 1871. Томъ II, стр. 216—217).

183) J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897. S. 400—405. Божеское предопределѣніе есть судьба. „Эта непреодолимая сила, понимаемая, какъ внутреннее, непостижимое единство всѣхъ напастей на героя, есть судьба. Тутъ все равно, является ли она какъ фатумъ, или таинственно-дѣйствующее проклятие; всегда въ ея употребляющемъ всѣ средства трагизмѣ заключается характеръ совершенной непостижимости, логической и нравственной необходимости“. (Groos, *Einleitung in die Aesthetik*. Giessen. 1892. S. 368. Ср. *ibid.* S. 373). О судьбѣ см. Julius Bahnse, *Das Tragische als Weltgesetz und der Humor*. Lauenburg. 1877. S. 37. Понятіе о трагической судьбѣ (см. Georg. Brandes, *Aesthetische Studien*. Scharlottenburg. 1900. Тамъ

объ Антигонѣ S. 48—49). О судьбѣ см. также Goblet d'Alviella, *L'idée de Dieu d'après l'anthropologie et l'histoire*. Ср. Ribot, *La psychologie des sentiments*. Paris. 1896, p. 304. О борьбѣ съ судьбою см. Jonas Cohn, *Allgemeine Aesthetik*. Leipzig. 1901. S. 192.

184) М. Каррье, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1871. Томъ II, стр. 212 и далѣе.

185) J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897. S. 402, 414. Объ Эдипѣ см. Schelling, *Werke*. Bd. V. S. 693 ff.

См. объясненіе миѳа объ Эдипѣ у P. Gener, *La Mort et le Diable*. Paris. p. 354—355.

186) Эсхилъ за своего Прометея обвинялся въ ереси. (P. Gener, *La Mort et le Diable*. Paris. 1880, p. 87). По поводу Прометея Августъ Шлегель говорить, что въ этомъ герое изображенъ триумфъ пораженія. (A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*. 3 Aufl. Leipzig. 1846. S. 110. Ср. Klein, *Geschichte des Drama's*. Leipzig. 1865. Bd. I. S. 186 ff., 236 ff. Ср. J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897. S. 216, 325—326).

187) Каннъ Байрона (Сочиненія лорда Байрона въ переводахъ русскихъ поэтовъ, изданныхъ подъ редакціей Ник. Вас. Гербеля. Спб. 1875. Т. III, стр. 277).

188) Тамъ же, стр. 277.

189) Тамъ же, стр. 294.

190) Тамъ же, стр. 295.

191) Герцогъ Готландскій Граббе ненавидитъ судьбу и Бога, какъ злые силы, испытывающія наслажденія, причиняя муки и разрушенія. Они-то сдѣляли изъ него братоубійцу, когда онъ намѣревался исполнить справедливое мщеніе. (J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897. S. 188).

192) Свѣтъ Азіи. Поэма Эдвина Арнольда. Переводъ А. Анненской подъ редакціей В. Лессевича. Спб. 1890, стр. 94—95.

193) „Время, какъ рѣка, уносящая все, оно, какъ неудержимый потокъ. Едва что-нибудь покажется, какъ тотчасъ исчезаетъ въ вихрѣ. Потокъ приноситъ другое, которое сносится въ свою очередь.“ (Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélemy St. Hilaire. Paris. 1876. Livre IV. § XLIV, p. 111).

„Существо подобно рѣкѣ, постоянно текущей. Силы природы постоянно измѣняются, и вещи представляютъ тысячи разныхъ сторонъ. Ничего нѣтъ прочного и это безконечное, которое такъ близко къ тебѣ, есть бездонная пропасть, все поглощающая въ прошедшемъ или въ будущемъ. (Ibid. Livre V, § XXIII, p. 148).

194) Свѣтъ Азіи. Поэма Эдвина Арнольда. Переводъ А. Анненской подъ редакціей В. Лессевича. Спб. 1890, стр. 59—60.

195) Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélemy St. Hilaire. Paris. 1876. Livre XI. § XII, p. 409. „Мнѣ трудно было найти большую разницу между анатией и нирваной, за исключениемъ того, что стоическая теорія согласуется съ до-буддистской философіей болѣе, чѣмъ съ учениемъ Гаутамы, насколько предполагаетъ неизмѣнную субстанцію, равную „Брамѣ“ и „Атманѣ“, а стоическая практика считаетъ выборъ нищенской жизни скорѣе совершенствомъ, которое можносовѣтовать, чѣмъ непремѣннымъ условиемъ высшей жизни“. (Th. H. Huxley, *Evolution and ethics and other essays*. London. 1895, p. 76).

196) „Тысячи нашихъ братьевъ тысячи лѣтъ до нась очутились лицомъ къ лицу съ той же самой страшной проблемой зла. Они также увидали, что космический процессъ заключается въ эволюціи, воиной чудесъ и красоты, но въ то же самое время и страданій". (*Ibid.*, p. 95).

197) „Мировыя теоріи, въ которыхъ идеи эволюціи играетъ руководящую роль, существовали по крайней мѣрѣ лѣтъ шестьсотъ до нашей эры. Нѣкоторые свѣдѣнія о нихъ, въ 5-мъ вѣкѣ, достигаютъ до насъ изъ мѣстъ, настолько отдаленныхъ, какъ долина Ганга и азіатскій берегъ Эгейскаго моря. Древнимъ индусскимъ философамъ, также какъ и іонійскимъ, главная и характеристическая черта міра явленій представлялась въ его измѣнчивости, въ безостановочномъ теченіи всѣхъ вещей, черезъ рожденіе становящихся видимыми существами, затѣмъ исчезающими, въ которыхъ нѣтъ возможности распознать ничего и не видно конца. Не менѣе ясно было этимъ древнимъ предвозвѣстникамъ современныхъ философовъ, что страданіе есть удѣлъ всѣхъ чувствующихъ существъ, не какъ случайный аккомпанементъ, а какъ необходимая составная часть космического процесса" (*Ibid.*, p. 53—54).

198) R. Gener, *La Mort et le Diable*. Paris. 1880, p. 724—725. „Зло есть отрицаніе, т.-е. противоположное жизни, развитію, движенію". (*Ibid.*, p. 725).

199) Трагизмъ въ природѣ. (*Іліада*, VI, 145—150). Ср. Gerhard Gietmann S. J. und Johannes Sörensen S. J. *Kunstlehre in fünf Teilen*. Erster Teil Allgemeine Aesthetik. Freiburg in Breisgau. 1899. S. 168. О трагизме въ дѣйствительности см. J. Volkelt, *Aesthetik der Tragischen* München 1897. S. 22.

200) Къ римлянамъ посланіе святого Апостола Павла. VIII, 22.

201) K. Köstlin, *Aesthetik*. Tübingen. 1868, S. 239.

202) J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897. S. 10—11.

203) „Въ природѣ разрушение отдѣльного строенія отъ наводненія только прискорѣно, не возвышенно... Наоборотъ, гибель Помпеи и Геркуланума вслѣдствіе громадности несчастія трагична. Когда грандиозный потокъ лавы изъ вулкана разрушаетъ лишь виноградникъ, то это не трагично; но когда этотъ потокъ вторгается въ дѣвственный лѣсъ и ииспровергаетъ тысячелѣтніе дубы, то такое происшествіе трагично". (Kirchmann, *Aesthetik auf realistischen Grundlage*. Berlin. 1868. Bd. II. S. 31. Ср. J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897. S. 11). „Пожаръ и вулканическая изверженія, морскія и грозовые бури, въ которыхъ природа какъ бы празднуетъ свою трагедію, обнаруживаютъ силу всеобщности (*des Allgemeinen*), и губя отдѣльные единицы, эта сила кажется тою же, которая ихъ создала". (Arnold Ruge's Sämtliche Werke. 2 Aufl. Mannheim. 1848. Bd. X, S. 213—214). О трагизме въ природѣ см. Gener, *La Mort et le Diable*. Paris. 1880, p. 58; Konrad Lange, *Das Wesen der Kunst*. Berlin. 1901. II. S. 341—342. Трагизмъ въ человѣкѣ, но, можетъ быть, и въ природѣ. (Jonas Cohn, *Allgemeine Aesthetik*. Leipzig. 1901, S. 190).

204) „Бываетъ трагическое уродство тѣла, какъ у Эзона, Шлейермахера и у всѣхъ людей съ какимъ-нибудь подобнымъ недостаткомъ, а во всемъ остальномъ гармоничныхъ, здоровыхъ, normally одаренныхъ, а въ одномъ чёмъ-нибудь испорченныхъ натурѣ. Бываетъ трагическая несоразмѣрность между тѣлесными и духовными дарованіями и силой, трагическая гибель духовныхъ способностей вслѣдствіе тѣлесной слабости, болѣзниности, нечистоплотности и иного безобразія; негры, малайцы, монголы — трагическая расы. Бываетъ духовная даровитость въ опасности и испорченная несчастною слабостію, какъ, напримѣръ, у несчастныхъ недостаточно продуктивныхъ

талантовъ, или ненормальностью въ какомъ-нибудь отношеніи, или трудно-устранимой болѣзнистостью темперамента и характера, меланхоліей, мизантропіей, раздраженнымъ честолюбіемъ, болѣзнисто изнурительной дѣятельностью, нерѣшительностью, недостаткомъ твердости, спокойной разсудительности или нравственного чувства, нечистыми инстинктами". (К. Köstlin, *Aesthetik*. Tübingen. 1868, S. 239). Ср. Josef Müller, *Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst*. Mainz. 1897, S. 141. Ср. J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München 1897, S. 61. Тамъ интересныя возраженія Кѣстліну. Яркій примѣръ подобного трагизма представляетъ глухота Бетховена. Трагическое самоубійство Gros. (R. Muther, *Geschichte der Malerei im 19 J.* München 1893, I. S. 289), бывшаго классикомъ по воспитанію и романтикомъ по своему темпераменту.

205) Thomas Carlyle, *The French revolution*. London. Chapman and Holl. Vol. II, *Death of Mirabeau*, p. 117—125. О трагическомъ значеніи революціи см. Vischer, *Aesthetik*. §§ 136, 898, 907. Ср. J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897. S. 233—235.

206) Grotius, *Le droit de la guerre et de la paix*. Trad. par M. P. Pradier-Fodéré. Paris. 1867. T. III, chap. IV, p. 100 et suivant. Ср. Lecky, *History of European Morals*. London. 1869. Vol. II, p. 272. О разрушеніи Рима см. E. Müntz, *Les précurseurs de la Renaissance*. 1882, p. 120—121. Исторія, какъ драма (см. M. Schasler, *Das Reich der Ironie in kulturgeschichtlicher und ästhetischer Beziehung*. Berlin, 1879. S. 15),

207) M. Carriere, *Aesthetik*. 3 Auflage. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 191—193. О высотѣ нравственной личности Юліана см. Lecky, *History of European Morals*. London. 1869. Vol. II, p. 277.

208) М. Каррье. Искусство въ связи съ общимъ развитиемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва, 1871, II, стр. 281—285. О Демосѳенѣ см. Arnold Schaefer, *Demosthenes und seine Zeit*.

209) M. Carriere, *Aesthetik*. 3 Auflage. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 194. „Сократъ— античный Христосъ“ (M. Schasler, *Das Reich der Ironie*. Berlin, 1879. S. 27). Обвиненіе Сократа (*Ibid.* S. 29—30). Оно съ своей точки зрѣнія справедливо (*Ibid* S. 30). О Сократѣ и вообще о герояхъ, предупреждавшихъ ходъ времень, о людяхъ, гибнущихъ оттого, что для проведения въ жизнь ихъ пидѣ время еще не пришло и человѣчество еще не созрѣло см. J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897. S. 231—232). Синовскій. Сократъ.

210) J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897. S. 10.

210a) Трагизмъ возможенъ въ разныхъ искусствахъ. (Jonas Cohn, *Allgemeine Aesthetik*. Leipzig 1901. S. 204—205). Трагическое въ поэзии и другихъ-искусствахъ. (Th. Lipps, *Grundlegung der Aesthetik*. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 566—567).

211) Ad. Zeising, *Aesthetische Forschungen*, Frankfurt a. M. 1855. S. 536.

212) Ibid. S. 536. Фишеръ называетъ трагическимъ настроение религіозной архитектуры (Vischer, *Aesthetik*. § 127). „Если Фридрихъ Фишеръ, пишетъ Фолькеръ, говоритъ, что настроение отъ религіозной архитектуры можно назвать трагическимъ, то вѣрно будетъ то, что религіозные чувства, выраженные архитекторами и народами въ церквяхъ, Фишеръ вслѣдствіе своего индивидуального пониманія религіи истолковалъ въ трагическое. Слѣдовательно, не самые церковные строенія выражаютъ трагическое, но трагичны лишь известныя чувства, которые своимъ происхожденіемъ обязаны

размыщлению надъ настроениемъ, присущимъ этимъ зданіямъ". (J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 12).

- 213) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 12—13.
214) Kirchmann, Aesthetik auf realistischer Grundlage. Berlin. 1868. Bd. II. S. 31. Смерть зданія. См. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1884. II, p. 138.

215) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 13—15. Ср. Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 536. Ср. M. Carriere, Aesthetik. 3 Auflage. Leipzig. 1885. I. S. 197.

- 216) Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 363.
217) Такъ, напримѣръ, картина Пилоти, изображающая Сени, стоящаго передъ убитымъ Валленштейномъ, производить трагическое впечатлѣніе, благодаря воспоминанію о Шиллеровскомъ „Валленштейнѣ“ (ibid. S. 363).

218) О Ніобѣ и Ніобидахъ см: Stark, Niobe und Niobiden. Leipzig. 1863. Эта группа теперь находится въ Уффиціахъ во Флоренціи. Какъ эти статуи были найдены см. ibid. S. 216 ff. Ср. Overbeck, Geschichte der Griechischen Plastik 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 79 и M. Collignon, Histoire de la sculpture grecque. Paris. 1897, II, p. 536. Эти статуи теперь не считаются за оригинальныя, а лишь за копіи произведенія, приписываемаго Скопасу или Праксителю. (J. Overbeck, Geschichte der Griechischen Plastik 4 Auflage. Leipzig. 1894. II, S. 78—79). Средоточиемъ этого произведенія служитъ сама Ніобѣ, прижимающая меньшую испуганную дочь и инстинктивнымъ жестомъ старающуюся прикрыть ее слабой защитой своей одежды отъ стрѣлъ Аполлона. Лицо Ніобеи, обращенное къ небу, выражаетъ ужасъ и отчаяніе. Этотъ трагический сюжетъ матери, защищающей своего ребенка отъ смерти, вдохновилъ художника на создание прекрасной группы, въ которой максимумъ эмоціи достигнутъ самыми простыми средствами. Нѣсколько бѣдное исполненіе римской копіи даетъ возможность догадываться о широтѣ фактуры въ оригиналѣ. (M. Collignon, Histoire de la sculpture grecque. Paris. 1897. II, p. 537). Хорошая копія (лучшая въ сравненіи съ флорентинской) головы Ніобеи у лорда Yarborough въ Brocklesby-Park. (J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. 1894. II. S. 87). Репродукція этой головы Ніобеи тамъ же на стр. 86. Ср. M. Collignon, Histoire de la sculpture grecque Paris. 1897. II, p. 537. О прочихъ копіяхъ статуй, вошедшихъ въ группу Ніобеи, см. J. Overbeck, Geschichte der Griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 88.

218a) Иліада, XXIV, 605—617. Ср. Th. Gautier, Niobé (Th. Gautier Poésies complètes, Paris. 1875. Tome I, p. 228). О Ніобѣ см. R. Decharme, Mythologie de la Gréce antique. Paris. 1879, p. 528, 536—537. Denkmäler Griechischer und römischer Skulptur. Herausgegeben von A. Furtwängler. R. Pagenstecher. Niobiden. Heidelberg. 1910.

218b) Мужъ Ніобеи Амфіонъ получилъ даръ пѣснопѣнія и игры на лирѣ. (Большая энциклопедія подъ ред. С. Н. Южакова. I, стр. 550—551).

219) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 84.

220) Ibid. II. S. 84.

221) Ibid. II. S. 84.

222) Ibid. II. S. 85, ср. стр. 171.

223) Фейербахъ называлъ Ніобею „Mater dolorosa древняго искусства“. На это Овербекъ возражаетъ, что Ніобея „нетолько скорбящая мать, но и

гордая царица, не забывающая своего достоинства даже въ обуревающемъ ее несчастіи". (*Ibid.* II. S. 85).

224) *Ibid.* II. 85—87. „Это, думаетъ Велькеръ, наивный женскій жестъ, выражающій удивленіе, соединенное съ сознаніемъ силы и собственного достоинства. Поднятая этимъ движениемъ вверхъ, красиво развернутая и ниспадающая одежда увеличиваетъ величье и красоту высокой женской фигуры. Способъ схватить верхнюю одежду и образовать красивыя или гордые массы складокъ есть важное средство въ искусстве, чтобы выразить приличие, грацію и знатность личности. Стоитъ представить себѣ отсутствіе этой части, и болѣе ограниченная фигура многое потеряетъ въ ея величавомъ и вмѣстѣ съ тѣмъ граціозномъ и привлекательномъ характерѣ". *Ibid.* II. S. 85.

Съ своей стороны Овербекъ прибавляетъ: „Если представить себѣ другую руку обвитою около ребенка, котораго мать правою рукою крѣпко прижимаетъ къ себѣ и держитъ на вѣсу между колѣнами, то выраженіе материнства, материнской заботы, стремленіе насколько возможно закрыть цѣля, возрастеть и проникнетъ всю фигуру. Но то, что Ніобея свою одежду также поднимаетъ, чтобы, какъ это вѣрилъ сѣдуетъ понимать, тотчасъ закрыть лицо съ его огнепенёлою скорбью и спрятать отъ взоровъ торжествующихъ боговъ, показываетъ намъ, что она не только мать, но и гордая женщина, дерзавшая встать рядомъ съ богиней". (*J. Overbeck Geschichte der griechischen Plastik.* 4 Auflage, Leipzig 1894. II. S. 85—86). Каррьеъ по поводу группы Ніобеи пишетъ: „Вѣдь основная мысль греческой трагедіи та именно и есть, что величие и счастіе ведутъ къ гордости и тѣмъ подготавливаютъ себѣ неизбѣжные удары рока, но что вмѣстѣ съ этимъ изначальная высота природы заявляетъ себя и среди гибели: не окаменѣла ли тутъ передъ нами одна изъ Софокловскихъ драмъ"? (*M. Carrerier, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры.* Пер. Е. Корша. Москва. 1871 II, стр. 273—274). Тамъ же интересное описание группы Ніобеи. II, стр. 274. Существуетъ предположеніе, что скульпторъ, изваявшій группу Ніобеи, основывался на какой-нибудь трагедіи съ одинаковымъ сюжетомъ, но Овербекъ сомнѣвается, чтобы эта трагедія была „Ніобея" Софокла, отъ которой сохранилось нѣсколько фрагментовъ. (*J. Overbeck Geschichte der griechischen Plastik.* 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 83).

225) M. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque* Paris. 1897, T. II, p. 556.

Ніобиды и группа Лаокоона—трагическія произведенія, потому что Ніобея и Лаокоонъ, смотря потому, какъ они переносятъ страшное несчастіе, ниспосланное имъ богами, возвышаются до нравственно-возвышенной величины". (*Kirchmann, Aesthetik auf realistischen Grundlage.* Berlin. 1868 Bd. II. S. 32—33).

226) Разныя мнѣнія о Лаокоонѣ у Justi, Winkelmann, sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen. Leipzig. 1866—1872. S. 450 ff. Вотъ образчики самыхъ противоположныхъ: По мнѣнію Плінія (*Nat. Hist.*, 36, 37), эта группа превосходитъ всѣ произведенія пластики и живописи. (Ср. M. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*. Paris. 1897, T. II, p. 550. Ср. Overbeck, *Geschichte der griechischen Plastik* 4 Aufl. II. S. 299—300). По мнѣнію Bayet (*Etude d'archeologie et d'art*), Лаокоонъ—актеръ, изучающій свою роль и ищущій передъ зеркаломъ эффектъ, производимый искривленіемъ своего лица". (Ср. M. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*. Paris. 1897. T. II, p. 551).

227) P. Vergili Maronis Aeneidos. II.

228) J. Overbeck. Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 305, 309, 331. Лаокоонъ, встречается и въ болѣе древнихъ поэтическихъ произведеніяхъ, напр. въ „Iliupersis“ Arktinos'a и въ трагедіи Софокла „Лаокоонъ“. См. Welcker, Griechischen Tragödien. Bonn 1839. I. S. 151 ff., гдѣ перечень всѣхъ названій трагедій Софокла. Ср. Klein, Geschichte des Drama's. Leipzig. I. S. 395. Ср. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 305, 339).

У Arktinos'a погибаетъ лишь одинъ сынъ, а у Софокла только сыновья, а не отецъ. По мнѣнію Овербека, скульпторы, изваявши группу Лаокоона, руководствовались не этими поэтическими произведеніями, а болѣе позднимъ, имъ современнымъ. (J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 305).

229) „Большая выгода для художественного произведенія, если оно самостоятельно и въ себѣ самотъ замкнуто. См. Goethe. Ueber Laokoon. (Goethes sammliche Werke. Stuttgart. 1869. Bd. III. S. 253).

230) Goethe, Ueber Laokoon (Goethe, Sammliche Werke. Stuttgart. 1869. Bd. III. S. 253).

231) Группа Лаокоона найдена 14 января 1506 г. въ Римѣ (См. M. Collignon, Histoire de la sculpture grecque. Paris. 1897. II, p. 550). Въ Луврѣ можно видѣть воспроизведеніе этой группы до реставраціи. (Ibid. II, p. 551). О реставраціи группы Лаокоона см. ibid. II, p. 551. и J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894 II, S. 313. Тамъ же приложена репродукція Лаокоона и младшаго сына, едва ли не наиболѣе приближающаяся къ оригиналу. Подробный разборъ каждой фигуры въ группѣ Лаокоона см. у Овербека (J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 311 ff.). Овербекъ отрицааетъ элементъ психической экспрессіи въ Лаокоонѣ и думаетъ, что на всей этой статуй запечатлѣна физическая боль отъ укушенія змѣи. (Ibid. II. S. 312, 315, 317). Наоборотъ, Лотце думаетъ, что Лаокоонъ не столько страдаетъ физически, сколько психически: боль отъ укушенія змѣи вовсе не такъ сильна, но она ужасна потому, что вызываетъ сознаніе неминуемой гибели. Страданіе Лаокоона, выраженное въ его позѣ и лицѣ, объясняется отчаяніемъ: онъ чувствуетъ себя съ дѣтскими въ змѣиномъ узлѣ, все сильнѣе затягивающемся, и наконецъ испытываетъ укушеніе, распространяющее по его тѣлу гибельный ядъ. (Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 553). О крикѣ Лаокоона и о вопросѣ обѣ открытому ртѣ этой статуи см. мою книгу „Изъ области эстетики и музыки“ Опб. 1896, стр. 36—37.

232) Ср. J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II, S. 326.

233) J. Overbeck. Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 326.

234) Ibid. II. S. 327.

235) Ibid. II. Слѣдовательно, Овербекъ не согласенъ ни съ Гете, ни съ Лотце относительно змѣй и ихъ укушенія.

236) Goethe, Ueber Laokoon. (Goethes sammliche Werke. Stuttgart. 1869. III. S. 253).

237) Ibid. III. S. 253.

238) Имена скульпторовъ, изваявшихъ группу Лаокоона: Агезандръ Атанодоръ и Полидоръ (J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik.

4 Auflage. Leipzig. 1894 II. S. 296). О времени изваянія этой группы см. R. Kekule, zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon. Berlin und Stuttgart. 1883. О художественномъ достоинствѣ этого произведения см. J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage Leipzig. 1894. II. S. 323 ff.

239) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 323.

240) См. примѣчаніе 230-ое этой главы.

241) R. Kekulé, Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon. Berlin und Stuttgart. 1883. S. 34—35. Cp. J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 307—308.

242) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig 1894. II. S. 306, 317, 339 (прим. 33).

243) Висконти считаетъ мнѣю о Лаокоонѣ безнравственнымъ, такъ какъ Лаокоонъ сказалъ правду: онъ предупреждалъ троянъ не довѣрять грекамъ и не вводить коня въ городъ. Но сужденіе Висконти (см. Visconti, Oeuvres div. IV, p. 141. J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 339 (прим. 34). Cp. Ibid. II. S. 306, 317) основано на Энендрѣ Виргилии, гдѣ о Лаокоонѣ разсказывается слѣдующее:

Лаокоонъ, Нептуновъ избранный жрецъ, всенародно
Тучного Богу вола приносилъ передъ храмомъ на жертву...
Вдругъ, четой отъ страны Тенедоса, по тихому морю
(Вспомнивъ о томъ, трепещу!) два змѣя, возлегши на воды,
Рядомъ плывутъ и медленно тянутся къ нашему брегу: ·
Груди изъ волнъ поднялись; надъ водами кровавые гребни
Дыбомъ; глубокий, излучистый слѣдъ за собой покидая,
Вются хвосты; разгибаясь, сгибаюсь, вздыхаютъ спины.
Пѣняясь, влага подъ ними шумитъ; всползаютъ на берегъ;
Ярко налитые кровью глаза и рдѣютъ, и блещутъ;
Съ свистомъ проворными жалами лизутъ разинуты пасти.
Мы, поблѣдневъ, разбѣжались. Чудовища прынули дружно
Къ Лаокоону, и двухъ сыновъ его малолѣтнихъ
Разомъ настигнувъ, скрутили ихъ тѣло, и, жадные, втиснувъ
Зубы имъ въ члены, загрызли мгновенно обоихъ; на помощь
Къ дѣтямъ отецъ со стрѣлами бѣжитъ; но змѣи, напавши
Вдругъ на него и спутавшись крѣпкими кольцами, дважды
Чрево и грудь и дважды выю ему окружили
Тѣломъ чешуйнымъ и грозно надъ имъ поднялись головами.
Тщетно узлы разорвать напрягаетъ онъ слабыя руки—
Черные ядъ и пѣна текутъ по священнымъ повязкамъ:
Тщетно, терзаемъ, произительный стонъ къ звѣздамъ онъ подъемлетъ.
Такъ, отряхая топоръ, невѣро въ шею вонзенный,
Бѣсится волъ и реветь, оторвавшись отъ жертвенной цѣни.
Быстро віась, побѣжали ко храму высокому змѣи;
Тамъ, достигши святилища гнѣвицой Тритона, припали
Мирно къ стопамъ божества и подъ щитъ улеглися огромный.
Всѣмъ намъ тогда предвѣщательный ужасъ глубоко проникнулъ
Сердце; въ трепетъ мыслимы: достойно былъ дерзкій наказанъ
Лаокоонъ, оскорбитель святыни, коиъ святотатнымъ

Нѣдра пронзившій коню, посвященному чистой Палладѣ.

„Вестъ Коня въ Иліонъ! Молить о пощадѣ Палладу!“—Весь народъ возопилъ...

(Жуковскій, Разрушеніе Трои. Изъ Энеиды Виргилія. См. Стихотворенія В. А. Жуковскаго. 9 изд. Сиб. 1895. Томъ II, стр. 328—329).

Разсказъ Энеиды о Лаокоонѣ вложенъ въ уста Энея съ особой цѣлью. Гете указываетъ на то, что Эней старается оправдать поступокъ троянъ съ деревяннымъ конемъ, ихъ рѣшеніе ввести его въ свой городъ. Ему выгодно утвѣрждать все то, что способствовало этому поступку гражданъ Трои. Они рѣшились ввести коня въ свой городъ, испугавшись гибели Лаокоона, отсовѣтывавшаго довѣряться грекамъ и уговарившаго своихъ согражданъ не трогать коня.

Энею было необходимо представить всю сцену гибели Лаокоона такъ, чтобы оправдать, насколько возможно, поступокъ жителей Иліона, приведшій ихъ къ гибели. Поэтому Виргилій долженъ былъ изобразить этотъ эпизодъ, какъ наводящую ужасъ казнь, испосланную свыше. (Goethe, Ueber Laokoon. Goethes s鋗mtliche Werke. Stuttgart. 1869. Bd. III S. 255).

244) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. Bd. II. S. 305, 309, 311.

245) Гораздо ближе къ разсказу о Лаокоонѣ въ Энеидѣ найденная въ Помпѣи картина, на которой изображена гибель Лаокоона и его сыновей. На ней нарисованъ младшій ребенокъ уже мертвымъ. Старшій сынъ, видимый спереди, борется съ нападающей на него змѣй и устремляеть умолающіе взоры къ небу. Лаокоонъ, въ полномъ облаченіи жреца, стоя на ступеняхъ алтаря, стремится на помощь къ старшему сыну, но змѣя уже напала на него самого. Жертвенный быкъ пользуется смятеніемъ и убегаетъ. Въ отдаленіи видна толпа испуганныхъ троянцевъ и стѣны города. Картина напоминаетъ скульптурную группу положеніемъ Лаокоона на ступеняхъ алтаря и обнаруживаетъ близкое заимствованіе изъ Энеиды Виргилія. На ней мы видимъ и того жертвенного быка, который „бѣсится и реветь, оторвавшись отъ цѣпи“, и служитъ поэту для сравненія съ Лаокоономъ“. Репродукція этой картины помещена у Кекулѣ (R. Kekulé, Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon. Berlin und Stuttgart. 1888. S. 28). Объ этой картинѣ см. ibid. S. 27—29.

246) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. Bd. II. S. 317.

247) Ibid. II. S. 317, 322.

Въ примѣчаніи 231 было приведено мнѣніе Лотце о змѣяхъ обыкновенныхъ, укушение которыхъ не причиняетъ сильныхъ болей. Оттого онъ въ Лаокоонѣ усматриваетъ выраженіе болѣе психическихъ, чѣмъ физическихъ страданій. (H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 553—554). Интересныя мысли о группѣ Лаокоона высказалъ Генке, смотрѣвшій на нее глазами анатома. (Genke, Die Gruppe Laokoon. 1862 Ср. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 553).

248) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. Bd. II. S. 317—318.

249) Ibid. II. S. 318.

250) Ibid. II. S. 318—319. Такъ какъ группа Лаокоона не запечатлѣна истиннымъ трагизмомъ, а изображаетъ лишь голый фактъ мучительной гибели, то смотрѣть на нее тяжело. Даннекеръ признавался, что его взоры не-

произвольно отрывались отъ этой группы и блуждали по шедеврамъ, если таковые находились поблизости. Ibid. II. S. 319. О трагизмѣ группы Лаокоона замѣтно большое разногласіе въ мнѣніяхъ писателей. „Кромѣ трагедіи, пишетъ Липсъ, существуютъ другія трагическая произведения. То, что составляетъ смыслъ трагедіи, какимъ-нибудь образомъ должно проявиться въ иныхъ трагическихъ художественныхъ произведеніяхъ. Но страдаетъ ли Лаокоонъ пластического произведения за вину? Гдѣ здесь поэтическая, или, какъ здесь надо выразиться, „пластическая“ справедливость? Я довольно ясно вижу страданіе, но откуда мнѣ усмотретьъ, что ему предшествовала вина? Лаокоонъ поэта могъ страдать за вину, хотя и не знаю, въ чёмъ она состоитъ. Но Лаокоонъ поэта, вѣдь, не Лаокоонъ пластики. Ужъ этого достаточно, чтобы нисровергнуть теорію вины и наказанія или теорію „поэтической справедливости“. (Theodor Lipps, *Der Streit über die Tragödie*. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 13).

Далѣе Липсъ продолжаетъ о Лаокоонѣ: „Это не все равно и недостойно порицанія, но прекрасно, что Лаокоонъ такъ дорожитъ жизнью и за свою жизнь борется; онъ имѣеть право ею дорожить и за нея стоять. Но группа Лаокоона вовсе не драма и Лаокоонъ не герой трагедіи. Конечно, Лаокоонъ могъ бы быть таковымъ, но это могъ сдѣлать не скульпторъ, а поэтъ. Поэтъ могъ бы изобразить въ Лаокоонѣ человѣка, всесѣло проникнутаго мыслю счасти свое отечество, „упорнаго въ своемъ благородномъ стремлениіи, несмотря на противорѣчія своихъ близкихъ и на борьбу со злымъ рокомъ, и наконецъ гибнущаго ради этого благороднаго стремлениія. И я не знаю, чего не хватало бы Лаокоону, чтобы быть трагическимъ героемъ.“

„Трагедія есть драма. А существенный признакъ драмы есть желаніе и дѣйствіе. Воля и дѣйствіе должны осуществиться въ трагическомъ герое, и не любая воля и не любое дѣйствіе, а значительное, всесѣло проникающее личность героя. Предметъ этой воли и этого дѣйствія должны быть таковы, чтобы намъ стало понятно, почему въ состояніи ими всесѣло проникнутыя личность героя. Ими проникается личность потому, что они истекаютъ изъ глубочайшихъ нѣдръ ея природы. И эта воля и это дѣйствіе должны въ трагедіи вести къ страданію. Въ нихъ и заключается то, „за что“ или „ради чего“ герой страдаетъ. Лаокоона пластического произведения мы видимъ лишь страждущимъ, но намъ не показано какого-либо значительного желанія или дѣйствія, въ качествѣ причины этого страданія. Этимъ отличается трагизмъ трагедіи отъ иного не драматического трагизма или трагизма въ болѣе узкомъ или не въ собственномъ смыслѣ. То, что отличаетъ такого рода трагизмъ, заключается въ „причинѣ“ страданій въ этомъ особенному, ближе опредѣленному словѣ. Можно назвать Лаокоона въ скульптурномъ произведеніи драматичнымъ, въ драматическомъ движении, или драматически — живымъ, но не драматически обоснованнымъ“. Ibid. S. 50—51.

По поводу этихъ мыслей о Лаокоонѣ въ пластикѣ I. Миллеръ замѣчаетъ: „Трагическое отнюдь не свойственно только одной поэзіи; и у пластики, и у живописи есть своя Ніобея, свой Христосъ, Лаокоонъ. Хотя Липсъ и говоритъ, что Лаокоонъ не трагиченъ, потому что не видно, за что онъ страдаетъ, а трагическое требуетъ дѣйствія, въ которое личность вплетена, однако, истинный художникъ показываетъ въ чертахъ лица и во всей позѣ также прошедшее героя, великолѣпие, страстное рвение къ своему отечеству и самоожертвованіе въ трагической судьбѣ, постигнувшей героя несправедливо. Съ другой стороны, мы не такъ ужъ невѣжественны, чтобы не знать его

исторії изъ легенды и не быть въ состояніи ее ассоціировать со скульптурнымъ изображеніемъ и такимъ образомъ дополнить то, что видимъ. А то можно было бы спросить, откуда мы знаемъ, что это Лаокоонъ? Знанія нужны для всякаго эстетического наслажденія". (Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 141).

То же самое можно сказать, вѣдь, и о Ніобѣ. Безъ знанія мноа о ней едва ли все будетъ вполнѣ ясно при одномъ видѣ скульптурного изображенія ея самой и ея гибнущихъ дѣтей.

Сомнительность трагизма въ группѣ Лаокоона не исключаетъ высокаго художественнаго достоинства этого произведенія. (Ср. прим. 226). На сколько мнѣній о послѣднемъ я привелъ въ своей статьѣ „Поазія и начертательный искусства“, напечатанной въ моей книгѣ „Изъ области эстетики и музыки“. Слб. 1896, стр. 19—20. Кроме того, см. H. Taine, Voyage en Italie. Paris. 1866. I, p. 156, M. Collignon, Histoire de la sculpture grecque. Paris. 1897. II, p. 551 et suiv., J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1894. II. S. 323 ff.

Овербекъ обращаетъ вниманіе на необыкновенную оригинальность группы Лаокоона, имѣющей нѣкоторую аналогію лишь въ Фарнезскомъ Быкѣ. (Ibid. II, S. 332). Лаокоонъ „трагедія въ 3 актахъ, „чудо искусства“ (Микель-Анджело). (Ribbach, Geschichte der bildenden Kunst. Berlin. 1884. S. 196). Ср. Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. Herausgegeben von A. Furtwängler und Ulrich. 3 Aufl. 1911.

Moullavaut, Mémoire sur la statue de Laocoön mise en parallèle avec Laocoön de Virgile.

Интересная замѣтка и библіографія о Лаокоонѣ у E. Rénan, L'Antéchrist. Paris 1873 E. Rénan, Histoire des origines du christianisme IV, p. 129.

251) Объ этомъ произведеніи Микель-Анджело ср. 98-ое прим. IV главы I-го тома (2-ое изд. стр. 207). О возвышенной скованной силѣ этого раба см. Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 545—546. Изъ прочихъ произведеній пластики, болѣе или менѣе проникнутыхъ трагическимъ элементомъ, могутъ быть упомянуты: Tombeau de Philippe Pot (Louis Gonse, L'art gothique, p. 444—445). Избіеніе Младенцевъ Николо Пизано. (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889, I, p. 282), рельефы дверей ризницы Св. Лаврентія, Положеніе во Гробъ, Исторія св. Антонія въ Падуанскомъ Соборѣ Донателло (ibid. III, p. 383) и пр.

252) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 388.

253) Ibid. III, p. 390. Репродукція обоихъ рабовъ ibid. III, p. 389, 396. О высоко художественномъ достоинствѣ умирающаго Раба Микель-Анджело см. H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Auflage. Berlin. 1894. I. S. 360 ff.

254) Выясняя трагическое, Брентано замѣчаетъ, что этотъ эпитетъ подходитъ къ картинамъ, изображающимъ гибель Ахиллеса, потопъ, революціонныя сцены, страданія Спасителя, смерть героеvъ и пр. (Frantz Brentano. Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Leipzig. 1892. S. 7).

Кирхманъ пишетъ: „Скорбящіе Евреи“ Бенедемана трагичны, какъ представители еврейскаго народа. Вавилонское столпотвореніе, Разрушение Йерусалима, Сраженіе Гунновъ Каульбаха — трагический картины“. (Kirchmann, Ästhetik auf realistischer Grundlage. Berlin. 1868. Bd. II. S. 32—33). Трагизмомъ отличается картина Madox Brown'a „Проклятье Лира“. (R. Muther. Geschichte der Malerei im 19 Jahrhundert. München. 1883. II, S. 499).

„Нарисованной трагедіей“ называетъ М. Каррье „Разрушение Йеруса-

лима" Каульбаха. Наверху этой фрески изображены пророки, увѣщанія которыхъ были тщетны: народъ ихъ не послушался и этой виной навлекъ на себя бѣду. Упорство народа олицетворено въ полководцахъ передъ пылающимъ храмомъ, въ обезумѣвшихъ материахъ, намѣревающихся убить ребенка, въ Агасферѣ, начинающемъ свои скитанія по бѣлу свѣту. Побѣдное шествіе римлянъ приводить въ исполненіе предопредѣленіе. Элеазаръ не хочетъ пережить гибели своей родины и самъ себѣ убиваеть. Ангелы выводятъ христианъ, указывая на Божію благодать среди ужаса и гибели, разразившихся надъ тѣми, кто не внялъ гласу Всевышняго. (N. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 197—198).

Это произведение Каульбаха, какъ и прочіи его творенія, представляетъ гораздо болѣе интереса своей поэтической идеей, чѣмъ специально живописными достоинствами. Они пренебрегали и Каульбахъ, и въ особенности Корнеліусъ, цѣнившій въ искусствахъ только идею, совѣтовавшій читать хорошихъ поэтовъ и смотрѣвшій на свои произведения, какъ на свою филосовскую диссертацию для получения докторской степени. (См. О Корнеліусѣ и Каульбахѣ R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert. München. 1893. Bd. I, S. 209—225). О Бендерманѣ ibid. I S. 232—238) „Трагически потрясающее впечатлѣніе производитъ „Разрушение Троя“ Корнеліуса. (M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885, I, S. 197).

255) M. Carriere. Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. 2 Aufl. Leipzig. 1873. IV, S. 147—149. M. Klaczko. Causerie florentine, p. 51—52, 66—67, 69. См. Ср. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895, III. p. 487, 489.

256) Karl Borinski, Dante und Michelangelos „Jungster Gericht“ (Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunsthissenschaft. Herausgegeben von Max Dessoir. Stuttgart. 1907). H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Auflage. Berlin. 1894. II. S. 196.

257) Ibid. II. S. 196.

258) Ibid. II. S. 189.

259) Ibid. II. S. 189.

260) Ibid. II. S. 191.

261) Ibid. II. S. 191.

262) Ibid. II. S. 196.

263) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang mit der Culturentwickelung. 2 Auflage. Leipzig. 1873. Bd. IV. S. 148.

Павель IV былъ недоволенъ наготою фигуръ въ Страшномъ Судѣ Микель-Анджело. Даніэлю Вольтерра (Daniel Ricciarelli da Volterra) было поручено ее скрыть. (H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Auflage. Berlin. 1894. II. S. 387). Дѣло, начатое Вольтерра, было продолжено Girolamo da Fano: нагія фигуры одѣлись въ нестрѣые цвета, отчего колоритъ фрески очень пострадалъ. (Ibid. II, S. 188. Ср. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895 III, p. 486. Ср. A. Springer, Raffael und Michel Angelo. Leipzig. 1883. II. S. 269).

264) H. Grimm, Leben Michelangelo's 7 Auflage. Berlin. 1894. II. S. 191.

265) Ibid. II. S. 193.

266) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung. 2 Auflage. Leipzig. 1873. IV. S. 148—149.

267) Anton Springer, Raffael und Michelangelo. 2 Auflage. Leipzig. 1883. Bd. II. S. 270.

268) Микель-Анджело принял за свой Страшный Судъ около 1533 г., съдовательно, почти 60-тилѣтнимъ старикомъ. H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Auflage. Berlin. 1894. Bd. II. S. 198). Микель-Анджело родился въ 1475 г. (Ibid. I. S. 72).

269) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III. p. 487, 489.

270) Rime e lettere di Vittoria Colonna. Firenze. 1860, p. 444. Ср. Anton Springer, Raffael und Michelangelo. 2 Auflage. Leipzig. 1883 Bd. II. S. 270.

271) Міросозерцаніе Микель-Анджело то же, что и въ знаменитой сюквенції Фомы Челанского (H. Riemanns Musik-Lexikon. 7 Aufl. Leipzig. 1909. S. 328), описывающей день суда, какъ день гнѣва и ужаса, въ который ничего не останется безъ возмездія, и Христосъ явится во всемъ своемъ страшномъ величіи". (Anton Springer, Raffael und Michelangelo. 2 Auflage. Leipzig. 1883. Bd. II. S. 270).

272) П. Ж. Прудонъ, Искусство, его основанія и общественное назначение, Спб. 1865, стр. 84—85. О „Dies irae“ см. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматію. 2 изд. Спб. 1900, стр. 37—38, 45. Тамъ же (на стр. 37) мелодія этого произведения.

273) Кирхманъ отрицааетъ способность музыки изображать трагическое. (Kirchmann, Aesthetik auf realistischen Grundlage. Berlin. 1868. S. 32). Наоборотъ, Фолькель приписываетъ музыку эту способность. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 15. О трагическомъ мотивѣ см. Carl Mey, Die Musik als tönende Weltidee. Leipzig. 1901. S. 261 и ff. О трагизмѣ въ музыке Е. см. Hartmann (Paul Moos, Moderne Musikästhetik in Deutschland. Leipzig. 1902. S. 411—412).

274) Ed. Hanslick, Vom Musikalisch Schönen. 5 Auflage. Leipzig. 1876. S. 17—18, 21.

275) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 537—538.

276) Объ экспрессивномъ значеніи диссонанса см. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. I. S. 258—259.

277) „Шопенгауэръ“. Библиотека европейскихъ писателей и мыслителей, издаваемая Чуйко. Спб. 1884 г., стр. 146—147. J. Frauenstädt, Schopenhauer-Lexikon. Leipzig 1871. Bd. II. S. 141—142, 144—145. Объ экспрессивномъ значеніи диссонанса см. Combarieu, Les rapports de la musique et de la poésie. Paris 1894, p. 6. и J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 16—17.

278) Еще Платонъ высказывалъ мнѣніе, что музыка имѣть своимъ началомъ крикъ (Законы II). Аналогію съ крикомъ въ музыке усматриваютъ Тэнъ (H. Taine, Philosophie de l'art. 2-me édition. Paris. 1872, p. 68—69) и Г. Спенсеръ въ своей статьѣ „Происхождение и дѣятельность музыки“ (см. его „Научные, политические и философские опыты“. Спб. 1866, т. I, стр. 143, 158, 164, 166).

„Всѣмъ известно, что одно чередование звуковъ, безъ словъ и какого бы то ни было объясненія, можетъ возбудить воинственный энтузіазмъ, религиозное чувство или вызвать слезы у тысячи людей“. (Grant Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p. 130).

Весьма интересные мысли о способности музыки не столько выражать настроенія, сколько возбуждать ихъ въ насъ высказываетъ Лотце (Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 480—481).

279) G. Grove, Beethoven and his nine symphonies. 2 edition. London and

New-York. 1896, p. 352. По мнению Фолькельта, музыка владеет силой выражать трагическое въ своемъ развитіи. Чтобы имѣть понятіе о способности музыки изображать борьбу и усиленіе отчаянія, стоитъ вспомнить 9-ую симфонію Бетховена, несмотря на ея радостно-побѣдный конецъ. (J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 16). О трагизмѣ I-ой части этой симфоніи см. R. Wagner, Beethoven (Werke, 2 Aufl. Leipzig. 1888. Bd. 9, S. 100 ff).

280) M. Carriere, Aesthetik. 3 Auflage. Leipzig. 1885. I. S. 196.

По поводу симфоніи с-moll. Бетховена Тейеръ иронически замѣчаетъ: „Ее называли трагической симфоніею; конечно, это новый родъ трагедіи, послѣдний актъ которой есть увлекательнѣйшій и возвышенѣйшій взрывъ радостного триумфа или торжествующей радости въ инструментальной музыке“. (Thayer, Ludwig van Beethoven's Leben. Berlin. 1879. Bd. III. S. 126).

280a) А. Г. Рубинштейнъ, Музыка и ее представители. Москва, 1891, стр. 9—10.

280b) J. Volkelt, System der Ästhetik. München. 1910. II, S. 338—339.

281. Fr. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. (Nietzsche's Werke. Erste Abtheilung. Bd. I. Leipzig. 1895).

Тамъ приведены слова Шиллера, который говоритъ, что передъ поэтическимъ творчествомъ онъ испытываетъ музыкальное настроение. (Ibid. I, S. 40—41). Эти знаменательные слова Шиллера, высказанные имъ въ письмѣ къ Гёте отъ 18 марта 1796 г., слѣдующія: „Eine gewisse musikalische Gemüthsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee“. (Особое музыкальное настроение предшествуетъ во мнѣ поэтической идеѣ). См. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Vierte Auflage, Erster Band. Stuttgart. 1881. S. 118. О вышеупомянутой статьѣ Ницше Hirn отзывается, какъ о блестящей, но мало доказательной. (Угю Hirn, The Origin of Art. London. 1900, p. 113). Paul Moos считаетъ эту статью за „фантазію“ о художественной и эстетической проблемѣ, но о самомъ предметѣ эта статья ничего существенного не говоритъ. Р. Moos напоминаетъ, что Ницше самъ же впослѣдствіи нападалъ на то, что сначала защищалъ. (Paul Moos, Moderne Musikästhetik in Deutschland. Leipzig. 1902. S. 455).

282) О музыкальномъ элементѣ литургической драмы и мистеріи см. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматію. 2 изд. Спб. 1900, стр. 52—54, 196—199. О происхожденіи балета, оперы и драмы см. R. Wallaschek, Anfänge der Tonkunst. Leipzig. 1903. S. 241—258, 311.

282a) R. Wallaschek, Anfänge der Tonkunst. Leipzig. 1903. S. 211, 306.

283) Сравненіе искусствъ по ихъ способности къ трагическому см. у J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 12.

284) Отъ игры Эдмунда Кина „люди пожилые, опустивъ головы на руки, рыдали навзрыдъ“. Дж. Р. Льюисъ, Актеры и сценическое искусство. Варшава. 1876, стр. 10.

285) Бѣлинскій, Гамлетъ, драма Шекспира, и Мочаловъ въ роли Гамлета. (Сочиненія В. Г. Бѣлинского въ 4-хъ томахъ. Деш. изд. Ф. Павленкова. Спб. 1886. Томъ 1, столбцы 810—882).

286) Сравненіе музыки и поэзіи у H. Ehrlich, Die Musik-Aesthetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart. Leipzig. 1881. S. 171 ff.

Извѣстно, что музыка Монтеверди (XVII в.) производила глубокое впечатлѣніе на слушателей: пѣніе покинутой Тезеемъ Ариадны растрогивало ихъ до слезъ. (Winterfeld, J. Gabriel und sein Zeitalter. Berlin. 1894. 3 Theil. S. 37).

Впрочемъ, это сильное впечатліе зависѣло оть новизны оперной музыки, тогда только что возникнувшей. Теперь это пѣніе едва ли способно произвесть такое сильное впечатліе. Этотъ отрывокъ оперы „Аriadna“ Монтеверди помѣщенъ въ моей Краткой исторической музикальной хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1909, стр. 329—330.

287) Гёте. Ученическіе годы Вильгельма Мейстера. Книга II. Глава XIII. (Собрание сочиненій Гёте въ переводахъ русскихъ писателей, изданныхъ подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1878. Томъ V, стр. 189). О трагизмѣ этого стихотворенія см. Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855, S. 541. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 20. На стр. 19—21, 126—127 названной книги Фолькельта нѣсколько интересныхъ мыслей о трагизмѣ лирики и приведены примѣры.

288) О трагизмѣ Пліады см. Gerhard Gietmann S. J. und Johannes Sörensen S. J., Kunstretheorie in fuenf Teilen. Erster Teil. Allgemeine Aesthetik. Freiburg in Breisgau. 1899. S. 166—167.

289) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 21.

290) Ibid. S. 22.

291) Vischer, Aesthetik. §. 899. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 21—22.

292) Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 51.

292a) Трагизмъ особенно удаченъ въ драмѣ (Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1801. S. 204—205).

293) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 400.

294) Ibid. S. 408.

295) Ibid. S. 408.

296) Ibid. S. 404. О благотворномъ и неблаготворномъ вліяніи греческаго міросозерцанія на трагедію см. ibid. S. 41.

297) I. Шерръ, Всеобщая история литературы. Спб. 1863, стр. 35.

Объ отношеніи еврейскаго религіознаго міросозерцанія къ трагизму см. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen, München. 1897. S. 405 и Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg. 1877. S. 21—22.

298) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 413.

299) Ibid. S. 243.

300) М. Каррьеरъ, Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры и идеалы человѣчества. Переводъ Е. Корша. Москва. 1874. III, IV, стр. 331.

301) Тамъ же, стр. 338—339. Строгой критикѣ подвергаетъ Кальдерона за это произведеніе Клейнъ (J. L. Klein, Geschichte des Drama's. Vierter Band. Zweite Abtheilung. Leipzig. 1875. S. 495 ff.). Но Фолькельтъ въ защиту Кальдерона указываетъ на католицизмъ и понятіе чести, которые своимъ двойнымъ гнетомъ не были однако въ состояніи заглушить творческій геній названнаго драматурга. (J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 406).

302) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 397—398, 405.

303) Фолькельтъ пишетъ: „Конечно, нельзя не признать, что разладъ, образовавшийся въ духовномъ мірѣ вслѣдствіе христіанства, и обусловленная имъ глубина и утонченность души были посредственно и впослѣдствіи благопріятны развитію трагической поэзіи, но лишь „посредственно и впослѣдствіи“. Гамлетъ, Лиръ, Ричардъ II и III, Faustъ и Тассо возможны

лишь, предполагал разладъ, разломъ и противорѣчія, появившіяся въ душѣ всѣдствіе христіанства. Но предварительно должны были переработаться и измѣниться то христіанское отчужденіе и толь разладъ посредствомъ развитія иного современаго духа, пока не образовалась почва, на которой могла бы расцвѣсть трагическая поэзія". (*Ibid.* S. 413).

304) *Ibid.* S. 414. Фолькельтъ несогласенъ съ иѣкоторыми эстетиками, въ особенности съ Шеллингомъ, видящими въ античной драмѣ судьбы высшую форму трагедіи. (*Ibid.* S. 414). По мнѣнію Шеллинга, въ „Эдипѣ“ будто бы воспроизведенъ истинный трагизмъ. Въ этомъ произведеніи, думаетъ Шеллингъ, необходимость и свобода человѣческихъ дѣйствій находятся въ совершенно удовлетворительномъ отношеніи. (*Schelling, Werke.* Bd. 5. S. 693 ff.).

Ср. J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*, München. 1897. S. 414.

305) Линсь справедливо замѣчаетъ, что наслажденіе отъ трагедіи иѣкоторые испытываютъ оттого, что находятъ въ ней (подчасъ мнимое) подтвержденіе своему міровоззрѣнію. Противъ такого насильственнаго навязыванія своихъ мнѣній Линсь не безъ основанія возстаетъ. (*Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie.* Hamburg und Leipzig. 1891. S. 10).

306) *Schelling, Philosophie der Kunst: Werke.* Bd. 5 S. 689 ff. 699 f. (Cp. J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*, München. 1897. S. 26—27). Туманная метафизика Шеллинга не ослабила, однако, его эстетической чуткости и не измѣнила оцѣнить фрагментъ Гетеевскаго Фауста, появившійся въ 1780. (*Schelling, Philosophie der Kunst. Werke.* Bd. 5. S. 731 ff. Cp. J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897. S. 27).

307) K. W. Solgers Vorlesungen über Aesthetik. Herausgegeben von K. W. L. Heyse. Leipzig. 1829. S. 94 ff., 309 ff., 316. См. также его *Erwin.* Berlin. 1815. S. 253 ff. Cp. J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897. S. 27.

308) Hegel, Vorlesungen über die Aesthetik. 2 Auflage. Berlin. 1843. Bd. 3. S. 528 ff. Cp. J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897. S. 28.

309) J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897. S. 28.

Точно также и Фишеръ видитъ въ трагическомъ изображеніе абсолютной идеи, абсолютнаго субъекта. (*Vischer, Aesthetik.* § 121. Cp. J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897. S. 29).

310) A. d. Zeising, *Aesthetische Forschungen.* Frankfurt a. M. 1855. S. 322.

311) Th. Lipps. *Der Streit über die Tragödie.* Hamburg und Leipzig. 1891. S. 10—11. Cp. *ibid.* S. 25.

312) J. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897. S. 30. Необходимость прочнаго, яснаго міросозерцанія для художника. (*Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst.* Mainz. 1887. S. 120).

312a) О причинахъ, по которымъ трагическое правится. A. W. Schlegel, *Ueber dramatische Kunst und Litteratur.* Heidelberg. 1809. I. S. 109 u. ff. Наслажденіе отъ созерцанія трагического (Jonas Cohn, *Allgemeine Aesthetik.* Leipzig. 1901. S. 195). „Die Wonne des Leids“ (радость страданія) см. Угю Hirn, *The Origin of Art.* London. 1900, p. 54—55, 60—61. Наслажденіе трагедій. *Ibid.* S. 60—61. *Die Lust am Trauerspiel.* См. „*Philosophische Reden und Vorträge von Stumpf.* 1910.

313) Исповѣдь Блаженнаго Августина (Бібліотека твореній св. отцовъ и учителей церкви западныхъ, издаваемая при Киевской Духовной Академіи).

Книга 7. Творенія Блаженнаго Августинна, Епископа Ионнійскаго. Часть I, Кіевъ. 1880, стр. 46).

314) О природѣ вещей. Сочиненія Т. Лукреція Кара. Переводъ съ латинскаго А. Клевановъ. Москва. 1876. Книга вторая, стр. 31. Точка зренія Лукреція эгоистическая, а не эстетическая. (Konrad Lange. Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II, S. 120—121).

315) Oeuvres de Platon. Tr. de V. Cousin. Paris. 1824. T. II, p. 408.

316) Julius Walter, Die Geschichte der Aesthetik im Altertum. Leipzig. 1893. S. 425 ff. Cp. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 248.

317) Аристотель. Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Влад. Аппельрота. Москва. 1893, гл. IV, стр. 7. (Cp. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 391).

318) Jacob Bernays, Zwei Abhandlungen ueber die Aristotelische Theorie des Drama. Berlin. 1880. S. 21.

Сходно съ Бернайсомъ объясняетъ наслажденіе отъ трагическаго Veit Valentin, Das Tragische und die Tragödie. In der Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte. Neue Folge. Bd. 5. S. 359 ff. (Cp. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 392—398). Наслажденіе это заключается въ томъ, что будто бы послѣ волненія, произведенаго въ насъ трагедіей, особенно пріятно испытать покой, равновѣсие, словомъ, все, противоположное вынесенному отъ трагедіи впечатлѣнію. (Ibid. S. 392. Cp. Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 35, 40, 41).

Но еще Гете замѣтилъ, что трагедіи и трагические романы вовсе не успокаиваютъ духъ. „Кто, пишетъ Гете, подвизается по пути истинно-правственного внутренняго совершенствованія, почвствуетъ и признается, что трагедіи и трагические романы отнюдь не успокаиваютъ духа, а, напротивъ, вносятъ въ душу и въ то, что мы называемъ сердцемъ, беспокойство и повергаютъ ихъ въ неопределенное состояніе“. (Goethe, Nachlese zu Aristoteles Poetik. См. Goethes sammliche Werke. Vollständig neu durchgeschene Ausgabe in drei Bänden. Stuttgart. 1869. Bd. III. S. 480).

Гете (ibid. Bd. III. S. 479) объясняетъ аристотелевское опредѣленіе трагедіи, по мнѣнію Бернайса, ошибочно. (J. Bernays, Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie. Breslau. 1857. S. 137).

О Katharsis'ѣ (О катарсисѣ см. прим. 97-ое) см. Gerhard Gietmann S. J. und Johannes Sörensen S. 7, Kunstrethe in fünf Teilen. Erster Teil., Allgemeine Aesthetik. S. 165—166. Zweiter Teil. Freiburg im Breisgau 1900. § 290. 336, 357, 372, 378, 388, 389, 390, 398, S. 516. Katharsis. Yrjö Hirn, The Origin of Art. London. 1900, p. 282, Cp. Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 205—206 (тамъ библ.). Cp. Hartmann. Aesthetik, zweiter Teil. S. 380.

319) Аристотель. Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Влад. Аппельрота. Москва. 1893, стр. 73.

320) J. Bernays, Zwei Abhandlungen ueber die Aristotelische Theorie des Drama. Berlin. 1880. S. 63—78.

321) Karl Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 347.

322) Ibid. S. 346—347.

323) Карлъ Гроосъ, Введеніе въ эстетику. Пер. съ нѣм. А. Гуревича подъ ред. Л. А. Сева. Кіевъ. Харьковъ. 1899, стр. 63—64.

324) Kirchmann, Aesthetik auf realistischer Grundlage. Berlin. 1868. Bd. I S. 102.

- 325) K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 168.
- 326) Ibid. S. 169.
- 327) Ibid. S. 170.
- 328) Ibid. S. 172.
- 329) Ibid. S. 179—180.
- 330) Ibid. S. 180—181.

Отто Гроосъ совѣтуетъ драматургу „сохранять должную мѣру въ возбужденіи скорбныхъ подражательныхъ чувствъ“ (*Ibid.* S. 348).

- 331) Ibid. S. 353.
- 332) Ibid. S. 362.
- 333) Ibid. S. 353.
- 334) Ibid. S. 353 ff.
- 335) Ibid. S. 374—375.
- 336) Ibid. S. 359.

Противъ Грооса и его попытки объяснить наслажденіе отъ трагического „внутреннимъ подражаніемъ“ и „игрою“ весьма интересныя возраженія у Липса. (*Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig.* 1898. S. 220—224).

337) Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 12. „Эта теорія требуетъ, чтобы страданія героя, въ особенности его конечная гибель явились, какъ „наказаніе“ за зло, какъ „искушеніе вины“ и признаетъ вездѣ въ трагедіи господствующую „поэтическую справедливость“. Существование такой справедливости въ мірѣ, наказующей всякую вину,—вотъ та возвышающая мысль, которую будто бы трагедія воспроизводить, въ чемъ и заключается ея настоящій смыслъ“. (*Ibid.* S. 12, ср. *Ibid.* 16). „Не въ индивидуумѣ, а во всемъ мірѣ и его порядкѣ реализуется „міровой духъ“, „идея“, „абсолютъ“. Только посѣдній или идея имѣетъ абсолютное право. Кто возстаетъ въ своей „односторонней“ воли, въ одностороннемъ утвержденіи своей личности противъ порядка вещей, возстаетъ противъ идеи и впадаетъ въ вину. И эта вина должна быть отмщена. Идея отрицаеть, действительность поглощаетъ виновнаго, ради справедливости. Мы, по-человѣчески, можемъ сожалѣть объ его гибели, но съ этимъ сожалѣніемъ соединяется возвышенное и возвышающее сознаніе о побѣдоносномъ всемогуществѣ идеи. Въ этомъ сознаніи, въ этомъ трепетномъ благоговѣніи передъ идеей заключается наслажденіе отъ трагедіи“. (*Ibid.* S. 21).

Такъ сторонники „поэтической справедливости“ объясняютъ причину, по которой трагедія нравится.

Они, утверждая, что трагический герой своею гибелю искупаетъ вину, видѣть въ этомъ искушеніи сущность трагического. (*Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München.* 1897. S. 144—145). О трагической винѣ (*Fr. Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Leipzig.* 1892. S. 13—17). О поэтической справедливости. (*Ibid.* S. 36). Поэтическую справедливость оправдываетъ Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 120. О поэтической справедливости Th. Lipps. Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 570. Оптимистическая теорія трагического. (*K. Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin,* 1901. II, S. 131). О поэтической справедливости Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. S. 200. Нравственный мірпорядокъ. Вина (библ.) *Ibid.* S. 197—198. Прокурорская точка зреінія. (*Ibid.* S. 201). Часто въ трагедіи страданіе и гибель не соответствуютъ винѣ. (*Ibid.* S. 200—201). Требованіе вины и ея искушенія оста-

влено передовыми эстетиками. (Max Dessoir, Die Grundfragen der gegenwärtigen Asthetik. Die neu Rundschau. August. 1901, Heft VIII, S. 940).

338) Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 11—12. Между сторонниками теории „поэтической справедливости“, объясняющими трагическое съ оптимистической точки зрения, насчитывается много громкихъ именъ: Schiller (Ueber den Grund des Vergnügen an Tragischen Gegenständen, Ueber die tragische Kunst, Ueber das Pathetische. См. Werke, herausgegeben von Heinrich Kurz, Bd. 7. S. 182 ff., 192 f., 203 f., 282 f.), Hegel (Vorlesungen über die Aesthetik 2 Aufl. Bd. 3, S. 528, 529, 552 ff., 554, 572, также въ Phänomenologie des Geistes S. 346 ff.). Vischer (Aesthetik, § 121, 123, 124, 129, 132 ff., 911), M. Carriere (Aesthetik, 3 Aufl. Bd. I, S. 169, 187 ff., 195). Hettner (Das moderne Drama), Schelling (Philosophie der Kunst, Werke, Bd. 5, S. 695 ff.), Solger (Vorlesungen über Aesthetik S. 96). Zeising (Aesthetische Forschungen, S. 324 f., 330 ff., 356). Gustav Freitag (Die Technik des Dramas, S. 120 f., 270), Julius Gaebel (Ueber tragische Schuld und Sühne, Berlin, 1884, S. 2, 48, 100), Duboc (Die Tragik vom Standpunkte des Optimismus), Otto Ludwig (Gesammelte Schriften, Leipzig, 1891, Bd. 5. S. 88 f., 121, 424, 448), Hermann Ulrici (Shakespeares dramatische Kunst, 3 Aufl. Leipzig. 1868, Bd. I, S. 414 f., 419), Gervinus (Shakespeare, 4 Aufl., Leipzig. 1872, Bd. 2, S. 179, 187). Paul Heyse требуетъ для заключения драмы „такъ называемую поэтическую справедливость“, сообщающую зрителю успокоение, которое должно доставлять каждое настоящее художественное произведение. (Goethes Dramen in ihrem Verhältniss zur heutigen Bühne. In der Deutschen Rundschau. Bd. 80. 1894. S. 16).

Фехнеръ, разбирая причины, почему трагедіи и т. п. произведенія нравятся, также упоминаетъ о „наказующей справедливости“. (Fechner. Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. II. S. 16).

Едва ли не самый ярый защитникъ „поэтической справедливости“ Günther (Grundzüge der tragischen Kunst. Gerhard Gietmann. S. 7 und Johannes Sörensen S. 7. Kunstlehre in fünf Teilen. Erster Teil. Allgemeine Aesthetik. Freiburg im Breisgau. S. 146—147).

339) О „нравственномъ міропорядкѣ“ см. M. Carriere, „Die Sittliche Weltordnung“. 2 Aufl. Leipzig. 1884. S. 497—511.

(Gesammelte Werke von M. Carriere. Leipzig. 1891. Bd. XIII).

340) Th. Lipps, Der streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 12, 16, 21. Въ этой книгѣ изложена теория „поэтической справедливости“ и мастерски опровергнута (ibid. S. 11—35).

341) Ibid. S. 14.

342) Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 137.

343) Hermann Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst. 3 Auflage. Leipzig. 1868. Bd. II. S. 76 ff. Gervinus, Shakespeare. 4 Auflage. Leipzig. 1872. Bd. 2. S. 191, 212 f. J. Volkelt's Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 154.

344) Hermann Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst. 3 Aufl. Leipzig. 1868. Bd. 2, S. 12 f., 27. Cp. J. Volkelt's Aesthetik des Tragischen München. 1897. S. 152.

345) Gervinus, Shakespeare. 4 Auflage. Leipzig. 1872. Bd. 2. S. 43. Cp. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 152.

Геттнеръ обвиняетъ Ромео и Юлю въ томъ, что у нихъ не достало

мужества открыть свой поступокъ родителямъ, что могло бы привести къ примирению враждующія семьи. (Hettner, Das moderne Drama. S. 121, Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 152).

346) Gervinus, Shakespeare. 4 Auflage. Leipzig. 1872. Bd. 2, S. 43. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 152. Ульрици судить менѣе строго, но все-таки обвиняетъ Дездемону въ обманѣ своего отца, за что будто бы и подверглась своей трагической участи. (Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst. 3 Aufl. Leipzig. 1868. Bd. 2. S. 36 ff., 40, 64, 66. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 152).

347) Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 14.

348) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 152.

349) Ibid. S. 101.

350) Ibid. 101. Ср. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. 3 Aufl. Leipzig. 1859. Bd. I, S. 298. Bd. 2, S. 493. О пессимистической теории трагического K. Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II, S. 131.

351) Julius Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg. 1877. S. 45, 65, 69, 72. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 102.

352) J. Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg. 1877. S. 82—88.

353) Ibid. S. 90. Человѣкъ, рождаясь, уже испытываетъ страданіе. Впрочемъ Preyer это отрицаетъ. (Th. Ribot La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 8).

354) Fr. Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Leipzig. 1892. S. 25.

355) Lecky. History of European Morals. London. 1869. Vol. I, p. 62. По мнѣнію Лекки, „высшая природа рѣдко бываетъ счастливѣйшей“ (ibid. I, p. 70, 89). Неразвитой человѣкъ вовсе не значитъ несчастный. (Ibid. I, p. 89). Можетъ быть, низшія существа счастливѣе людей (ibid. I, p. 89).

356) „Если оптимизмъ Лейбница, пишетъ Гѣксли, есть глупая, хотя пріятная мечта, пессимизмъ Шопенгауэра—кошмаръ, тѣмъ болѣе глупый, вслѣдствіе своего безобразія. Заблужденіе, еще непріятное, конечно самая скверная форма неправды“. Thomas H. Huxley, Evolution and Ethics and other Essays. London. 1895, p. 200).

357) Ibid., p. 58. См. аналогичныя мысли у Марка Аврелия (Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélemy-Sit. Hilaire. Paris. 1876. Livre VI § 34, p. 191, IX § 1, p. 312). Ср. книгу Іова глава XXI. Ed. Quinet. L'Esprit nouveau. Paris. 1874, p. 51—66.

358) Lecky, History of European Morals. London. 1869. Vol. I, p. 218. Ср. самоубійство у разныхъ народовъ. Ibid. II, p. 57.

358a) С. О. Грузенбергъ, Артуръ Шопенгауэръ, 2 изд. Спб. 1912 г., стр. 38. Литература о пессимизме въ Азіи, древней Греціи, Римѣ, въ Европѣ и нашего времени. Тамъ же, стр. 38—41.

359) Софоклъ, Эдипъ въ Колонѣ. Пер. Д. С. Мережковскаго. Спб. 1902, стр. 65. Сравнить мысли Шопенгауэра и Гартмана, приведенные И. И. Мечниковымъ въ его Этюдахъ о природѣ человѣка. Москва. 1904, стр. 127—129 и 132—133. Чѣмъ хуже жизнь, тѣмъ радостнѣе смерть. По тому, какъ умираютъ въ каторгѣ, можно судить, какъ тамъ живется. Люди въ каторгѣ умираютъ весело. „Такъ весело идти только къ освобожденію“. Почти

каждый изъ приговоренныхъ къ смертной казни съ аппетитомъ завтракаетъ передъ „операцией“ и съ папироской въ зубахъ идетъ ко „вдовушкѣ“, какъ французские преступники зовутъ гильотину“. „Всѣ и всегда идутъ послѣ такой жизни умирать весело“. „Одинъ изъ приговоренныхъ, когда его взвели на эшафотъ, и забили барабаны, воскликнулъ: А! вы мѣшаете мнѣ говорить, что смерть легка! Хорошо! Я буду танцевать! И онъ принялъся плясать на эшафотѣ. Онъ выдѣльвалъ ногами „па“ еще и тогда, когда его шея лежала уже между столбами гильотины. Танцевалъ до последней минуты. Это напоминаетъ одного повѣшанного на Сахалинѣ. Даже въ ту минуту, когда на него надѣли „саванъ“, и палачъ накидывалъ петлю, онъ продолжалъ кричать: веревка тонка, а смерть легка!“ Дорошевичъ, Французская каторга. См. газета „Россія“ 30 мая 1901 г. Тамъ же ссылка на книгу Рорико-Деграва „Каторга“ (Le Bagne).

360) P. Decharme, Mythologie de la Gréce antique. Paris. 1879, p. 448.
Fr. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Nitsche's Werke. Erste Abtheilung. Band I, Leipzig. 1895. S. 30—81.

361) Larousse, Grand Dictionnaire Art. Danse. T. VI, p. 82.

362) Hermann Grimm, Leben Michel Angelo's. 7 Aufl. Berlin. 1894. Bd. 2. S. 394—395.

363) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung. 2 Aufl. Leipzig. 1873. Bd. IV, S. 433.

364) Taine, Les origines de la France contemporaine. I, p. 434.

365) Байронъ Чайльдъ-Гарольдъ. Иѣсня IV, строфа CXXVI. (Сочиненія Лорда Байрона въ переводахъ русскихъ писателей, изд. подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1874 г. Томъ I, стр. 280).

366) Georg Brandes, Aesthetische Studien. Charlottenburg. 1900. S. 30—32.

366a) Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского. Томъ VII. Спб. 1882, стр. 412.

366b) Р. В. Гебгардъ, Мысли о жизни и смерти въ драмахъ Шекспира (Вѣстникъ Европы 1908, стр. 842).

366c) V. Hugo „Les Misérables. T. VII, Origine, p. 446—447.

366d) 26 мая 1828. Сочиненія А. С. Пушкина. Изд. З А. С. Суворина. Спб. 1887, IV, стр. 98.

366e) Chamberlain, R. Wagner 3 Aufl. München. 1904. S. 196.

367) „Съ трансцендентальной точки зрѣнія отдельный трагический случай сообщаетъ утѣшительную увѣренность, что въ идеѣ, доразвившейся до сознательного духа, есть способность настроить волю на самоотреченіе, и далѣе, успокоятельная и возвышающая надежда на то, что возможное въ этомъ отдельномъ случаѣ когда-нибудь, когда исполнится время, сдѣлается возможнымъ и для всего міра. Такимъ образомъ трагическое открываетъ духу его истинную отчизну и надежду на тихую пристань (ничто) позади бурного моря жизни... Хотя реальное спасеніе отъ зла и реальное освобожденіе находится лишь по ту сторону уничтоженія феноменального существованія, все же это сознаніе доставляетъ известную идеальную антиципацію, т.-е. идеальное спасеніе и освобожденіе или катарзисъ, подобно тому, какъ въ религіозномъ сознаніи буддистовъ и христіанъ реальная нирвана и реальное царствіе небесное предвкушаются здѣсь на землѣ, какъ идеальная нирвана и идеальное царствіе небесное“. (Ed. v. Hartmann, Aesthetik. Zweiter Teil. S. 380).

Cp. Gerhard Gietmann S. J. und Johannes Sörensen S. J., Kunstrehe in

fünf Teilen. Erster Teil. Allgemeine Aesthetik. Freiburg im Breisgau. 1899. S. 161.

368) Hartmann, Philosophie des Schönen. S. 379. Cp. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 40.

369) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 69, 90—91, 98, 159—160.

370) Ibid. S. 166—167.

371) Ibid. S. 212, 259.

372) Ibid. S. 260.

373) Ibid. S. 263.

374) Ар. Шопенгауэръ, Міръ, какъ воля и представлениe. Пер. Фета. Изд. 4. Маркса. Спб., стр. 430.

„То, что сообщаетъ всему трагическому, — въ какой бы формѣ оно ни появлялось, — своеобразный и высокий полетъ, — это появление сознанія, что міръ и жизнь не могутъ дать намъ истинного удовлетворенія, а поэтому и не достойны нашей привязанности; въ этомъ и состоится духъ трагедіи: — поэтому онъ ведеть насть къ самоотречению“. Артуръ Шопенгауэръ, Міръ какъ воля и представлениe. Дальнѣйшія доказательства основныхъ положеній пессимистической доктрины. Пер. Н. М. Соколова. Спб. 1893, стр. 529.

„Въ трагедіи намъ представляется ужасная сторона жизни, горе человѣчества, господство случая и ошибки, паденіе честного, триумфъ злого, — съдовательно, ставится передъ нашими глазами тѣ свойства міра, которые прямо противодѣйствуютъ нашей волѣ. При видѣ этого мы чувствуемъ, что часть зовутъ отклонить нашу волю отъ жизни, перестать желать жизни и любить ее. Именно въ силу этого мы замѣчаемъ, что, въ насть тогда остается еще что-то иное, чего мы совершенно не можемъ познать положительно и познаемъ только отрицательно, какъ то, что не хочетъ жизни“. Тамъ же, стр. 528.

Cp. Hartmann, Philosophie des Schönen. S. 378 ff. Hartmann, Gesammelte Studien und Aufsätze. S. 304 ff. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 246.

375) Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 2—11.

376) Emile Faguet, Drame ancien. Drame moderne. Paris. 1898, p. 8. Предокъ человѣка первобытие животное, гримасничающая обезьяна, убивающая зубоскаля и рѣзвящаяся на совершенномъ ей разореніи“. (H. Taine. Les origines de la France contemporaine. La Révolution. 10 éd. Paris. 1881. Tome I, p. 70).

377) Lecky, History of European Morals. London. 1869. I, p. 287—298.

378) Бергсонъ (Henri Bergson, Le rire. Essai sur la signification du comique. Paris. 1900, p. 162—165) объясняетъ причину наслажденія отъ созерцанія трагического атавизма.

379) Herckenrath. Problèmes d'esthétique et de morale. Paris. 1898, p. 71—72.

380) Ibid., p. 72.

По мнѣнию Рибо, влияние наследственности на эстетический вкусъ объясняетъ причину, по которой правятся кровавые зрѣлища. (Th. Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 174). О наслажденіи отъ кровавыхъ зрѣлищъ, драмъ и романовъ (ibid. p. 225—226, 266).

381) Блаженнаго Августина епископа испонійскаго, исповѣдь. Книга VI,

глава 8. (Библиотека творений св. отцовъ и учителей церкви западныхъ, издаваемая при Киевской Духовной Академіи. Книга 7. Творение блаженного Августина, епископа испанскаго. Часть I. Киевъ. 1880, стр. 141—142).

382) Театры обыкновенно содѣйствуютъ устраненію кровавыхъ зрѣлищъ: боя быковъ, медвѣдей и пр. (Lecky, History of European Morals. London. 1869. II, p. 186). Разница между гладиаторскими играми и боемъ быковъ съ одной стороны и трагедіей съ другой. (Konrad Lange. Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II. S. 20). Невѣрность теоріи, объясняющей наслажденіе трагическимъ жестокостью человѣка. (Ibid. II, 129).

383) Josef Müller. Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 109.

384) Emile Faguet, Drame ancien. Drame moderne. Paris. 1898. p. 3.

385) Ibid., p. 3.

386) Ibid., p. 12. Herckenrath, Problèmes d'Esthétique et de Morale. Paris. 1898, p. 74. Почему трагическое нравится. (Ibid., p. 71). Въ настѣ алемантъ животности, мы наследники и потомки воинственныхъ предковъ. (Ibid., p. 74). О бояхъ быковъ. (Ibid., p. 78—79).

387) Em. Faguet. Drame ancien. Drame moderne. Paris. 1898, p. 10. О потребности погрустить см. Fr. Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Leipzig. 1892. S. 18—19.

388) См. Faguet, Drame ancien. Drame moderne. Paris. 1898, p. 11.

389) Ibid., p. 12, 14.

390) Saint-Marc Girardin, Cours de littérature dramatique. Nouvelle édition. Tome I, p. 3.

391) Ibid., I, p. 3—4.

392) Ibid., I, p. 4.

392a) „Мы сочувствуемъ побѣжденному, а не побѣжающему герою”. (R. Wagner. Ges. Schr. X. S. 317. Chamberlain. R. Wagner. 3 Aufl. München. 1904. S. 153. Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. S. 190).

393) J. J. Rousseau, Emile ou l'éducation. Paris. 1829. Livre IV, p. 260.

394) M. Carriere, Die Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1884. S. 480.

395) Kant. Sämtliche Werke. Herausgegeben von K. Rosenkranz und Schubert. Leipzig. 1838. VIII. S. 88.

395a) Ср. прим.: 390—392 этой главы. Stern, Das Wesen des Mitleids. 1903.

395b) Страданіе само по себѣ можетъ доставить только непріятное чувство. Th. Lipps. Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 565—566. О симпатіи. Ibid. S. 564. Важность состраданія въ трагическомъ. Ibid. S. 560, 564. Ср. Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. S. 196 и Paul Souriau, La Beauté rationnelle. Paris. 1904, p. 238—241.

396) Schiller, Ueber den Grund des Vergnügen an tragischen Gegenständen. (Schillers Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Leipzig. Reclam jun. Bd. 11. S. 230)

Ср. Лессингъ (44-ое примѣчаніе къ главѣ VIII).

Почему такие изверги, какъ Лади Макбетъ и Ричардъ III могутъ доставить эстетическое наслажденіе, пытается Пауль Штернъ объяснить такъ: „Нужно различать два случая: они соответствуютъ этическому различію между объективной и субъективной симпатіей. Или такія лица намъ поистинѣ отвратительны; тогда мы сочувствуемъ не имъ, но страдающимъ отъ нихъ.”

Такова Лади Макбетъ. Передъ ней мы такъ же содрогаемся, какъ долженъ

быть ужасаться Макбетъ, когда онъ созналъ демоническую силу, которая въ лицѣ этой женщины опредѣлила его путь.

Или мы симпатизируемъ чувствамъ этихъ лицъ, какъ, напр. Ричарду III. Но возможно ли это? Это становится понятнымъ, если мы подумаемъ, что дурные намѣренія и поступки таковы лишь постольку, по скольку они не принимаютъ въ разсужденіе то, что мы требуемъ въ практической жизни. Никогда не бываетъ столь достойнымъ порицанія тотъ или другой образъ мыслей, какъ недостатокъ исправляющаго отношенія, отрицательного элемента въ действующей личности. Всякій образъ мысли и поступокъ, выражающій, какъ въ Ричардѣ III, интенсивность, силу и страсть воли, драгоценность, какъ позитивное проявление человѣческой своеобразности, и потому можетъ доставить эстетически сочувствующему созерцателю этическую гордость, какъ источникъ высшаго наслажденія. Никакое наслажденіе высшаго порядка не мыслимо безъ возвышенія въ то же время чувства собственного достоинства. Всѣ художественные и въ особенности трагическія наслажденія принадлежать нѣкоторымъ образомъ къ торжеству чувства собственного достоинства (*zu den Maximalstnden und Festen des Selbstgefühls*). Наоборотъ, чѣмъ богаче и чище чувство собственного достоинства человѣка, тѣмъ легче и интенсивнѣе будетъ онъ эстетически реагировать". (Paul Stern, *Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik*. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 25—26).

397) Schiller, Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. (Schillers sämmtliche Werke in zwölf Bänden. Leipzig. Reclam jun. Bd. 11, S. 226).

398) Ibid. Bd. 11. S. 226

399) Ibid. Bd. 11. S. 227.

400) Ibid. Bd. 11. S. 228. Гибель отъ сознанія вины—торжество нравственнаго принципа. (Jonas. Cohn. Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 1902).

401) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 227.

402) Ibid. S. 225.

403) A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S. 354. Эти псалмы изданы Даномъ. (Psalmos VII poenitentiales modis musicis adaptavit Orlandus de Lassus. Publici juris fecit et Friderico Guilelmo Principi Borussiae haereditario artium fautori sacras esse vult. S. W. Dehn. Berolini. s. a.). Отрывокъ изъ IV Покаяннаго Псалма Орландо Лассо помѣщенъ въ моей Краткой Исторической Музикальной Хрестоматіи. 2 изд. Спб. 1900, № 42 стр. 229—232).

404) Schiller, Ueber die tragische Kunst. (Schiller, Werke, herausgegeben von Heinrich Kurz. Bd. 7. S. 208. Cp. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. 3. 379).

405) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 379. О значеніи состраданія см. Lipps, Der Streit über die Tragodie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 41—46.

406) Moses Mendelssohns Schriften, herausgegeben von Brasch. Bd. 2. S. 78 ff. (въ письмахъ о чувствахъ. Cp. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 389). „Состраданіе есть главнѣйшій и, можетъ быть, единственный законъ бытія всего человѣчества“. (Ф. М. Достоевскій, Идиотъ. Полное собраніе сочиненій Ф. М. Достоевскаго. Спб. 1882. Томъ VII. стр. 230). О состраданіи въ буддизмѣ см. Фильдингъ, Душа одного народа. О состраданіи въ этикѣ Шопенгауэра.

407) См. характеристику трогательного у Фолькельта. (J. Volkelt. Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 380).

408) См. письма Николаи къ Лессингу 31 августа 1756 г., Лессинга къ М. Мендельсону 2 февраля 1757 г., Николаи и М. Мендельсона къ Лессингу 29 апреля 1757 г.

Эрихъ Шмидтъ видитъ въ нашей склонности приводить въ дѣйствіе все дремлющія въ нашей душѣ движения главную причину удовольствія отъ трагического. Ср. J. Volkelt. Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 389).

Еще Dubos объяснялъ удовольствіе отъ трагического любовью нашей души къ сильнымъ волненіямъ. (Dubos, Refl\xedxions critiques sur la peinture et la poésie. 6 édition. Paris. 1775. Ср. J. Volkelt. Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 389).

Впрочемъ любовь къ сильнымъ ощущеніямъ Фишеръ приписываетъ грубымъ натурамъ. (Vischer, Aesthetik. § 144). См. замѣчаніе по этому поводу Фолькельта (J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. S. 389—390).

409) Сочиненія В. Бѣлинскаго. Москва. 1860 г. Часть VI, стр. 119. Ср. Fr. Brentano. Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Leipzig. 1892. S. 18. Ср. M. Carriere, Die Poesie. 2 Auflage. Leipzig. 1884. S. 499—500).

Для некоторыхъ главное значеніе трагедіи заключается именно въ этомъ нравственно очищающемъ ея вліяніи на душу, напримѣръ, см. Schiller, Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. Schillers Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Leipzig. Philipp Reclam jun. Bd. X. S. 36—43.

Въ средніе вѣка думали, что мистеріи содѣйствуютъ набожности, а зреюще Страстей Господнихъ помогаетъ сносить собственный страданія. (Wilhelm Creizenach, Geschichte des neueren Dramas. Halle. 1893. Bd. I. S. 177 f. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. Z. 391).

Фолькельтъ не оправдываетъ такихъ виѣ-эстетическихъ объясненій причины, по которой трагическое нравится. Самъ онъ склоненъ объяснять ее художественными достоинствами трагического произведенія и состраданіемъ. (Ibid. S. 390, 388—389).

410) Сенека говорилъ, что „храбрый духъ въ борьбѣ съ препятствіями есть зреюще, приятное для самихъ боговъ“. (Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 132). Борьба жизни лучшая борьба, см. Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par. J. Barthélémy-St.-Hilaire. Paris. 1876. Livre III. § IV. p. 58. Livre VII, § LXI, p. 248. (Platon, République. Liv. X, p. 265, traduction de M. V. Cousin). Генрихъ V Шекспира. (Шекспиръ изд. Гербеля. Т. 3, стр. 36, слова Генриха V-го). Карлейль, Герои и героическое въ исторіи. Пер. Яковенко. Сыб. 1891, стр. 154. Слова Діогена см. Guyau, Manuel d'Epictète. Traduction nouvelle Suivie des entretiens d'Epictète et des pensées de Marc Aurele avec une étude sur la philosophie d'Epictète. p. 154.

411) Это возвышение жизни передъ смертю есть, по мнѣнію Дюринга, центръ тяжести трагического. (Dühring, Der Wert des Lebens. 5 Aufl. Leipzig. 1894. S. 282 ff. Ср. J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. Z. 228). О Дюрингѣ Фолькельтъ замѣчаетъ: „Все прочее, что Дюрингъ говоритъ о трагическомъ, отличается непониманіемъ искусства и ненавистью къ нему“. (Ibid. S. 228).

412) Yrjö Hirn, The Origin of Art. London. 1900. p. 61—64. Paul Sauriau, La Beauté rationnelle. Paris. 1904, p. 433. Наслажденіе драмой. (Ibid. p. 433—434. Почему трагическое намъ нравится. Konrad Lange. Das Wesen der

Kunst. Berlin. 1901. II. 3. 58. 126—127. О трагическомъ. Ibid. II. 3. 121—125.
Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 43.
413) Ibid. S. 43.

414) Ibid. S. 46. Страданіе возвышаетъ цѣнность личности. (Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 560). Утраченное намъ особенно дорого. (Ibid. S. 562). Наслажденіе отъ трагического основано на симпатіи и состраданіи. (Ibid. S. 564—566). Мой ближній—мое объективированное я. (Ibid. S. 564). Оно возвышается страданіемъ. (Ibid. S. 564). Этническое значение страданія. (Ibid. S. 564). Въ трагическомъ важно: 1) что за человѣкъ страдаетъ, 2) какъ глубоко онъ страдаетъ, 3) отчего онъ страдаетъ, 4) какъ переноситъ страданіе. (Ibid. S. 567—568). Характеристика чувства, производимаго страданіемъ. (Ibid. S. 572—573). Страданіе возбуждаетъ нашу симпатію болѣе, чѣмъ счастіе. (Лапласъ и Кеплеръ). См. Fr. Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Leipzig. 1892. S. 24—25).

415) См. стр. 179, 185—187.

416) Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 55, 60, 61, 62. Шекспиръ—поэтъ совѣсти, благодаря которой человѣкъ въ самомъ себѣ несетъ или рай, или адъ. (M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung. 2 Aufl. Leipzig. 1873. Bd. IV. S. 519—520).

417) Шекспиръ, Отелло. (Полное собрание драматическихъ произведений Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. Н. В. Гербеля. Спб. 1865. I, стр. 120).

417a) Тамъ же I, стр. 128.

418) Тамъ же, стр. 128.

419) Тамъ же, I, стр. 135.

419a) Тамъ же, I, стр. 134.

420) Тамъ же, I; стр. 135.

421) R. Souriau, La Beauté rationnelle. Paris. 1904, p. 478.

422) Гете считалъ, что Антигона во всемъ права, а Креонъ во всемъ неправъ. (См. Разговоры Гете, собранные Эккерманомъ. Пер. Аверкіева. 1891, I, стр. 307—308). Ср. Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Leipzig. 1892. S. 14.

423) Софокль. Антигона. Съ греческаго. Переводъ Д. С. Мережковскаго. 2 изд. Спб. 1903, стр. 26.

424) Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig. 1891. S. 71.

425) Объ эстетическомъ созерцаніи благороднаго поступка. V. Courdavau, Le rire dans la vie et dans l'art. Paris. 1875, p. 119.

426) Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 227.

427) Ibid. S. 201, 202, 205.

428) J. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München. 1897. S. 34, 70, 158 f.

428a) Пушкинъ. Элегія. (Сочиненія А. С. Пушкина. Изд. З А. С. Суворина. Спб. 1887. IV, стр. 85).

429) Достоевскій. Братья Карамазовы. (Полное собрание сочиненій Достоевскаго. Спб. 1882. Томъ XIII, стр. 276).

429a) Шекспиръ. Король Лиръ. (Полное собрание драматическихъ произведений Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Спб. 1865. Томъ I, стр. 267).

429б) K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 348—350.
Rethel. Todtentanz. R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München.
1893. I. S. 242—243. Репродукція. Ibid. I. S. 243.

430) „Но подобно тому, какъ физически усталый отъ всего отказывается и желаетъ лишь сна, такъ и усталый отъ жизни хочетъ лишь смерти, полного уничтоженія въ смерти, и съ благодарностью принимаетъ изъ рукъ философа увѣренность, что никакого нового существованія его не ожидаетъ, ни радости, ни страданія, но всякое существованіе исчезаетъ вмѣстѣ съ уничтоженіемъ“. (Th. Mainländer, Die Philosophie der Erlösung. Berlin. 1876. S. 224).

Глава XII.

Комическое.

Метапонтинецъ Парменискъ¹⁾ спустился въ пещеру Трофания²⁾, где, вслѣдствіе видѣнныхъ тамъ ужасовъ, потерялъ способность смеяться³⁾. Парменискъ обратился къ Дельфийскому оракулу, сказавшему ему, что мать въ ея домѣ возвратить Пармениску эту потерянную способность. Прибывъ въ Делосъ, Парменискъ сталъ искать изображеніе Латоны, матери Аполлона. Пармениску было показанъ уродливый чурбанъ. Ожидая увидѣть прекрасную статую, Парменискъ сталъ смеяться. Такимъ образомъ слова оракула сбылись⁴⁾. Смѣхъ Пармениска вызванъ несоответствиемъ между тѣмъ, что онъ ожидалъ увидѣть, и показаннымъ ему на самомъ дѣлѣ. Дисгармонія трогательная вызываетъ слезы. Дисгармонія трагическая производить потрясающее впечатлѣніе. Дисгармонія комическая⁵⁾ вызываетъ смѣхъ.

Смѣхъ можетъ быть вызванъ не одними психологическими, но и физиологическими причинами. Въ романѣ „Abentheurlicher Simplicius Simplicissimus“ Самуила Грейфензона фонъ-Гиршфельда⁶⁾, взятомъ изъ временъ Тридцатилѣтней войны, герой романа Симплициссимусъ разсказываетъ о своихъ родителяхъ, которыхъ солдаты связали и намазали имъ пятки растворомъ соли. Пришли козы и стали лизать соленыхъ пятокъ и причинили своимъ языкомъ такое щекотанье, что несчастные умерли отъ хохота⁷⁾. Инквизиція пользовалась щекоткою, какъ одною изъ пытокъ⁸⁾. Hecker, докторъ въ Гёrlitzъ, обратилъ внимание на то, что человѣкъ смеется, какъ отъ комического, такъ и отъ щекотки, и нашелъ, что производимый ею смѣхъ основывается

на разумной предусмотрительности природы и исполняетъ определенную задачу ^{8а}). Легкое раздражение кожи производить сужение кровеносныхъ сосудовъ и такимъ образомъ причиняетъ ускореніе кровообращенія. Это зависитъ, какъ и расширение зрачка, отъ симпатического нерва. Въ особенности, если суживаются маленькая артеріи въ мягкой мозговой оболочкѣ, то внезапное уменьшеніе давленія крови на мозгъ грозить ему опасностью. Оттого-то человѣка можно защекотать до-смерти. Измѣненіе дыханія вслѣдствіе щекотки противодѣйствуетъ опасности отъ измѣненія въ давленіи крови. Вдыханіе ускоряетъ теченіе крови по венамъ къ сердцу, выдыханіе содѣйствуетъ циркуляції въ артеріяхъ и затрудняетъ внезапный отливъ крови. Смѣхъ закрываетъ голосовую щель, усиливаетъ давленіе выдыханія и затрудняетъ обратное теченіе крови къ правому сердцу. Вены переполняются. Такимъ образомъ вызванному щекотаніемъ ослабленію давленія крови противодѣйствуетъ смѣхъ, увеличивающей давленіе крови своимъ ускореннымъ выдыхательнымъ движениемъ. Подобно щекоткѣ, дыхательное движение ритмически-перемежающееся. Оттого раздражение симпатического нерва перемежается, и сужение и расширение мозговыхъ сосудовъ быстро слѣдуетъ одно за другимъ. Такимъ образомъ получается напряженіе и ослабленіе, какъ и въ комическомъ, въ которомъ за непріятнымъ впечатлѣніемъ слѣдуетъ вѣчно пріятное. Противорѣчіе не нравится, а согласіе нравится. Для смѣшного нужна борьба этихъ двухъ чувствъ. Они должны внезапно столкнуться. Но такъ какъ, вслѣдствіе ограниченности нашего сознанія, въ немъ всегда бываетъ лишь одно представление, то эти чувства должны быстро чередоваться. Подобно двумъ различно окрашеннымъ свѣтовымъ лучамъ, попадающимъ въ одну и ту же точку нашей сѣтчатой глазной оболочки, возбуждающимъ въ насъ впечатлѣніе блеска, улыбка, по выражению Фиренцуали, есть сіяніе нашей души ^{8б}).

Въ смѣшномъ смѣна впечатлѣній сливается въ одно ощущеніе. Комическое, заключающееся въ чувствѣ ритмически-прерывающемся, превращающемся изъ непріятнаго въ пріятное, соотвѣтствуетъ щекоткѣ. Повторяющееся радостное изумленіе вызвано противоположнымъ непріятнымъ чувствомъ. Отъ комического, какъ и отъ щекотки, такое же расширение и сужение кровеносныхъ сосудовъ, раздраженіе симпатического нерва и въ томъ и другомъ случаѣ цѣлесообразно отвѣчающій смѣхъ ⁹). Ч. Дарвинъ тоже находитъ аналогію между смѣшною мыслію и щекоткою. „Говорять иногда, пишетъ онъ, что какая-нибудь

смѣшная мысль щекочетъ воображеніе; и это такъ называемое умственное щекотанье, страннымъ образомъ, аналогично съ обыкновеннымъ щекотаніемъ. Всякій знаетъ, какъ неудержимо дѣти смѣются и какъ во всемъ тѣлѣ ихъ обнаруживаются судороги, когда ихъ щекочутъ. Человѣко-подобныя обезьяны, какъ мы видѣли, тоже издають звуки, похожіе на смѣхъ, когда ихъ щекочутъ, въ особенности подъ мышками. Я провелъ кускомъ бумаги по подошвѣ одного изъ моихъ дѣтей 7 дней отъ роду, и ребенокъ быстро оттянулъ ногу и скривилъ пальцы, совершенно такъ же, какъ дѣлалъ это другой ребенокъ, гораздо старше его. Подобныя движения такъ же, какъ и смѣхъ при щекотаніи, очевидно рефлекторны; то же слѣдуетъ сказать и про сокращеніе мелкихъ гладкихъ мышцъ, поднимающихъ отдѣльные волосы на тѣлѣ, вблизи того мѣста, которое щекочутъ. Между тѣмъ смѣхъ отъ смѣшной мысли, несмотря на свою непроизвольность, не можетъ быть названъ рефлексомъ въ строгомъ смыслѣ этого слова. Въ этомъ случаѣ, какъ и при смѣхѣ, вызываемомъ щекотаніемъ, умъ долженъ находиться въ пріятномъ состояніи: маленький ребенокъ, котораго началь бы щекотать чужой человѣкъ, сталъ бы плакать отъ страха. Прикосновеніе должно быть легко; точно также мысль или событие, которыя должны казаться смѣшными, не должны имѣть большого значенія. Части тѣла, наиболѣе чувствительныя къ щекоткѣ, тѣ, къ которымъ рѣдко дотрагиваются, напр., кожа подъ мышками или между пальцами ногъ и на подошвѣ, опирающейся обыкновенно широкою поверхностью; но кожа, на которой мы обыкновенно сидимъ, представляетъ замѣчательное исключеніе изъ этого правила. По замѣчанію Грасіоле (*De la Physiognomie*, p. 186), некоторые нервы гораздо чувствительнѣе другихъ къ щекотанію. Изъ того обстоятельства, что ребенокъ едва ли можетъ щекотать самого себя, или, во всякомъ случаѣ, не въ столь сильной степени, какъ можетъ щекотать его другой, слѣдуетъ повидимому, что точка прикосновенія не должна быть извѣстна въ точности. То же повторяется и съ нашимъ умомъ: что-нибудь неожиданное, новое или нескладная мысль, промелькнувшая сквозь обычное теченіе нашихъ мыслей, составляетъ, повидимому, одинъ изъ существенныхъ элементовъ смѣшного¹⁰⁾.

Смѣхъ заключается въ томъ, что „мы немного открываемъ ротъ, какъ бы отъ удивленія, но и показываемъ зубы, какъ бы для обороны, сжимаемся и удерживаемъ дыханье, но все это лишь въ моментъ напряженія. По усмотрѣнію уничтоженного противорѣчія, наступаетъ разрѣшеніе и для насть: колебаніемъ

грудобрюшной преграды мы сбрасываемъ съ себя бремя, тяготѣющее надъ нами, и при ускоренномъ дыханіи жизненный пульсъ бьется скорѣе, усиливая приятное чувство. И изъ груди, на время напрасно удрученной, тѣмъ сильнѣе начинаютъ бить ключемъ жизненные силы” ¹¹⁾.

Въ Персіи гранаты называются смѣющимися, когда онѣ, созрѣвъ, лопнутъ и въ нѣжнорозовой мякоти блестятъ зерна, какъ жемчужные зубы ¹²⁾). Джелаледдинъ Руми (1207—1272), персидскій поэтъ, даетъ слѣдующій совѣтъ: „Когда ты покупаешь гранаты, выбирай смѣющіяся, своей улыбкой обнаруживающія содержимое”. При этомъ онъ прибавляетъ: „Счастливъ смѣхъ, во рту которого блеститъ жемчугъ изъ сердечной глубины душевной чистоты” ¹³⁾.

Смѣхъ много разъ воспроизводился въ искусствѣ. Такъ, напримѣръ, Гогартъ въ своемъ „Смѣющемся Партерѣ” изобразилъ цѣлую пирамиду смѣющихся лицъ. Въ нихъ обнаруживается постепенно возрастающее веселье отъ улыбки одобренія до громкаго смѣха съ широко открытымъ лицомъ ¹⁴⁾). Миколино да Бездццо изобразилъ „Крестьянъ, покатывающихся со смѣху” ¹⁵⁾. Эту картину скопировалъ Леонардо да Винчи и набросалъ эскизъ (въ Британскомъ Музѣѣ), изображающій странную композицію, награвированную въ 1516 г. Агостино Венеціано; старуха, богато одѣтая, поворачиваетъ голову къ безобразному старику, протягивающему къ ея глазамъ кошелекъ, тогда какъ другая женщина, очень некрасивая, съ открытой шеей, смѣется надъ этой сценой ^{15a)}). Браманте изобразилъ смѣющагося Демокрита ¹⁶⁾. Веласкезъ — смѣющагося мальчика ¹⁷⁾). Рембрандтъ изобразилъ себѣ смѣющимися ^{17a)}). Изображеніе смѣха встрѣчается въ японскомъ ¹⁸⁾ и античномъ искусствѣ. Въ Неаполѣ есть фреска, найденная въ Помпѣѣ, изображающая дѣтскія игры. Три крылатые амура вошли въ комнату, ищутъ по угламъ какую-нибудь вещь, чтобы поиграть. Въ открытую дверь входитъ мальчикъ, держа въ рукѣ огромную комическую маску, за которую онъ прячетъ свое лицо. Его сверстники покатываются со смѣху ¹⁹⁾). По поводу этой фрески Champfleury замѣчаетъ: „Маска лучше объясняетъ природу комического у древнихъ, чѣмъ столько трактатовъ, комментарievъ, книгъ, написанныхъ по другимъ книгамъ, пересказовъ, столько тяжеловѣсныхъ безполезностей, столько пустыхъ и тщетныхъ словъ нѣмецкой философіи” ²⁰⁾). Въ античной скульптурѣ есть громко смѣющейся сатиръ ^{20a)}.

Въ новѣйшемъ искусствѣ особенно удачно воспроизведенъ смѣхъ въ „Запорожцахъ” И. Е. Рѣпина ²¹⁾.

Много разъ описанъ смѣхъ въ поэзіи, напримѣръ, у Гомера, отчего и названъ гомерическимъ. Смѣхъ боговъ описанъ у Гомера, какъ „выраженіе небесной радости послѣ ежедневнаго пиршества“ ²²).

„Смѣхъ несказанный воздвигли блаженные жители неба ^{22a}) Подняли всѣ они смѣхъ несказанный, увида, какое хитрое дѣло ревнивый Ифестъ совершилъ умудрился“ ^{22b}). Смѣхъ Ифеста слышался въ трескѣ очага, согласно суевѣрю, упоминаемому Аристотелемъ ^{22c}). Уподобленіе грома смѣху встрѣчается въ поэтическихъ сказаніяхъ индѣйцевъ. У славянъ, германцевъ и другихъ европейскихъ народовъ оно породило миѳы о страшномъ хохотѣ сатаны, раздающемся въ адскихъ вертепахъ, и сказки о богинѣ-громовницеѣ, веселый смѣхъ которой замолкаетъ на все время зимы. Лѣшій, появляясь то здѣсь, то тамъ, свищетъ, хоочеть, хлопаетъ въ ладоши, громко кричить на разные голоса: ржетъ, какъ лошадь, мычитъ, какъ корова, лаетъ, мяукаетъ. Хохотъ его слышень, по народнымъ разсказамъ, верстъ на сорокъ въ окружности. Этотъ титанический смѣхъ, свистъ, хлопанье и крики—старинныя метафоры для обозначенія грома и воющихъ вѣтровъ ^{22d}). Смѣхъ описанъ у Альфонса Додэ въ „Tartarin de Tarascon“. Байа, увидавъ героя разсказа, такъ расхохоталась, что ея бѣлая шея танцowała, „какъ шелковый мѣшокъ, наполненный жемчугомъ“ ²³). Въ русской литературѣ Гоголь описываетъ смѣхъ генерала Бетрищева ^{23a}), Гончаровъ въ „Обломовѣ“ ²⁴) и Тургеневъ въ „Наканунѣ“ ²⁵).

Физиологическая причина смѣха—щекотка, а психологическая заключается въ комическомъ. Попытки объяснить, что такое комическое, разрослись въ цѣлую литературу ²⁶). „Смѣшное или комическое, пишетъ Цейзингъ, два понятія, отличающіяся тѣмъ, что смѣшное естественное, а комическое—художественное происхожденія. Слѣдовательно, смѣшное принадлежитъ области естественно-прекраснаго, а комическое—художественно-прекраснаго ^{26a}). Эти два понятія изъ всѣхъ модификацій красоты наѣдали всего болѣе хлопотъ эстетикамъ. Еще Жанъ Поль говоритъ, что смѣшное издавна не укладывалось въ философскія опредѣленія, исключая непроизвольныя. Дѣйствительно, комическое—что ртуть: его ни на одно мгновеніе нѣть возможности заключить въ опредѣленныя границы, потому что оно находить мельчайшія щелочки и ускользаетъ изъ рукъ того, кто желаетъ его схватить. Комическое, смотря по высотѣ атмосферы, въ которой находится, то съеживается, какъ нога зимою, то, подобно же ногѣ лѣтомъ, расширяется, поэтому колодка опредѣленія

оказывается то слишкомъ широкою, то слишкомъ узкою²⁷⁾). Но едва ли все писатели, пытавшіеся объяснить комическое, всегда заблуждались. Вѣрнѣе предположить, что во всѣхъ определеніяхъ комического есть доля истины. Нужно только умудриться выщелушить это зернышко правды изъ болѣе или менѣе толстой скорлупы ошибокъ и промаховъ. Быть можетъ, это удастся при сличеніи этихъ определеній между собой²⁸⁾ и съ комическими явленіями въ жизни, литературѣ и искусствѣ.

Платонъ говоритъ о смѣшии въ „Филебѣ“ и „Республике“. Смѣши, по мнѣнію Платона, тѣ, которы слабы и неспособны отомстить, если надъ ними насмѣхаются. Невѣжество въ лицахъ могущественныхъ ненавистно, а невѣжество слабыхъ дѣлаетъ ихъ смѣшными²⁹⁾. Ошибочное мнѣніе нашихъ друзей объ ихъ мудрости, красотѣ и прочихъ качествахъ ненавистно тамъ, где есть сила, и смѣшно, где есть слабость. Словомъ, смѣшинымъ бываетъ самомнѣніе въ томъ случаѣ, где оно никому не вредить³⁰⁾. Поверхностный человѣкъ ищетъ смѣшное не въ томъ, что дурно въ самомъ себѣ, а въ иномъ и ищетъ разсмѣшить, взявъ предметомъ своихъ насмѣшекъ что-либо иное, а не неразумное и порочное, и преслѣдуя серьезно не добро, а иную цѣль³¹⁾. Платонъ беретъ отдельные случаи смѣшного и не пытается ихъ обобщить.

Наоборотъ, Аристотель даетъ общее определеніе комического. „Смѣшное, по Аристотелю, это—ошибка и безобразіе, никому не причиняющія страданія и не для кого не пагубныя; такъ, чтобы недалеко ходить за примѣрами, комическая мимическая маска есть нечто безобразное и искаженное, не безъ (выраженія) страданія“³²⁾. Противъ этого определенія Аристотеля можно возразить, что далеко не всякія невинны ошибки и безвредныя безобразія смѣши. Напримеръ: некрасивый и нечеткій почеркъ, погрѣшности въ ореографіи и пр.³³⁾ Но правъ Аристотель, говоря, что въ комическомъ заключаются ошибки и безобразіе безвредныя. Такъ, напримѣръ, если кто нибудь поскользнется и упадетъ въ грязь, то можетъ возбудить въ прохожихъ хохотъ, но лишь въ томъ случаѣ, если паденіе не причинило серьезнаго ушиба, перелома кости и т. п. Весьма рѣдко комическое впечатлѣніе можетъ производить лицо, испытывающее страданіе или находящееся въ опасности, напримѣръ, жидъ въ повѣсти Тургенева того же имени.³⁴⁾ Впрочемъ, въ данномъ случаѣ большую роль играютъ субъективныя причины, въ особенности степень умственного и нравственного развитія смѣющихся. „Скажи мнѣ, надъ чѣмъ смѣешься, и я тебѣ скажу, кто ты“³⁵⁾. У

древнихъ римлянъ, столь любившихъ кровавыя зрѣлища, было обыкновеніе, послѣ того, какъ звѣри насытились, давать несчастному рабу яйцо въ руку, чтобы онъ положилъ его на алтарь арены среди звѣрей. Если они его не тронутъ, то онъ былъ спасенъ. Страхъ несчастнаго раба донельзя смѣшилъ зрителей ³⁶). Римляне смѣялись также надъ боемъ карликовъ, увѣчныхъ, слабыхъ и людей съ завязанными глазами ³⁷). На театрѣ мексиканцевъ выводились глухие, хромые, больные кашлемъ, которые своими немощами очень смѣшили зрителей ³⁸). Недавно нѣчто подобное было на сценѣ *Theatre-Libre* въ Парижѣ, гдѣ показывались больные, раненые, находящееся въ агоніи и т. п. Но эта затѣя продолжительного успѣха не имѣла ³⁹). Чѣмъ болѣе въ смѣхѣ обнаруживается презрительного самодовольства, тѣмъ онъ безнравственнѣе. Оттого онъ такъ оскорбителенъ. Нужна высота стоицизма, чтобы выносить этотъ смѣхъ съ полнымъ спокойствіемъ, какъ училъ Эпиктетъ ^{39а}). Когда Чичиковъ разсказываетъ генералу Бетрищеву о томъ что такое: „Полюби насть черненькими, а бѣленькими насть всякий полюбить“, какъ судь поѣхала къ управителю нѣмцу и его, совершенно невиннаго, упрятала на полгода года въ тюрьму, затѣмъ взять съ него двѣ тысячи и потребовать угощеніе обѣдомъ, его превосходительство хохочеть надъ всей этой гнусной несправедливостью, а на лицѣ его дочери выразилось болѣзньное чувство и она сказала: „Ахъ, папа! я не понимаю, какъ ты можешь смѣяться. На меня эти безчестные поступки наводятъ уныніе и ничего болѣе. Когда я вижу, что на глазахъ совершается обманъ, въ виду всѣхъ, и не наказываются эти люди, я не знаю, что со мной дѣлается, я на ту пору становлюсь зла, я думаю, думаю... и чуть не заплакала“ ^{39б}). Да и самъ Гоголь со своей глубиной пониманія жизни, которую онъ озиралъ „сквозь видимый міру смѣхъ и незримыя, невидимыя ему слезы“ ^{39с}), предполагаетъ, что о немъ читатель составить себѣ понятіе, какъ о веселомъ человѣкѣ: „Вы посмѣетесь надъ Чичиковымъ; можетъ быть, даже похвалите автора—скажете: „Однакоже кое-что онъ ловко подмѣтилъ! долженъ быть веселаго нрава человѣкъ!“ ^{39д}). Такого мнѣнія о Гоголѣ былъ Петръ Михайловичъ Годневъ въ „Тысячѣ Душѣ“ Писемскаго, такъ отзывающійся о Гоголѣ: „Превеселый писатель! Все это у него выходитъ живо, точно видишь передъ собой, все это отъ души смѣшно и въ то же время правдоподобно“ ^{39е}).

Цицеронъ обращаетъ вниманіе на то, что въ смѣшномъ всегда есть нѣчто безобразное и уродливое ⁴⁰). Отъ субъектив-

ныхъ причинъ зависить: содрогаться ли отъ этого безобразія или уродства, или смѣяться надъ нимъ...

Квинтиліанъ, соглашаясь съ Цицерономъ, указываетъ на разнообразіе причинъ, возбуждающихъ смѣхъ, приближающейся иногда къ насмѣшкѣ. Кромѣ того, Квинтиліанъ обращаетъ вниманіе на силу смѣха, потрясающаго весь организмъ смѣющагося и способнаго измѣнить весь характеръ дѣла, уничтожая гнѣвъ и ненависть ⁴¹⁾). Далѣе Квинтиліанъ упоминаетъ о недостаткахъ физическихъ и духовныхъ, обнаруживающихся въ словахъ и поступкахъ ⁴²⁾).

Декартъ говоритъ, что сильная радость не сопровождается смѣхомъ, а радость умѣренная, соединенная съ удивленіемъ и непріязнью. Люди съ недостатками особенно склонны къ насмѣшкѣ, видя эти недостатки въ другихъ ⁴³⁾.

По мнѣнію Спинозы, „смѣхъ есть радость, а посему самъ по себѣ—благо“ ⁴⁴⁾.

Гоббесъ тоже думаетъ, что смѣхъ всегда сопровождается радостью. То, что возбуждаетъ смѣхъ, должно быть неожиданнымъ. Человѣкъ смѣется отъ внезапнаго сознанія собственнаго превосходства, отъ усмѣтрѣнія какого-либо недостатка въ другихъ, отъ котораго смѣющейся мнѣть себя свободнымъ. Поэтому смѣхъ есть внезапное самодовольство, являющееся слѣдствіемъ внезапнаго сознанія нашего превосходства, въ сравненіи съ недостатками другихъ или нашими собственными, отъ которыхъ мы избавились. Оттого не удивительно, что люди ненавидятъ, когда надъ ними смѣются, потому что это значитъ, что надъ ними смѣющейся превозносится. Неоскорбительный смѣхъ долженъ быть направленъ на недостатки вообще, а не на лица, имѣть подверженныя. Вообще смѣхъ есть тщеславіе, заключающееся въ сознаніи, что недостатки другихъ достаточны для собственнаго возвеличенія ⁴⁵⁾). Вліяніе теоріи Гоббеса продолжалось около 200 лѣтъ ⁴⁶⁾, но встрѣтило сильныя возраженія ⁴⁷⁾.

По Канту „смѣхъ есть аффектъ, причиненный превращеніемъ напряженного ожиданія въ ничто“ ⁴⁸⁾). На это опредѣленіе комического возражаетъ Каррье, замѣчая, что если мы отправляемся на желѣзную дорогу, чтобы встрѣтить друга, и узнаемъ, что поѣздъ не придетъ, вслѣдствіе поврежденія локомотива, то намъ отъ этого „ожиданія, разрѣшившагося въ ничто“, вовсе не смѣшио ⁴⁹⁾). Цейзингъ, по поводу кантовскаго опредѣленія комического, вспоминаетъ стихотвореніе Шиллера „Ожиданіе“ и спрашиваетъ, неужели ожидающей прихода своей подруги, цѣлые часы прислушивающейся, какъ „скрипнули дверцей са-

довой", какъ „бркнула ручка замка"⁵⁰⁾, сталь бы смѣяться, если бы, вмѣсто радостнаго свиданія, получилъ бы письмо съ увѣдомленіемъ о невозможности прийти⁵¹⁾? Когда Парменіскъ (см. стр. 300), увидавъ вмѣсто прекрасной статуи грубый чурбанъ, разсмѣялся, то этотъ смѣхъ явился результатомъ вовсе не „ожиданія, разрѣшившагося въ ничто“, потому что вѣдь чурбанъ не „ничто“, а нѣчто.

Hecker останавливается на примѣрѣ, которымъ Кантъ поясняетъ свое опредѣленіе комического. Одинъ индѣецъ былъ приглашенъ обѣдать къ англичанину. За обѣдомъ была откупорена бутылка эля, превратившагося въ пѣну, съ неудержимой силой выскочившую изъ бутылки. Этотъ столь обыкновенный случай крайне поразилъ индѣйца. На вопросъ: какая же тутъ странность? индѣецъ отвѣтилъ: „Я удивляюсь не тому, что пѣна выскочила изъ бутылки, а не понимаю, какъ вы могли ее туда заключить? Смѣхъ, возбужденный этимъ отвѣтомъ, Кантъ объясняетъ не тѣмъ, что мы чувствуемъ себя умнѣе индѣйца, а вслѣдствіе того, что „напряженіе нашего ожиданія внезапно превратилось въ ничто“. Hecker возражаетъ Канту, что смѣхъ въ данномъ случаѣ происходитъ отъ глупаго отвѣта индѣйца, который однако, если встать на точку зреінія индѣйца, незнающаго сущности пѣны въ данномъ случаѣ, окажется совершенно разумнымъ и естественнымъ. Нельзя также вполнѣ отрицать и того, что нашему смѣху надъ индѣйцемъ содѣйствуетъ сознаніе превосходства нашихъ знаній⁵²⁾. Кантъ, пытаясь выяснить сущность смѣха, къ своему опредѣленію комического, иллюстрированному нѣсколькими примѣрами, прибавляетъ еще, что во всѣхъ комическихъ случаяхъ есть нѣчто, способное на мгновеніе насть привести въ заблужденіе⁵³⁾.

Интересный примѣръ, возбуждающій смѣхъ, согласно опредѣленію Канта, ожиданіемъ, разрѣшающимся въ ничто, представляетъ приемъ, часто продѣлываемый клоунами. Они иногда дѣлаютъ разбѣгъ какъ бы для громаднаго прыжка, чтобы перескочить или черезъ лошадь, или черезъ канатъ, а вдругъ возвратясь въ сторону или пробѣгутъ подъ канатомъ, словомъ, какъ бы не исполняютъ своего намѣренія, вслѣдствіе якобы его трудности. Обыкновенно такая продѣлка награждается громаднымъ смѣхомъ присутствующихъ. Спенсеръ въ своей „Физіологіи Смѣха“ пишетъ, что „одинъ изъ акробатовъ сдѣлалъ страшный скачекъ черезъ нѣсколькихъ лошадей. Клоунъ, дѣлая видъ, что завидуетъ успѣху товарища, самоувѣренno приготовился къ такому же скачку, затѣмъ, разбѣжившись необыкновенно быстро,

онъ вдругъ остановился передъ первою лошадью, дѣлая видъ, что хочетъ снять съ нея какую то пылинку. Большая часть зрителей разразилась веселымъ смѣхомъ; но въ моемъ другѣ, который доведенъ былъ ожиданіемъ предстоящаго скачка до сильнаго первого возбужденія, фактъ этотъ вызвать негодованіе⁵⁴⁾). И такъ „разрѣшеніе напряженного ожиданія въ ничто“ не на всѣхъ производить смѣшное впечатлѣніе. А тѣ, которые хотѣли, надѣть чѣмъ смѣялись они? Очевидно, надѣть несоответствіемъ разбѣга и его результата, слѣдовательно, надѣть шуткой, „на мгновеніе насть обманувшей“. Въ данномъ случаѣ мы смѣемся и надѣть собой, понимая, что клоунъ разбѣжался не для того, чтобы прыгнуть, а надѣть насть⁵⁵⁾.

По мнѣнію Гегеля, смѣшное является вслѣдствіе контраста между сущностью и образомъ, между цѣлью и средствами ея достижени, вслѣдствіе чего уничтожается образъ и не достигается осуществленіе цѣли⁵⁶⁾). Комическое, по Гегелю, заключается въ веселомъ расположениѣ духа и увѣренности радостной субъективности, въ собственной недосягаемой высотѣ надѣть противорѣчіемъ, неспособнымъ вслѣдствіе этого причинить никакой горечи и никакого несчастія, и въ сознаніи силы, дающей возможность легко переносить промахи въ стремленіяхъ къ цѣлямъ⁵⁷⁾.

„Комическое, пишетъ Гегель, есть вообще субъективность, которая сама собою вносить противорѣчіе и разрѣшеніе въ свои поступки, оставаясь такою же способною и самоувѣренною“⁵⁸⁾). Но едва ли всякий комический объектъ есть субъектъ^{58а)}, да еще чувствующій себя при комической ситуациіи вполнѣ счастливымъ и довольнымъ, какъ, напримѣръ, Сократъ въ „Облакахъ“ Аристофана⁵⁹⁾, испытывающій далеко не приятное впечатлѣніе, когда, во время астрономическихъ наблюдений, въ его ротъ уронила пролетающая ласточка нѣчто не совсѣмъ ароматическое...

Кѣстлинъ опредѣляетъ комическое, какъ противорѣчіе, несообразность, но незначительная и безвредная⁶⁰⁾. Определеніе Кѣстлина весьма близко къ Аристотелю. Кѣстлинъ прямо заявляетъ, что всѣ попытки исправить въ этомъ отношеніи Стагирита оказались тщетными⁶¹⁾. Но какая несообразность смѣшина? Этотъ вопросъ тѣмъ болѣе важенъ, что далеко не все несообразное смѣшино. Бэнъ указываетъ на множество несообразностей, вовсе не смѣшныхъ, напримѣръ: слабый человѣкъ, несущій большую тяжесть, пять хлѣбовъ и двѣ рыбы, насытившіе громадную толпу, разстроенный музикальный инструментъ, муха, попавшая въ мазь, Архимедъ, изучающій геометрію во время осады, волкъ въ овечьей шкурѣ, нарушеніе договора, всякая

ложь вообще, трупъ на праздникъ, жестокость родителей, неблагодарность дѣтей, перечень суетъ у Соломона⁶²). Многія изъ перечисленныхъ несообразностей способны возбудить скорѣе тяжелое чувство, чѣмъ веселье и смѣхъ⁶³.

Бэнъ думаетъ, что смѣхъ вызывается деградацией лица, обладающаго достоинствомъ и находящагося въ обстоятельствахъ, неспособныхъ возбудить иныхъ сильныхъ эмоцій⁶⁴). Смѣшная деградация является средствомъ освободиться отъ стѣсненія. Въ торжественныхъ случаяхъ мы должны сохранять приличный видъ серьезности и важности. И вотъ въ такихъ-то именно случаяхъ если что-нибудь случается противное торжеству, портящее его великолѣпіе, понижающее его важность, нарушающее его величавую гармонію⁶⁵), то тѣмъ труднѣе удержаться отъ смѣха⁶⁶) лицамъ, не вполнѣ проникнутымъ участіемъ къ данному торжеству. Наоборотъ, лица, искренно имъ заинтересованныя, принимаютъ близко къ сердцу всякий диссонансъ, нарушающій торжество, и ихъ гнѣвъ еще болѣе усиливается отъ непочтительного хохота шалуновъ. Смѣхъ есть реакція противъ серьезности. Она требуетъ напряженія, усилия, выдержки. Комизмъ устраняетъ всякое принужденіе, и облегченное чувство удовольствія сопровождается радостнымъ смѣхомъ. Комический темпераментъ неспособенъ выдерживать напряженіе серьезности. Онъ какъ бы находится на покатой плоскости и постоянно скользить съ высоты торжественной важности, смѣясь надъ серьезными минами людей, проникнутыхъ почтеніемъ и благоговѣніемъ. Рѣзвыя дѣти нежелательный элементъ въ торжественныхъ случаяхъ жизни. Не вполнѣ сознавая ихъ важности, проказники жадно слѣдятъ за всякимъ поводомъ къ освобожденію себя отъ принужденія къ благочинію, предаваясь громкому веселью и неудержимому хохоту при малѣйшемъ случаѣ, дисгармонирующемъ съ торжественной обстановкой. Они иногда даже прибегаютъ къ напускной важности, чтобы сильнѣе хлынула волна реакціи⁶⁷).

Ueberhorst, подобно Кѣстлину, болѣе или менѣе приближается къ Аристотелю, на что самъ указываетъ⁶⁸). По мнѣнію Ueberhorst'a, комическое заключается въ какомъ-нибудь недостаткѣ, не производящемъ однако очень непріятнаго впечатлѣнія, замѣчаемомъ нами въ другихъ, при сознаніи отсутствія этого недостатка въ насть самихъ⁶⁹). Наоборотъ, недостатокъ другого не вызываетъ въ насть смѣха, если мы подобный замѣчаемъ въ насть самихъ. Горбатый едва ли засмѣется надъ горбатымъ или даже вообще надъ какимъ нибудь физическимъ недостаткомъ⁷⁰). Но если бы смѣхъ возбуждался дурными качествами, которыхъ

въ насъ нѣтъ, то мы едва ли когданибудь смеялись бы, по тому что у каждого человѣка въ большей или меньшей степени есть множество разныхъ недостатковъ. Однако, мы часто смеемся надъ чужими недостатками, свойственными въ большей или меньшей мѣрѣ и намъ, потому что не замѣчаемъ ихъ въ себѣ: сучекъ въ глазѣ ближняго намъ гораздо замѣтнѣе бревна въ нашемъ собственномъ. Или же если мы и замѣчаемъ въ себѣ кое-какіе недостатки, то усматриваемъ ихъ въ ничтожной мѣрѣ, въ сравненіи съ пороками у другихъ людей.

Искусство художника—комика заключается въ яркомъ, рельефномъ изображеніи дурныхъ качествъ людей, но при условіи устраненія всего того, что могло бы возбудить въ насъ тяжелое чувство ⁷¹⁾. Часто собственные свои недостатки мы даже и не считаемъ недостатками и ухитряемся въ нихъ видѣть нѣчто хорошее ⁷²⁾. Такъ, напримѣръ, мы смеемся надъ трусостью другихъ, несмотря на собственный недостатокъ въ смѣлости, объясняя его благоразуміемъ, которое, вѣдь, и Фальстафъ считалъ „лучшою чертою храбрости“ ⁷³⁾. Если комическое заключается въ недостаткахъ, присущемъ личности, надъ которой мы смеемся, при условіи сознанія, что этого недостатка у насъ самихъ нѣтъ, то спрашивается, почему это такъ насъ веселитъ? На это можно отвѣтить, что, подобно тому, какъ слезы есть слѣдствіе печали, такъ смѣхъ есть слѣдствіе веселья ⁷⁴⁾. Насъ же ничто не радуетъ такъ, какъ чувство собственного совершенства, особенно сильно испытываемое, при видѣ тѣхъ людскихъ недостатковъ, отъ которыхъ мы считаемъ самихъ себя свободными ⁷⁵⁾. То, что смѣхъ отъ комического является результатомъ радости, Ueberhorst объясняетъ свойствомъ людей смеяться тѣмъ сильнѣе, чѣмъ интенсивнѣе испытываемое ими удовольствіе ⁷⁶⁾. Для Ueberhorst'a главный признакъ комического заключается въ презрительномъ смѣхѣ надъ личностью, ничтожество которой возбуждается въ насъ сознаніе нашего превосходства надъ ней. Названный авторъ сознаетъ, что многое кажется намъ смѣшнымъ, не возбуждая въ насъ презрительного къ другимъ отношенія и сознанія нашего превосходства. Но это для Ueberhorst'a не есть настоящее комическое, а лишь невѣрное расширение этого понятія ⁷⁷⁾. Ueberhorst считаетъ, что характерный признакъ настоящаго комизма, отличающій его отъ мнимаго, заключается въ насмѣшкѣ, являющейся слѣдствіемъ сознанія смѣющагося своего превосходства надъ личностью осмѣивающей, вслѣдствіе ея недостатка или недостатковъ ⁷⁸⁾. Ueberhorst принимаетъ большую группу фактовъ за суть комизма. Комизмъ преимущественно состоитъ въ

несообразности, не влекущей вредныхъ послѣствій (хотя выше приведенные соображенія Бэна, см. стр. 309—310, указываютъ на то, что и она не исчерпываетъ всего понятія о комическомъ). Едва ли можно объяснить чувствомъ собственнаго превосходства смѣхъ, когда мы хохочемъ надъ Плюшкинымъ, принятымъ Чичиковымъ за бабу. Мы смѣемся надъ Плюшкинымъ не потому, что лучше его одѣваемся и нашимъ костюмомъ опредѣленіе указываетъ нашъ полъ, а вслѣдствіе несообразности, усматриваемой во вѣнности описываемаго Гоголемъ помѣщика, имѣвшаго видъ ключницы. Неправъ Ueberhorst, утверждающій, что мы смѣемся надъ дурными качествами людей лишь тогда, когда сами сознаемъ себя свободными отъ подобныхъ недостатковъ. Кому не случалось смѣяться надъ паденiemъ людей на каткѣ или на скользкихъ тротуарахъ, при полномъ сознаніи, что мы сами едва ли съ честью выдержимъ испытание нашей ловкости при подобныхъ обстоятельствахъ. Смѣшино и другимъ, и самому себѣ, когда случается упасть, несмотря на отчаянныя усиленія сохранить равновѣсие. И не эти ли энергичныя попытки удержаться на ногахъ, сопровождаемыя всегда необыкновенными, эксцентричными и крайне выразительными жестами, составляютъ, вслѣдствіе своей несообразности и тщетности, причину хохота, вызываемаго паденiemъ (безъ серьезнаго ушиба, а лишь съ болѣе или менѣе значительными поврежденіемъ элегантности туалета? ⁷⁹). Паденіе воспроизводилось въ искусствѣ, напримѣръ, паденіе Станареля въ Донъ Жуанѣ Мольера, доказывающаго свободу воли, паденіе Репетилова въ „Горѣ отъ ума“ Грибоѣдова, паденіе Бобчинскаго въ Ревизорѣ Гоголя. Не правъ Ueberhorst, говоря, что удовольствіе само по себѣ вызываетъ смѣхъ, приводя хохотъ дѣтей, качающихся на качеляхъ ⁸⁰). Качаніе на качеляхъ вызываетъ смѣхъ тоже вслѣдствіе несообразности паденія, безъ печальныхъ послѣствій, вмѣсто которыхъ въ моментъ наибольшаго приближенія къ землѣ, слѣдовательно и наивысшей опасности, сила размаха подхватываетъ падающихъ, чтобы снова поднять качающихся и опять бросить съ высоты внизъ и т. д. О паденіи упоминаетъ и Бергсонъ ⁸¹).

По мнѣнію Бергсона комизмъ преимущественно заключается въ автоматичности, овладѣвающей жизнью, въ ея механизациѣ (*técanisation de la vie*) ⁸²). Бергсонъ не имѣеть намѣренія опредѣлять комическое, а лишь его исклѣдовать ⁸³). Авторъ думаетъ, что, кроме автоматичности, существуетъ нѣсколько источниковъ комического, наивность, экзальтация, болѣзни воли ⁸⁴), и три условия смѣха: необщительность лица, нечувствительность зри-

теля (комизмъ предполагаетъ анестезію сердца и обращается къ разсудку⁸⁵⁾ и автоматизмъ⁸⁶⁾).

Определеніе комического обыкновенно неудачно, потому что причины смѣха различны и едва ли ихъ можно привести къ одному знаменателю⁸⁷⁾.

Чтобы смеяться, нужно быть „въ духѣ“, наоборотъ, человѣкъ не въ духѣ склоненъ къ брюзжанію. Четырехъ-лѣтній ребенокъ на вопросъ, что такое быть въ духѣ, отвѣтилъ: „Это значитъ смеяться, болтать и цѣловаться“⁸⁸⁾. Хорошее извѣстіе, избавляющее насъ отъ страха и заботы, удачно решенная задача, оконченный тяжелый трудъ приводятъ насъ въ хорошее настроеніе и мы готовы смеяться при всякомъ малѣйшемъ поводѣ⁸⁹⁾). Всего же болѣе располагаетъ насъ къ веселью здоровое самочувствіе. Послѣ освѣжительного сна и удовлетворенія здороваго аппетита, всякий можетъ болѣе или менѣе походить на гоголевскаго мичмана Пѣтухова, Антона Ивановича, которому „покажешь этакъ одинъ палецъ—вдругъ засмѣется, ей-Богу, и до самаго вечера смеется“⁹⁰⁾, или на мольеровскую Нинетту, отваживавшуюся хохотать даже надъ своимъ бариномъ Журденомъ⁹¹⁾). Когда же мы послѣ тяжкой болѣзни начинаемъ поправляться, то, испытывая радость, столь художественно выраженную, напримѣръ, въ а-мольномъ квартетѣ оп. 132 Бетховена (въ части, обозначенной словами: *sentendo nuova forza*), мы не только склонны къ веселому смѣху, но намъ буквально улыбается весь міръ. Тогда намъ не будутъ казаться странными даже слова Цейзинга, говорящаго о томъ, что „міръ есть Божій смѣхъ“⁹²⁾.

Однако человѣкъ означаетъ свое пришествіе въ этотъ міръ скорбнымъ воплемъ (ср. 353 прим. къ трагическому): „Родясь на свѣтѣ, мы плачемъ“, говоритъ Лиръ⁹³⁾. Ребенка обдаетъ холодомъ дѣйствительности. Но его согрѣваетъ материнская ласка, озаряющая утро его жизни крѣпкимъ сияніемъ любви. Ребенокъ крѣпнетъ. Ощущеніе собственной силы его радуетъ; онъ веселится, обнаруживая свою возрастающую мощь. Нельзя доставить ему большаго удовольствія, какъ показавъ ему собственное его превосходство надъ собой. Прикиньтесь, что вы не въ состояніи его догнать, или дайте ему себя опередить, или проиграйте ему въ карты: онъ будетъ смеяться, сознавая свое превосходство надъ вами. Если же онъ замѣтитъ, что вы нарочно ему поддались, то, начиная съ вами играть опять, онъ ставитъ условіе: „тѣперь вы должны проиграть въ самомъ дѣлѣ“⁹⁴⁾. Здѣсь Куно Фишеръ видитъ сущность комического („das Urphänomen des

Komischen⁹⁵). Въ вышеприведенномъ примѣрѣ вся радость ребенка зависитъ отъ сознанія его превосходства надъ взрослыми, или, что все равно, отъ несостоительности взрослого въ состязаніи съ ребенкомъ. Ребенокъ видитъ огромный, сравнительно съ нимъ, ростъ взрослого человѣка, внушающій мысль о его превосходствѣ. Оказывается на самомъ дѣлѣ, что ребенокъ въ состязаніи побѣдилъ взрослого. Въ этомъ контрастѣ между кажущимся ребенку превосходствомъ взрослого и его несостоительностью заключается, по мнѣнию Куно Фишера, сущность комизма⁹⁶). „Чѣмъ болѣе кажется предметъ стѣсненнымъ въ своей свободѣ, тѣмъ легче мы сознаемъ наше надъ нимъ превосходство, тѣмъ большее самодовольство мы испытываемъ, тѣмъ комичнѣе намъ представляется предметъ нашего созерцанія“⁹⁷). Гроосъ считаетъ, что терминъ „Unfreiheit“ (несвобода, певоля), употребленный Куно Фишеромъ, неудаченъ, и замѣняетъ его терминомъ „Verkertheit“ (прѣвратность, ложность)⁹⁸).

Гроосъ считаетъ комическое контрастомъ трагическому⁹⁹). Предметъ, представляющійся намъ комическимъ, обнаруживаетъ нѣкоторую несообразность, неспособную, однако, возбудить въ настѣ ни состраданія, ни страха, и внушающую намъ сознаніе нашего надъ нимъ превосходства¹⁰⁰). Такъ, всякий уклоненій отъ нормального типа, не возбуждающій въ настѣ своею незначительностью или невинностю (безвредностью) ни страха, ни состраданія, внушаютъ намъ радостное сознаніе того, что мы лишиены этихъ недостатковъ, надъ которыми мы смеемся „фарнсейскимъ самодовольствомъ“¹⁰¹). Точно также и духовныя слабости: разсѣянность, глупость, безсильный гибѣтъ, неосновательный страхъ и пр. вызываютъ въ настѣ сознаніе превосходства надъ обнаруживаемыи несообразностями¹⁰²). Такимъ образомъ, удовольствіе, доставляемое комическимъ, есть лесть нашему самолюбию, насыщающемуся надъ недостатками нашихъ близкихъ. Но польщенное самолюбіе не есть эстетическое наслажденіе¹⁰³). И чѣмъ болѣе насышки слышится въ хохотѣ смѣющагося, тѣмъ менѣе доступно ему эстетическое наслажденіе отъ комического. Оно, напримѣръ, совсѣмъ отсутствуетъ въ смѣхѣ дѣтей надъ горбатымъ, взрослыхъ людей надъ глупымъ или неловкимъ человѣкомъ¹⁰⁴). Эстетическое наслажденіе отъ комического тѣмъ, болѣе увеличивается, чѣмъ болѣе элементъ насышки, соединенный съ польщеннымъ самолюбиемъ отъ сознанія своего превосходства, исчезаетъ, заглушенный интересомъ къ несообразности, которой мы тѣмъ охотнѣе симпатизируемъ, чѣмъ невиннѣе и простительнѣе она намъ кажется, являясь обычнымъ спутникомъ человѣ-

ческаго несовершенства, болѣе или менѣе присущаго всѣмъ людямъ. При эстетическомъ наслажденіи комическимъ насыщающійся надъ ближнимъ фарисей превращается въ смѣющагося надъ самимъ собой мытаря, а комизмъ приближается къ юмору¹⁰⁵).

Послѣ обзора всѣхъ выше приведенныхъ мнѣній о комическомъ, интересно сопоставить ихъ съ разными наиболѣе яркими фактами и примѣрами, вызывающими смѣхъ.

Муръ и Гамильтонъ, живя въ Италии, презрительно отзывались о національной итальянской комедіи, не находя въ ней ничего забавнаго. Разъ пошли они въ театръ. Тарталъ (занка—одно изъ лицъ итальянской комедіи) передавалъ Арлекину очень важное извѣстіе, касающееся послѣдняго. Тарталъ старается сказать: гдѣ находится интересующая Арлекина личность. Но тутъ всѣ усилия занки оказываются тщетными: ему никакъ не удается выговорить слово, которое съ такимъ нетерпѣніемъ ожидаетъ Арлекинъ. Тарталъ дѣлаетъ страшныя усиленія, корчитъ ужасныя гримасы, работаетъ всѣмъ тѣломъ; потъ катится съ него градомъ, глаза выскакиваютъ изъ орбитъ, и онъ едва не задыхается. Арлекинъ разстегиваетъ несчастному воротъ, машетъ въ лицо шапкой, вмѣсто вѣра, подносить къ носу ароматическую эссенцію,—но все тщетно: занка не въ состояніи выговорить ожидаемаго слова—оно застряло у него въ горлѣ. Тогда Арлекинъ, потерявъ терпѣніе и приди въ отчаянную ярость, съ разбѣгу ударяетъ занку головою въ животъ и, о чудо! желаемое слово вылетаетъ изъ усть Тарталы. Этотъ внезапный и неожиданный успѣхъ, достигнутый столь страннымъ и, повидимому, неподходящимъ средствомъ, до упаду разсмѣшилъ всю публику, въ томъ числѣ и хмурыхъ англичанъ, которые расхохотались до такой степени, что обратили на себя вниманіе всѣхъ присутствовавшихъ на представлениі¹⁰⁶).

Въ „Дневникѣ паломника“ Джерома К. Джерома разсказывается о томъ, какъ два англичанина, путешествуя по Германіи, отыскивали въ путеводителѣ по желѣзнымъ дорогамъ подходящій для себя поѣздъ. „Каждое утро Б. усаживался за путеводитель и, охвативъ голову руками, старался уразумѣть его, сохраняя разсудокъ въ цѣлости“¹⁰⁷). Но одинъ щахъ съ сверхъестественной быстротой, другой дѣлалъ невѣроятные крюки, третій исчезалъ во времени и пространствѣ и т. п., „Разсудокъ Б. не выдерживалъ наконецъ, и онъ начинаетъ завираться. Онъ открываетъ поѣзда, которые приходятъ изъ Мюнхена въ Гейдельбергъ въ четырнадцать минутъ, черезъ Венецию и Женеву, съ полчасовой остановкой въ Римѣ. Онъ роется въ указателѣ, оты-

скивая дьявольские поезды, которые приходят въ мѣсто назначения за сорокъ семь минутъ до отхода изъ мѣста отправки и уходятъ прежде, чѣмъ успѣли прибыть. Онъ приходитъ къ убѣжденію, что ближайшій путь изъ южной Германіи въ Париж лежитъ черезъ Калѣ, гдѣ нужно нанять пароходъ въ Москву. Не добравшись до конца таблицы, онъ уже не знаетъ, гдѣ мы находимся—въ Европѣ, Азіи, Африкѣ или Америкѣ, куда мы ѿдемъ, и зачѣмъ мы ѿдемъ”¹⁰⁸⁾.

Пигасовъ „разсказывалъ объ одномъ своемъ сосѣдѣ, который, состоя лѣтъ тридцать подъ башмакомъ жены, до того обабился, что, переходя однажды, въ присутствіи Пигасова, мелкую лужицу, занесъ назадъ руку и отвелъ въ бокъ фалды сюртука, какъ женщины это дѣлаютъ со своими юбками”¹⁰⁹⁾. Въ одномъ оперномъ театрѣ, въ оркестрѣ былъ стариkъ альтистъ, носившій огромный парикъ. Въ томъ же театрѣ былъ молодой флейтистъ большой проказникъ. Передъ началомъ представлениія, когда оркестръ готовился играть увертюру, флейтистъ подкрался къ альтисту, привязалъ одинъ конецъ принесенной съ собой бичевки къ парику такъ искусно, что альтистъ, погруженный въ настраиваніе своего инструмента, ничего не замѣтилъ, а другой конецъ бичевки прикрѣшилъ къ занавѣсу. Послѣ благополучно сыгранной увертюры, когда занавѣсть взвился, раздался отчаянный крикъ альтиста, лишившагося своего головного убора. Публика, увидавъ болтающейся между небомъ и землею парикъ, разразилась такимъ хохотомъ, что пришлось опустить занавѣсть и начать оперу снова.

Въ одну губернію была послана справка о флорѣ и фаунѣ. Отвѣтъ получился такой: Флора жила въ гувернанткахъ у предводителя дворянства, а Faуны не оказалось совсѣмъ^{109a)}.

Въ одномъ провинціальномъ городѣ на вывѣскѣ было написано: Портной Бужениновъ изъ Парижа. Онъ же и Мадамъ.

Во всѣхъ приведенныхъ примѣрахъ¹¹⁰⁾ комизмъ заключается въ очевидной несообразности, не влекущей за собой вредныхъ послѣствій. Она же обыкновенно является причиной комизма въ явленіяхъ природы, дѣйствіяхъ людей и произведеніяхъ искусствъ.

Ueberhorst признаетъ комическое лишь въ сферѣ человѣческой личности¹¹¹⁾ и отрицаетъ его въ природѣ, находя, что комическое въ природѣ есть невѣрное расширеніе этого понятія. Тѣмъ не менѣе онъ посвящаетъ въ своей книгѣ о комическомъ цѣлую главу комическому въ природѣ, наполненную примѣрами, хотя называетъ это „Ошибочнымъ расширеніемъ понятія коми-

ческаго" (*Eine falsche Erweiterung des Begriffes des Komischen*"¹¹²), возбуждая въ читатель сомнѣніе: не слишкомъ ли узко то опредѣленіе комического, которое авторъ считаетъ правильнымъ.

По вѣрному замѣчанію Цейзинга, небесныя явленія, борьба силъ природы, видъ земной поверхности наиболѣе далеки отъ комизма¹¹³). Цейзингъ считаетъ способными произвести комической эффектъ формы и движенія облаковъ и тумана, падающей хлопьями снѣгъ, перемежающейся свѣтъ съ тѣнью въ лѣсу, капризы апрѣльской погоды и т. п.¹¹⁴).

Цейзингъ ссылается на комическія описанія этихъ явленій въ поэзіи. Дѣйствительно, стоитъ, напримѣръ, вспомнить разговоръ Гамлета съ Полониемъ объ облакахъ, чтобы убѣдиться, насколько они способны къ разнымъ смѣшнымъ метаморфозамъ:

Гамлеть. Видите это облако? Точно верблюдъ.

Полоній. Клянусь святой обѣдней, совершенный верблюдъ.

Гамлеть. Минъ кажется, оно похоже на хорька.

Полоній. Спина точь-въ-точь, какъ у хорька.

Гамлеть. Или какъ у кита?

Полоній. Совершенный китъ¹¹⁵).

Изъ трехъ царствъ природы минералы представляютъ область, наиболѣе далекую отъ комического. Но могутъ быть комичны горы и утесы, подобно облакамъ напоминающіе людей, животныхъ и разные другие предметы,—странныго вида сталактиты¹¹⁶) и пр. Ближе къ комическому нѣкоторыя растенія¹¹⁷), напримѣръ, кактусы, нѣкоторыя пальмы, старыя ивы¹¹⁸), малорослые сосны (*Zwergkiefer*) и ихъ косое положеніе и разныя несоразмѣрности, напримѣръ, маленькие желуди на громадномъ дубѣ или огромныя тыквы на тоненькой вѣточкѣ¹¹⁹), а также нѣкоторыя хищныя наклонности, напримѣръ, у мимозъ¹²⁰), истребляющихъ насѣкомыхъ,—наклонности, контрастирующія съ мирно-пассивнымъ характеромъ растеній и приближающія ихъ къ животнымъ¹²¹). Между ними наиболѣе комичны собаки и обезьяны. Но едва ли правъ Руге, приписывающей имъ однимъ комической характеръ¹²²).

Цейзингъ¹²³) усматриваетъ комизмъ и въ разныхъ насѣкомыхъ, напримѣръ, въ майскомъ жукѣ, удостоившемся упоминанія въ „Кузнециѣ Музыкантѣ“ Полонскаго, и въ лягушкахъ съ ихъ наклонностями къ музыкальнымъ занятіямъ,увѣковѣченнымъ даже въ классической литературѣ (*„Лягушки“ Аристофана*), и средневѣковой у мейстерзингеровъ^{123а}), съ ихъ неуклюжими прыжками, изображенными въ музыке (ораторіи Генделя „Израиль

въ Египтѣ¹²³), въ медвѣдѣ, играющемъ такую видную роль въ басняхъ Крылова, въ лисѣ, воспѣтой Гете въ Рейнекѣ Лисъ съ иллюстраціями Каульбаха. Комизмъ животныхъ иногда до того силенъ, что вызываетъ смѣхъ даже у философовъ. Изъ біографіи Спинозы известно, что онъ хохоталъ, глядя на устраиваемые имъ бои пауковъ¹²⁴).

Комична божья коровка (коцинелла), часто безуспѣшно пробующая высасывать цвѣточный сокъ одуванчика. Германъ Мюллеръ описалъ, какимъ образомъ это маленькое насѣкомое старается добить цвѣточный сокъ эродіума цикоторума. „Неловкость, съ которой этотъ жучокъ, неспособный питаться растеніями, пробуетъ достать медь, такъ комична, что о ней стоитъ упомянуть. Сѣвъ на лепестокъ, божья коровка протягиваетъ ротъ къ одному изъ резервуаровъ цвѣточного сока, находящихся по обѣ стороны у основанія лепестка. Послѣдній большею частью отрывается, и тогда божья коровка садится насосѣдній лепестокъ или же падаетъ на землю съ оторвавшимся. Въ первомъ случаѣ она продолжаетъ обходить вокругъ вѣнчика и въ концѣ концовъ отрывается всѣ пять лепестковъ; во второмъ случаѣ она тотчасъ поднимается, быстро вскарабкивается на другой стебель того же растенія и начинаетъ все сызнова. Я видѣлъ, какъ одна и та же божья коровка четыре раза сряду падала съ лепестками, при чемъ это нисколько не послужило ей урокомъ”¹²⁵).

У рыбъ клоуновъ громадная, тяжелая голова съ курносымъ лицомъ и цѣлымъ рядомъ разнообразныхъ выростовъ, темное или пестрое тѣло, а на переднихъ плавникахъ лучи расположены такъ, что самые плавники напоминаютъ не плавательные перья, а небольшія кривыя руки¹²⁶). Запутавшись въ водоросляхъ, эти рыбы принимаютъ горизонтальное положеніе. Но если рыбкулона вынуть изъ водорослей и помѣстить въ шайку съ морской водой, то громадная тяжелая голова перетягиваетъ тѣло, и рыба начинаетъ кувыркаться и прыгать, напоминая клоуна, отчего и получила свое название¹²⁷). Тургеневъ въ одномъ изъ своихъ стихотвореній въ прозѣ разсказываетъ о томъ, какъ онъ однаждышелъ по дорогѣ, находясь въ крайне тяжеломъ настроеніи духа: „Тяжкія предчувствія стѣснили мою грудь; унылость овладѣла мною. Я поднялъ голову... Предо мною, между двухъ рядовъ высокихъ тополей, стрѣлою уходила вдали дорога. И черезъ нее, черезъ эту самую дорогу, въ десяти шагахъ отъ меня, вся раззолоченная яркимъ лѣтнимъ солнцемъ прыгала гуськомъ цѣлая семейка воробьевъ, прыгала бойко, забавно, самонадѣянно! Особенно одинъ изъ нихъ такъ и надсаживалъ бочкомъ, бочкомъ,

выпучи зобъ и дерзко чирикая, словно и чортъ ему не братъ! Завоеватель и полно!

А между тѣмъ, высоко на небѣ кружилъ ястребъ, которому, быть можетъ, суждено сожрать именно этого самаго завоевателя. Я поглядѣлъ, разсмѣялся, встрепенулся — и грустныя думы тотчасъ отлетѣли прочь: отвагу, удаль, охоту къ жизни почувствовалъ я. И пускай надо мной кружить мой ястребъ... Мы еще повоюемъ, чортъ возьми¹²⁸⁾.

Птицы часто смѣшны необычайно задорнымъ и отважнымъ видомъ, какъ, напримѣръ, тѣ куры и гуси, которыхъ такъ боялся маленький Давидъ Коперфильдъ въ романѣ Диккенса „et qui se promènent dans la cour d'un air formidable¹²⁹⁾.

Попугай комичны тѣмъ, что иногда говорятъ такъ кстати, какъ бы понимая смыслъ словъ. Всего же комичнѣе обезьяны, о проказахъ которыхъ столько интереснаго сообщено въ книгѣ Брема¹³⁰⁾.

Обезьяна комична также своимъ карикатурнымъ сходствомъ съ человѣкомъ. Болѣе или менѣе комическое сходство наблюдается между человѣкомъ и другими животными¹³¹⁾.

Если существуетъ комическое въ природѣ, то только для человѣка. Онъ одинъ способенъ надъ нею смѣяться. Но всего болѣе смѣется онъ надъ самимъ собой, какъ въ частности, надъ отдѣльными людьми, такъ и въ цѣломъ, надъ человѣчествомъ вообще, надъ его исторіей¹³²⁾. Потребность смѣяться настолько сильна въ человѣкѣ, что для ея удовлетворенія онъ создаетъ комическихъ художественные произведенія. Изъ нихъ первое мѣсто принадлежитъ комедіи.

Замѣчательно, что писатели, наиболѣе способные потрясать наши сердца и вызывать въ насъ слезы, умѣютъ всего лучше и смѣшить насъ. Это замѣчено еще Платономъ. Онъ пишетъ въ „Пирѣ“: „Сократъ заставилъ ихъ признать, что одинъ и тотъ же человѣкъ долженъ умѣть писать и комедіи, и трагедіи, и что настоящій трагический поэтъ долженъ быть въ то же время и комикомъ“¹³³⁾.

Такимъ былъ Шекспиръ. Въ лицѣ Фальстафа Шекспиръ создалъ настоящій комический типъ¹³⁴⁾. Неистощимое веселье не покидаетъ этого настоящаго сына „веселой Англіи“ даже на войнѣ и въ минуты серьезной опасности.

Этотъ вѣчный гуляка, рѣшившій вопросъ о смыслѣ жизни въ духѣ эпикурейской философіи, очутившись на чуждомъ ему полѣ браніи съ его геройскими подвигами, не прельщается, однако, показной стороной войны, а смотрѣть глубже и высказываетъ

среди своихъ смѣхоторвныхъ тирадъ мудрья истины, напри-
мѣръ:

„Нѣтъ, чортъ побери, миръ лучше войны“¹³⁵).

Когда принцъ Генрихъ старается Фальстафу внушить воин-
ское мужество, смотрящее смерти прямо въ глаза, словами:
„Вѣдь смерти не избѣжишь. Когда-нибудь надо заплатить долгъ
Господу“¹³⁶), то Фальстафъ, оставшись одинъ, предается своимъ
размышленіямъ, въ которыхъ резюмируетъ всю свою практическую
мудрость, пренебрегающую химерой честолюбія, ради не-
сравненно болѣе осозательныхъ, реальныхъ благъ, говоря: „Да
срокъ еще не насталъ; а я куда какъ не люблю платить прежде
времени. Ну, на кой чортъ мнѣ соваться впередъ? Кто меня
толкаетъ?—Честь. А если она толкнетъ меня на смерть—тогда
что? Можетъ ли честь приставить руку?—Нѣтъ. Вылечить
рану?—Нѣтъ. Значитъ она хирургіи не знаетъ? Нѣтъ. Что-жъ
такое честь?—Слово. Что-жъ такое слово?—Воздухъ. Стало, честь
воздухъ? Славное приобрѣтеніе. Кто-жъ ее приобрѣтаетъ. А вотъ
кого убили въ сраженіи. Что-жъ, онъ ее чувствуетъ? Нѣтъ. Стало
быть, она неощущаема? Нѣтъ. Какъ же могутъ чувствовать
мертвые? Развѣ она не можетъ уживаться съ живыми? Нѣтъ.
Почему? Злословье не позволяетъ. Такъ и мнѣ ее не надо. Честь
просто надгробная надпись. Вотъ и конецъ моего катехизиса“¹³⁷).

И вотъ, вѣрный своему взгляду на честь, Фальстафъ, равнодушный къ воинской доблести, говорить: „Когда Перси живъ,
я проткну его, конечно, если онъ наткнется на мой мечъ.
Если же нѣтъ—чортъ съ нимъ; самъ я на него не полѣзу. Мнѣ,
вѣдь, не нужна честь, какъ сэръ Вальтеру. Я хочу жить, пока
живется; а убить, такъ честь явится сама незваная; стало, и
хлопотать о ней нечего“¹³⁸). Но Перси не до Фальстафа. Герой
вступаетъ въ роковой для себя поединокъ съ Принцемъ
Генрихомъ и падаетъ на полѣ браніи. Въ это время на Фаль-
стафа нападаетъ Дугласъ. Фальстафъ сражается, а затѣмъ па-
даетъ, будто убитый. Принцъ Генрихъ, поразивъ на смерть Перси
и увида распостертаго на землѣ Фальстафа, восклицаетъ:

„Какъ! бѣдный мой толстякъ! и въ этомъ тѣлѣ
Исчезла жизнь! Прощай, бѣдняга Джакъ!
И доблестный тебѣ сражала смерть,
Но врядъ ли кто сражонъ жирнѣе.
Мнѣ смерть твоя была-бѣ грустнѣе всикой,
Когда-бѣ я былъ попрежнему гуликой.
Тебя набальзимируютъ! Прощай
И возлѣ Перси съ миромъ почивай!“

По уходѣ Принца Генриха Фальстафъ, тихо поднимаясь, говорить: „Меня набальзимируютъ? Нѣтъ, братъ, дудки; ужъ если ты хочешь меня потрошить, такъ я заставлю тебя посолить себя и сѣсть. Я, однако, прикинулся вѣ-время; иначе этотъ бѣшеный шотландецъ расчелся бы со мной начисто. Прикинулся? вру, я не поддѣлка: смерть—вотъ это поддѣлка, потому что мертвый есть только образъ человѣка. А прикинуться мертвымъ, чтобы сохранить жизнь, не есть поддѣлка, а сама жизнь, настоящая, совершенная жизнь. Лучшая черта храбрости—благоразуміе, а имъ-то я и спасъ свою жизнь. Однако, я, чортъ побери, боюсь этого бѣшнаго Перси, хоть онъ и убить. Чѣдъ если онъ тоже прикидывается и вдругъ вскочить? Онъ вздумаетъ, пожалуй, доказывать, что прикидывается лучше меня? Потому, вѣрнѣе себя обезопасить, а тамъ, пожалуй, можно будетъ сказать, что я убилъ его. Въ самомъ дѣлѣ, почему ему не вскочить такъ же, какъ и я? Свидѣтелей нѣтъ, значитъ, и уличить некому. (Колетъ трупъ). Вотъ тебѣ, негодай! Ну, теперь, съ новой раной на бедрѣ, пойдемъ-ка, я приберу тебя подальше“¹³⁹). Затѣмъ Фальстафъ взваливаетъ трупъ на спину и объявляетъ всѣмъ, что онъ убилъ Перси.

Поэзія, въ особенности комедія, наиболѣе способна изъ всѣхъ искусствъ къ комическому. Но остальные, хотя и не въ одинаковой степени, все-таки могутъ воспроизводить смѣшное и болѣе или менѣе не чужды комическому¹⁴⁰).

Однако, Циммерманъ вполнѣ отрицаетъ комизмъ въ архитектурѣ и музыкѣ¹⁴¹). Эбелингъ думаетъ, что архитектура можетъ быть смѣшна, но не комична (?)¹⁴²). Цейзингъ разсказываетъ объ одной церкви, имѣвшей издали видъ увеселительного замка или бесѣдки, надъ которой смеялись путешественники. Онъ же упоминаетъ объ одномъ частномъ дому, который нѣсколько походилъ и на кофейную мельницу, и на шарманку, и на уланскую шапку. Въ особенности много смѣшного, по мнѣнію Цейзинга, можно было встрѣтить въ архитектурѣ маленькихъ резиденцій, гдѣ на малыя средства стремились достичнуть большихъ эффектовъ, а въ результатѣ получались лишь безвкусье и даже чудовищность¹⁴³). Такъ какъ произведенія архитектуры стоятъ дорого, то строить разныя смѣшныя несобразности, ради возбужденія хохота, затруднительно изъ-за экономическихъ соображеній. Поэтому чаще можно встрѣтить описанія комическихъ архитектурныхъ произведеній. Если сама архитектура скорѣе въ видѣ исключенія и вслѣдствіе невольныхъ промаховъ и недостатковъ бываетъ смѣшна, то ея скультурный

и живописный орнаментъ можетъ достигать весьма значительныхъ комическихъ эффектовъ¹⁴⁴⁾.

Въ музыкѣ, этой „растаявшей архитектурѣ“¹⁴⁵⁾, иѣкоторые писатели отрицаютъ способность къ комизму. Но если раздаются голоса, отрицающіе комизмъ въ инструментальной музыкѣ и допускающіе его въ ней лишь при содѣйствіи слова, то, значитъ, все же есть нѣчто и въ самой музыкѣ, что дѣлаетъ ее соответствующей смѣшнымъ словамъ¹⁴⁶⁾). Въ бытія времена едва ли не главное значеніе музыки состояло въ увеселеніи, и величайшей похвалой считалось заявленіе, что игра музыканта въ состояніи разсмѣшить слушателей. Такъ, напримѣръ, Спітта, повѣствую о родословной И. С. Баха, упоминаетъ Ганса Баха, по профессіи скрипача (Spielmann), который пользовался такой славой, что съ него два раза были написаны портреты, хранившіеся сыномъ И. С. Баха Филиппомъ-Эмануиломъ. На одномъ изъ нихъ, помѣченномъ 1617 годомъ, Гансъ Бахъ изображенъ играющимъ на скрипкѣ. Около лѣвой руки помѣщено слѣдующее стихотвореніе:

„Hier siehst du geigen Hansen Bachen,
Wenn du es hörst, so musttu lachen.
Er geigt gleichwohl (d. i. n鋘lich) nach seiner Art
Und tr鋑t einen hübschen Hans Bachen Bart.“¹⁴⁷⁾.

(Здѣсь ты видишь играющаго на скрипкѣ Ганса Баха. Когда ты его слышишь, ты засмѣешься. Онъ играетъ по-своему и носить красивую бороду).

Европейцамъ казалась смѣшною музыка китайская и японская¹⁴⁸⁾. Въ прежнія времена квартетъ F-dur op. 59 Бетховена вызывалъ смѣхъ у слушателей. Черни разсказывалъ, что при исполненіи этого квартета всѣ смѣялись и были увѣрены, что Бетховенъ написалъ это произведеніе въ смыслѣ шутки¹⁴⁹⁾). Въ началѣ 1812 г. этотъ квартетъ исполнился въ Петроградѣ у Львова. Когда басъ сталъ играть свое соло на одной нотѣ, то всѣ покатились со смѣху¹⁵⁰⁾). Въ Англіи повторилось то же самое. У Ёомы Appleby, директора концертовъ въ Манчестерѣ, віолончельное соло на одной нотѣ разсмѣшило всѣхъ присутствовавшихъ¹⁵¹⁾). Оркестръ смѣялся при исполненіи послѣдней части 8-ой симфоніи F-dur Бетховена, гдѣ струнные инструменты играютъ: ре, ми, до, изъ которыхъ первыя двѣ ноты восьмыя, а третья четверть^{151a)}.

Въ данномъ случаѣ смѣхоторное впечатлѣніе не входило въ намѣреніе композитора. Но музыкѣ Бетховена не чуждъ комизмъ

сознательный, преднамѣренный. Такъ, напримѣръ, въ скерцо Пасторальной симфоніи Бетховенъ воспроизвелъ то, что не разъ слышалъ въ одной гостиницѣ предмѣстія Вѣны (Mödling), где играли деревенскіе музыканты. Бетховенъ рассказывалъ, что они играютъ иногда въ просоньѣ, опускаютъ инструментъ, когда очнутся, берутъ нѣсколько нотъ наугадъ, и обыкновенно вѣрно попадаютъ въ тонъ. Въ томъ мѣстѣ скерцо 6-ой (Пасторальной) симфоніи, где фаготъ играетъ f, c, F, f, c, c, F, Бетховенъ имѣлъ въ виду подражать этимъ деревенскимъ фаготистамъ, умѣющимъ извлекать изъ своего инструмента только эти ноты, которыхъ они выдуваютъ „съ большимъ присутствиемъ духа, где онъ подходитъ“¹⁵²). Въ концѣ „Scene am Bach“ Пасторальной симфоніи оркестровые инструменты подражаютъ соловью, кукушкѣ и перепелу¹⁵³). Это мѣсто не комично, а „способно растрогать до слезъ“¹⁵⁴).

Но подражаніями крикамъ животныхъ композиторы пользовались и для комическихъ цѣлей. Такъ, напримѣръ, Пепушъ написалъ „Свиной концертъ“ (Schweinenconcert) для шести фаготовъ. Прусскій король Фридрихъ Вильгельмъ I часто слушалъ это произведение и каждый разъ покатывался со смѣху¹⁵⁵). Фарина скрипачъ второй половины XVI в., написалъ Capriccio stravagante, въ которомъ на скрипкѣ воспроизводились разные звуки животныхъ, напримѣръ: пѣніе пѣтухи, кудахтанье курицы, мяуканье кошки, лай собаки и пр. Для исполненія этого каприччіо присоединено нѣсколько примѣчаній. „Какъ ни смѣши намъ кажутся эти примѣчанія, нельзя не замѣтить глубокой серьезности, съ которой относится авторъ къ своему анти-художественному содержанию“¹⁵⁶). Подражаніе крикамъ животныхъ встрѣчается и въ вокальной музыкѣ, которая, благодаря пояснительному значенію словъ текста, гораздо болѣе инструментальной способна на комические эффекты. Подобное подражаніе встречается еще въ классическую древность. Такъ, напримѣръ, хоръ въ комедіи „Лягушки“ Аристофана пѣлъ на слова брекекекексъ, коаксь, коаксь^{156а}). Подражаніе крику лягушки встречается въ сатирической пѣснѣ Гёте: „Es wollt' einmal im Königreich der Frühling nicht erscheinen“, положенной на музыку Бирсу для одного сольного голоса, которому вторитъ хоръ, изображающей лягушекъ и пѣвшій ква, ква¹⁵⁷).

Подражаніе животнымъ, въ особенности птицамъ, встречается въ контрапунктической музыкѣ XVI в., напримѣръ, у Гомберта (Le chant des oiseaux) и Жаниекена (Le chant des oiseaux, L'alouette, Le rossignol). По мнѣнію Амбrosa, если птицы мо-

теты Гомберта напоминают картины, изображающие птиц Брейгеля, то упомянутые произведения Жаннекена походят на гравюры Калло¹⁵⁸). Въ этихъ произведеніяхъ Жаннекена контрапунктъ, преимущественно направленный на возвышенное и серьезное, отдается самому веселому комизму¹⁵⁹). Высшую точку комизма контрапунктъ достигаетъ въ Амфипарнассо Ораціо Векки, исполненномъ въ Моденѣ въ 1594 г. Въ этой комедіи съ музыкой діалоги положены на пятиголосные мадригали¹⁶⁰). Дѣйствующія лица въ соответствующихъ маскахъ играли на сценѣ пантомиму, а хоръ пѣлъ пятиголосные мадригали на слова, которыхъ должны были бы произносить дѣйствующія лица¹⁶¹).

Самое эффектное мѣсто этого сочиненія то, въ которомъ Франкатриппа, намѣреваясь заложить брилліантъ, идетъ къ евреямъ, празднующимъ въ это время шабашъ и молятся въ синагогѣ. Франкатриппа стучится въ дверь, но евреи отвѣчаютъ ему отказомъ. Происходитъ страшная суматоха и путаница, представляющая, однако, шедевръ контрапунктической виртуозности и музыкального комизма¹⁶²).

У Ораціо Векки нашелся подражатель въ лицѣ Адріано Банкіери (+1634), превзошедший свой образецъ въ сумасбродствѣ, обнаруживающемся въ его произведеніи, предназначенному для карнавала¹⁶³), въ особенности же въ „Contrapunto bestiale alla menta“, въ которомъ кукушка кукуетъ (куку), собака лаетъ (баббау), кошка мяукаетъ (гноу), а сова кричитъ (кіу). „Музыка написана въ хорошемъ,—въ комическихъ номерахъ—шуточномъ мадригальномъ стилѣ. Само произведеніе представляетъ интересъ для истории комического вообще, не въ одной музыкѣ, и для истории нравовъ“¹⁶⁴).

Упомянутые произведенія Ораціо Векки и Банкіери исполнились тогда, когда во Флоренціи дѣлались первыя попытки создать оперу, въ которой слова дѣйствующихъ лицъ пѣлись не хоромъ, а самими дѣйствующими лицами, въ качествѣ пѣвцовъ-актеровъ. Возникнувъ во Флоренціи въ концѣ XVI в., опера нашла себѣ особенно благопріятную почву въ Неаполѣ, где образовалась неаполитанская школа съ Alessandro Скарлатти во главѣ. Одинъ изъ его учениковъ, Николо Логрошино (1600)¹⁶⁵) считается за основателя комической оперы¹⁶⁶), достигнувшей высшей художественности подъ геніальнымъ перомъ Моцарта¹⁶⁷). О немъ писалъ Кѣрнеръ Шиллеру (III, S. 168): „Моцартъ, быть можетъ, единственный, который одинаково великъ, какъ въ комическомъ, такъ и въ трагическомъ“^{167a}), какъ этого требовалъ Платонъ (ср. стр. 133, прим. 133). Моцартъ

особенно высоко ценилъ свою „Свадьбу Фигаро“, музыка которой есть отблескъ личности самого автора¹⁶⁷.

Моцартъ былъ очень чутокъ къ горю и радости другихъ, мало обращалъ вниманія на ихъ слабости и недостатки и былъ счастливъ, когда могъ уступать благороднымъ влеченіямъ своего сердца. Эти качества вліяли и на его художественную дѣятельность. Беседость, разлитая по всей „Свадьбѣ Фигаро“ оттого такъ насыщена, что въ ней сквозить сердечная доброта Моцарта, помогавшая ему въ его чудной психологической характеристикѣ этой оперы. Въ Моцартѣ соединилось сердечное участие ко всякому человѣческому чувству съ ясностью духа, на которой зиждется высший и благороднейший комизмъ¹⁶⁸). Сарказмъ Бомарше превращается у Моцарта въ добродушную веселость, напримѣръ, въ арии Фигаро, старающагося вдохнуть воинскій пыль въ душу крайне неохотно уѣзжающаго изъ замка Керубино, совершенно чуждаго доблестямъ Марса и вполнѣ покоренного чарами Амура. Несообразность единственнаго характера арии Фигаро съ ея призывомъ къ побѣдѣ: „alla vittoria!“ и эротическою сентиментальностью Керубино, которому эта ария поется, съ тщетнымъ намѣреніемъ возбудить въ слушателѣ жажду къ воинскимъ доблестямъ и славѣ подвиговъ на полѣ брани, и составляетъ комизмъ этой сцены¹⁶⁹).

Пьеса Бомарше проникнута сатирой¹⁷⁰), ироніей и интригой, составляющей главный рычагъ комическихъ эффектовъ, мало доступныхъ музыкѣ. Композитору ничего болѣе не оставалось, какъ воспользоваться отдѣльными комическими чертами безпрерывной интриги, ихъ выдвинуть и воспользоваться ими, какъ мотивами, представить характеристику лицъ такъ, чтобы комизмъ интриги могъ вполнѣ свободно и ясно обнаружиться, не нанося однако, ущерба изображенію настроения цѣлаго, потому что, какъ бы ни были удачно изображены индивидуальные страсти, все же нуженъ общий тонъ¹⁷¹), который опредѣлялъ и освещалъ бы всякую отдѣльную частность. Этотъ общий тонъ заключается въ разлитомъ на всемъ произведеніи комическомъ колоритѣ, объединяющемъ всѣ частности, служащія для характеристики отдѣльныхъ лицъ въ ихъ запутанныхъ интригою комическихъ положеніяхъ, не мѣшающихъ однако выражению ихъ душевныхъ настроений. „Эта задача важнейшая, такъ какъ богатство отдѣльныхъ чертъ еще не составляетъ цѣлаго, и вмѣстѣ съ тѣмъ и труднейшая. Она разрѣшена Моцартомъ съ удивительнымъ мастерствомъ, служащимъ блестящимъ доказательствомъ его гenia и дѣлающимъ Фигаро однимъ изъ вѣ-

личайшихъ и поразительнѣйшихъ шедевровъ искусства всѣхъ временъ”¹⁷²).

Яркимъ примѣромъ комизма можетъ служить „Музыкальная шутка“ Моцарта¹⁷³.

Въ противоположность высказаннымъ мнѣніямъ писателей о неспособности самой музыки безъ помощи слова къ комизму (см. стр. 322, прим. 146), скрипачъ Лолли считалъ¹⁷⁴, что инструментальная музыка преимущественно способна къ комизму.

Въ особенности переносъ акцента съ сильной части такта на слабую и внезапная остановка ритма въ игрѣ Лолли очень смѣшили дѣтей¹⁷⁵).

Полно комизма Rondo a Capriccio для фортепіано G-dur op. 129 Бетховена. Оно было вызвано непріятною случайностью. Бетховену попалась прекрасно сохранившаяся древняя монета.

Онъ хотѣлъ отнести ее пріятелямъ, но потерялъ ее на улицѣ^{175a}).

„Едва ли существуетъ, говорить Шуманъ, что либо болѣе веселое, чѣмъ эта шутка: Недавно, впервые играя ее, я смѣялся безъ конца, но каково было мое удивленіе, когда я замѣтилъ слѣдующее примѣчаніе: это каприччіо, найденное въ оставленныхъ послѣ Бетховена бумагахъ, озаглавлено въ рукописи такимъ образомъ: „Ярость изъ-за пропавшаго гроша, вылившаяся въ каприччіо“.—О, это самая милая, безсильная ярость, подобная злобѣ человѣка, который не можетъ снять сапога, потѣеть и топаетъ ногами, тогда какъ сапогъ совершенно спокойно глядитъ на своего хозяина“^{175b}).

Комизмомъ отличается сюита Сенъ-Санса („Карнаваль Животныхъ“), называемая зоологической фантазіей, для фортепіано, струннаго квартета, контрабаса, ксилофона и тифофона, состоящаго, изъ дрожащихъ металлическихъ пластинокъ, расположенныхъ на подобіе ряда діапазоновъ.

Въ сюите входятъ: Вступленіе и царское шествіе льва (въ персидскомъ стилѣ)—восточный колоритъ, гордая поступь, благородный ревъ контрабаса (эффектъ, достигнутый вслѣдствіе употребленія глиссандо большого пальца по струнѣ). Куры и пѣтухи—оглушительное кудахтанье, въ высшей степени забавное; публика задыхалась отъ смѣха, заставила повторить этотъ невѣроятный хроматизмъ птичьего двора, въ которомъ наши ученые критики открыли бы различныя „коммы“ и тоновыя дроби безконечныхъ малыхъ величинъ. Джигитай (родъ лошади), черепахи—самая дьявольская тема à la Оффенбахъ въ темпѣ спокойнаго анданте; гармоніи, флегматически-вымученные, какъ бы принадлежащи органисту, находящемуся въ бреду; безконечный за-

медленія въ кадансахъ. Слонъ—не что иное, какъ вальсъ сильфовъ, набросанный для контрабаса, послѣ эскиза тяжелаго менуэта—въ серьезномъ родѣ. Кентуру—я не берусь дать хоть какое-нибудь понятіе объ ихъ прыжкахъ: нужно самому видѣть піаниста и слышать звуковые эффики, достигаемые этими прыжками; мы уже не на улицѣ Grenelle, а въ ботаническомъ саду, даже—въ Австраліи. Акваріумъ—жемчужина тонкой и очаровательной оркестровой работы, типофонъ творить чудеса штрихами своихъ текучихъ и бархатистыхъ децимъ. Личности съ длинными ушами—картина, которая могла бы возбудить зависть Лафонтена и г. де-Бюффона.

Кукушка въ глубинѣ лѣса—развитіе мысли Бетховена, таинственный эффики однообразно раздающагося голоса вдали, среди неопределенныхъ, мѣняющихся, какъ бы грезящихъ гармоній; реальный и въ то же время поэтическій пейзажъ. Голубятникъ—любовная болтовня крылатаго кларнета съ крылатой флейтой, соперничающихъ другъ съ другомъ своеї граціозной, воздушной легкостью.

Піанисты (простите—Листъ, Планте и Рубинштейнъ!)—чтобы составить себѣ понятіе объ этой пьесѣ, тоже нужно видѣть самому исполнителей, изъ всѣхъ силъ старающихся преодолѣть трудности быстрыхъ гаммъ терціями и октавами. Ископаемый—торжество ксилофона, аккомпанирующаго съ проблесками веселости могильщика вырытымъ, слегка запльснѣвшимъ темамъ, въ родѣ: „У меня хороший табакъ“ и „Отправляясь въ Сирію“, которымъ прогнусавилъ кларнетъ съ слѣпой „увѣренностью“. Лебедь—сантиментальное соло віолончели.

Наконецъ, финаль, въ которомъ все пернатое и косматое царство такъ и кишитъ¹⁷⁶⁾.

Полны комизма: „Донъ Кихотъ“ А. Рубинштейна (для оркестра¹⁷⁷⁾), оркестровыя произведенія Даргомыжскаго: Казачекъ, Баба-Яга и Чухонская фантазія¹⁷⁸⁾). Комизмомъ отличаются романсы Даргомыжскаго: „Титуларный Совѣтникъ“, „Червякъ“ и пр.¹⁷⁹⁾ и Мусоргскаго¹⁸⁰⁾, напримѣръ, „Семинаристъ“.

Изъ послѣднихъ двухъ искусствъ: скульптуры и живописи, первая гораздо менѣе способна къ комизму, чѣмъ вторая¹⁸¹⁾. Но и въ скульптурѣ можно найти комическія произведенія даже въ тѣ времена ея блестящаго расцвѣта, когда она преимущественно вдохновлялась богами столь пластически-прекраснаго греческаго Олимпа. Такъ, напримѣръ, болѣе или менѣе комичны изображенія Гефеста, Діониса и его спутниковъ: Силена, сатировъ, фауновъ и Пріаповъ¹⁸²⁾). „Историческіе миѳы и ихъ по-

этической обработки представили не бесплодный источникъ и привели къ воспроизведенію смѣшного, встрѣчаемаго въ мірской жизни. Если подобными сюжетами скульптура не всегда была въ состояніи воспользоваться для статуй и группъ, то изображала эти смѣшныя сцены въ выбитыхъ и вырѣзныхъ работахъ въ фризахъ, въ поляхъ фронтона, пьедесталахъ, щитахъ, кубкахъ, геммахъ и т. п. Въ средніе вѣка и новѣйшія времена еще болѣе увеличилось употребленіе скульптуры для комическихъ эффеќтовъ, чмѹ можетъ служить не малое число примѣровъ въ скульптурныхъ работахъ церквей, думъ, дворцовъ, портальныхъ, колодезей, мостовъ и т. п.; хотя не всѣ подобныя работы содѣйствуютъ дѣйствительному обогащенню искусства, все же многія изъ нихъ запечатлѣны характеромъ настоящаго комизма и истинно-гениального творчества¹⁸³).

Гораздо шире, въ сравненіи со скульптурой, область комизма въ живописи. Множество комическихъ картинъ встрѣчается въ жанрѣ. О смѣшной картинѣ сообщаетъ Hecker. Она изображаетъ крестьянина, сидящаго на конѣ древеснаго сука и пиящаго этотъ самый сукъ. Предстоящее неизбѣжное паденіе, повидимому, не предвидѣнное крестьяниномъ, составляетъ комизмъ этой картины¹⁸⁴). Подобная картина встрѣчается въ лубочной живописи. Къ этой картинѣ присоединены слѣдующія слова: „Однажды Ходжи Насреддинъ-Эфенди влезъ на дерево и сталъ рубить сучекъ, на которомъ стоялъ онъ.—Какой-то прохожій снизу говорить ему: „Что ты, Ходжи Эфенди, дѣлаешь? Вѣдь ты упадешь! А Ходжи Эфенди говорить прохожему: „Ты знаешь, что я упаду, такъ, пожалуй, ты знаешь, когда я умру!.. На картинѣ Jemacois „Со сборомъ“ изображенъ дворъ монастыря. Монахъ при гомерическомъ смѣхѣ своихъ собратьевъ не можетъ справиться съ осломъ, хотя духовное лицо, по своей профессіи, должно было бы настолько искренно вѣровать, чтобы двигать горами¹⁸⁵). Комизмомъ отличаются картины Карла Энгубера, Шретера, Danhauser'a, Francois Biard'a^{185a}) и др. Смѣшные крестьяне у Пельцера^{185b}). Возможна даже комическая аллегорія, изображающая несообразности въ духовномъ и сверхчувственномъ мірѣ¹⁸⁶).

Преимущественно же пригодна живопись къ воспроизведенію комического въ карикатурѣ¹⁸⁷). Если въ своихъ комическихъ произведеніяхъ живопись иногда отказывается отъ всего богатства своихъ средствъ, пользуясь лишь грубыми ударами кисти и рѣзкими сопоставленіями красокъ, то въ карикатурѣ она обыкновенно ограничивается лишь эскизными и паскоро набросанными рисунками¹⁸⁸).

Тѣмъ не менѣе художественное достоинство карикатуры иногда бываетъ очень высоко. Это на первый взглядъ тѣмъ болѣе странно, что сюжетъ воспроизведимый карикатурой обыкновенно болѣе или менѣе безобразенъ самъ по себѣ, а карикатура еще болѣе утрируетъ отрицательные стороны своего монделя. Само слово карикатура происходитъ отъ итальянского caricare, что значитъ преувеличивать¹⁸⁹).

Тутъ возникаетъ весьма важный вопросъ: въ чёмъ заключается художественная красота, и какое она имѣеть отношеніе къ естественной? Выясненіе этого вопроса тѣмъ болѣе важно, что до сихъ поръ иногда смѣшиваются прекрасная природа съ художественнымъ достоинствомъ произведенія искусства. Этому смѣшенню содѣйствовали между прочимъ философы вообще и эстетики въ частности.

Такъ, напримѣръ, Гебгардъ пишетъ, что „если безобразіе шокируетъ художника, то это потому, что оно какъ бы покрываетъ тѣнью красоту, яркий свѣтъ, которой созерцанъ его глазъ“¹⁹⁰).

Лессингъ въ своемъ „Лаокоонѣ“ безусловно требуетъ изображенія въ искусствѣ лишь прекраснаго и считаетъ хвастовствомъ художника, если онъ изображаетъ, что-нибудь безобразное, прельщая своею техникой, заставляя зрителя любоваться не тѣмъ, что изображено, а тѣмъ, какъ изображено¹⁹¹). (См. стр. 67 и 76 прим. 90).

Однако, еще Аристотель сообщаетъ, что „Полигнотъ изображалъ лучшихъ людей, Павсонъ—худшихъ, а Діонисій—подобныхъ дѣйствительно существующимъ“¹⁹²) и по этому поводу замѣчаетъ: „На что мы въ дѣйствительности смотримъ съ отвращениемъ, точнѣйшія изображенія того мы рассматриваемъ съ удовольствіемъ, какъ напр., изображенія отвратительныхъ животныхъ и труповъ“¹⁹³).

Въ особенности французскіе писатели подчеркивали свойство искусства доставлять созерцателю наслажденіе воспроизведеніемъ безобразнаго. Буало въ „L'art poétique“ писалъ:

Il n'est pas de serpent, ni de Monsrtre odieux
Qui par l'Art imité ne puisse plaire aux yeux.
D'un pinceau delicat, l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable¹⁹⁴).

(Такого страшнаго на свѣтѣ нѣть предмета,
Который бы не сталъ намъ милъ въ стихахъ поэта:
Искусство дивное, волшебною рукой,
Ужаснѣйшую вещь исполнить красотой“¹⁹⁵).

Баттё даже утверждает, что художественное произведение, изображая нечто хорошее, дает созерцателю меньше наслаждения, чём то, которое изображает нечто дурное. Баттё разсуждает такъ: если художественное произведение изображает нечто хорошее, то зритель, привлеченный этимъ хорошимъ, испытываетъ некоторое разочарование отъ сознания, что онъ имѣть передъ собой лишь одно изображеніе того, что его привлекаетъ, а не самъ предметъ; наоборотъ, если художественное произведение изображаетъ нечто дурное, то въ зрителя не возбуждается влечения къ обладанию представленнымъ предметомъ, и эстетическое чувство безпрепятственно восхищается мастерствомъ художника¹⁹⁶.

Эта мысль Баттё можетъ показаться очень странной. Не удивительно, что о Баттё говорить „не иначе, какъ тономъ насмѣшки“¹⁹⁷), замѣчаетъ Шевыревъ. Но хотя самъ Шевыревъ говорить о Баттё „безъ обычного тона пренебреженія“¹⁹⁸), тѣмъ не менѣе считаетъ вышеупомянутое мнѣніе Баттё за нелѣпую крайность¹⁹⁹). Однако изъ исторіи искусства намъ известны факты, свидѣтельствующіе о томъ, что иногда привлекательность предмета, изображенаго художественнымъ произведеніемъ, возбуждала въ созерцателѣ чуждый эстетикѣ корыстный, чувственные влечения. Такъ, напримѣръ, въ главѣ о прелестномъ было упомянуто, что Людовикъ Орлеанскій, подстрекаемый своимъ духовникомъ, разорвалъ картину Корреджіо, изображающую Леду, и сжегъ ее голову (см. стр. 67). Онъ уничтожилъ также голову Ё въ картинѣ того же художника, изображающей эту возлюбленную Зевса²⁰⁰). Святой Себастіанъ Фра Бартоломео смущалъ своей обнаженной красотой некоторыхъ пылкихъ флорентинокъ, и онѣ признавались своимъ духовникамъ въ грѣшныхъ мысляхъ, внушаемыхъ видомъ изображенныхъ прелестей²⁰¹). Точно также одна изъ аллегорическихъ фигуръ гробницы Павла III Гульельмо дель Порта до такой степени была соблазнительна, что пришлось ее скрыть цинковою драпировкою отъ взоровъ молящихся²⁰²). Афродита Книдская Праксителя соблазнила греческихъ юношей на грѣшный поступокъ²⁰³. Какъ бы то ни было, художники далеко не всегда изображаютъ прекрасное²⁰⁴). (См. I томъ этой книги 2 изд., стр. 345—346 62-ое прим. къ VII гл.). Напротивъ, художники даже склонны къ воспроизведенію безобразнаго, потому что, во-первыхъ, изображеніе одной красоты надоѣдаетъ²⁰⁴), а во-вторыхъ, они сознаютъ, хотя бы инстинктивно, эстетичность самого безобразія. Понятіе эстетического вовсе не тождественно съ прекраснымъ, какъ это часто предполагалось²⁰⁵).

Эстетическая область несравненно шире красоты²⁰⁶). Эстетическое впечатление производить на насъ все, что безкорыстно насытъ интересуетъ, возбуждая то симпатію, если мы созерцаемъ прекрасное, то антипатію, если встрѣчаемъ безобразное. Если послѣднее не вредно, то антипатія является вслѣдствіе того, что производимое имъ впечатление сопровождается непріятнымъ чувствомъ, а не отъ потери безкорыстной точки зрѣнія.

Слѣдовательно, такое впечатление относится къ области эстетической. Непріятное впечатление отъ безобразного нисколько не мѣшаетъ его художественному воспроизведенію, во-первыхъ, потому, что безобразное вовсе не значить антиэстетическое, а во-вторыхъ, вслѣдствіе полной независимости художественного достоинства произведенія искусства отъ степени красоты или безобразія его сюжета. Бездарный или неумѣлый художникъ можетъ пытаться воспроизвести прекрасный объектъ, но результатъ получится плохой, неспособный доставить эстетического наслажденія созерцателю. Наоборотъ, талантливый художникъ заинтересованный какимъ-нибудь безобразіемъ, передаетъ послѣднее со всей искренностью своего темперамента, запечатлѣетъ произведеніе собственою индивидуальностью и заставитъ созерцателя восхищаться мастерскимъ воспроизведеніемъ безобразія, окрашеннымъ въ субъективный колоритъ авторского творчества²⁰⁷).

„До какихъ поръ, спрашиваетъ Шено, придется повторять, что красота и безобразіе художественного произведенія ничего не имѣютъ общаго съ красотой и безобразіемъ моделя, что самое отталкивающее существо, самое гнусное чудовище могутъ внушиТЬ чудный шедевръ? Забываютъ ли фрагментъ маски фауна, изумительная гримаса котораго—гримаса старческаго сладострастія—могла быть моделирована лишь пальцемъ Микель Анжело? Забываютъ ли чудные типы гротеска, нарисованные Леонардо да Винчи, и всѣ произведенія Рембрандта, у котораго не найдется ни одной прекрасной фигуры, и поэтику Альбрехта Дюрера, столь самобытную, и несравненные кошмары формъ, рождаемыхъ гениемъ Гоя и чудными японскими живописцами? Говорить, что столько шедевровъ доказываетъ отвращеніе художниковъ отъ безобразія, было бы уже не парадоксомъ, а ослѣпленіемъ, тѣмъ абсолютнымъ и специальнымъ, которое характеризуетъ педантизмъ за-Рейнскихъ идеологовъ. Безобразіе есть фактъ. Какъ всѣ факты, безобразіе есть одно изъ художественныхъ средствъ. Имъ однимъ пользуется карикатуристъ. Слѣдовательно, идеалъ карикатуры вполнѣ положительный, прямой, открытый, точный и весьма специальный. Это идеалъ правды. Только,

вмѣсто стремленія къ языческому идеалу классическихъ художниковъ, заключающемся въ исканіи красоты правильной, безъ недостатковъ, красоты отвлеченої,—вмѣсто устраненія случая въ интересахъ единства человѣческаго типа, карикатуристъ преднамѣренно преувеличиваетъ случайность въ пользу безконечнаго разнообразія типовъ. Подобно идеалисту красоты, карикатуристъ тоже измѣняетъ индивидуальную реальность, но не для ея смягченія, а наоборотъ, для ея усиленія и лучшаго обнаруживанія экспрессивныхъ чертъ личности, для ея обобщенія и яркости конкретной правды характеровъ²⁰⁸⁾.

Величайшіе художники не считали недостойнымъ себя заниматься карикатурой. Даже художникъ красоты по преимуществу, Рафаэль заявилъ себѣ въ этой области, напримѣръ, въ своемъ подражаніи Лаокоону, въ которомъ вмѣсто людей изобразилъ обезьянъ²⁰⁹⁾. Карикатура встрѣчается у Микель Анжело въ его Страшномъ Судѣ. Въ нижней главной группѣ помѣщенъ Миность, въ качествѣ судьи, указывающаго грѣшникамъ ихъ мѣсто въ адѣ. Лицо Миноса—портретъ церемоніймейстера Павла III Biagio da Cesena, сильно упрекавшаго великаго художника за наготу фігуръ въ этой фрескѣ. Микель Анжело изобразилъ его съ очень длинными ушами. Хвостъ, которымъ снабдилъ Данте²¹⁰⁾ Миноса, Микель Анжело превратилъ въ змѣю, обвившуюся вокругъ тѣла подземного суды²¹¹⁾. Въ восьмой группѣ Страшнаго Суда Микель Анжело тоже есть карикатурное изображеніе вошлопен-ванаго Смертнаго Грѣха, терзаемаго дьяволомъ²¹²⁾.

Гораздо болѣе, чѣмъ Рафаэль и Микель Анжело, занимался карикатурой Леонардо да Винчи. Онъ имѣлъ обыкновеніе носить съ собой книгу, въ которой рисовалъ всѣ попадавшіяся ему странныя формы лба, носа, рта и подбородка. Такимъ образомъ онъувѣковѣчивалъ вскую поразившую его физіономію или заинтересовавшее его выраженіе какой-либо страсти. Рвеніе Леонардо да Винчи доходило до того, что онъ ходилъ смотрѣть на казнь преступниковъ, чтобы изучать всѣ ихъ движения²¹³⁾.

Такимъ образомъ у Леонардо да Винчи накопилось множество карикатурныхъ рисунковъ, въ которыхъ, по собственнымъ его словамъ, онъ старался достигнуть того, чтобы при видѣ этихъ рисунковъ даже мертвые расхохотались²¹⁴⁾.

Кромѣ названныхъ геніальныхъ художниковъ, на поприщѣ карикатуры особенно замѣчательны: Jacques Callot²¹⁵⁾, изъ произведеній котораго особенно интересны: Vie du soldat, Misères de la guerre, Les supplices, Gueux contrefaits, Foires, Deux tentations de St. Antoine²¹⁶⁾, Гойа²¹⁷⁾, Гогартъ²¹⁸⁾, Кауль-

бахъ, иллюстрировавшій Рейнеке Лисъ Гете²¹⁹) и комически-карикатурно изобразившій въ фризѣ Новаго Берлинскаго Музея Всемірную исторію²²⁰), Тенфрерь, *Histoires en estempes* котораго искрятся комическимъ гениемъ, равнымъ едва ли не самому Шекс-пиру²²¹), Гранвиль, умѣвшій подмѣтать сходство людей съ животными (см. стр. 319 прим. 131) и изображавшій подъ видомъ послѣднихъ недостатки первыхъ²²²). Два вѣка до Гранвилля Порта сближалъ типы людей съ животными²²³).

„Когда мы поступаемъ въ отношеніи нашего желудка или чувственныхъ наслажденій, безъ размышенія и осмотрительности, къ кому мы приближаемся? Къ животнымъ. Кого мы уничтожаемъ въ насть самихъ? Существо разумное. Когда мы поступаемъ съ упрямствомъ, злобою, гнѣвомъ, неистовствомъ, кому мы уподобляемся? Дикимъ звѣрямъ. Одни изъ насть дикіе звѣри большого роста, другіе тѣ маленькия зловредныя животныя, о которыхъ говорится: „Хоть бы меня съѣлъ левъ“. Но въ томъ и другомъ случаѣ съ нашимъ человѣческимъ достоинствомъ — кончено“²²⁸).

„Одна часть общества, пишетъ Брандесъ, состоитъ изъ дикихъ звѣрей, другая изъ сущихъ обезьянъ, а подавляющее большинство изъ глупцовъ и дураковъ“²²⁹)

Гаварни съ безпощадной правдивостью изображалъ наивную жестокость дѣтей, легкіе нравы лоретокъ, актрисъ, женскія хитрости и пр. ²³⁰). Степановъ мастерски схватывалъ комическую сторону русской жизни и русскихъ выдающихся людей ²³¹).

Чтобы карикатура была понятна, къ ней обыкновенно присоединяется объяснительный текстъ. Въ лучшихъ карикатурахъ образъ и слово сливаются воедино. Эта связь нѣсколько напоминаетъ органическое соединеніе поэзіи и музыки въ луч-

шихъ вокальныхъ произведеніяхъ. Истинными мастерами въ умѣніи соединять карикатуру и пояснительный къ ней текстъ въ цѣльный шедевръ являются Степановъ²³²), Гаварни²³³), Тѣпферъ и др.²³⁴).

Но художники слова, безъ помощи живописи, въ состояніи вызвать въ воображеніи неизгладимые по своей карикатурности образы. Однимъ изъ таковыхъ былъ Раблэ. „Онъ довольствовался тѣмъ, что схватилъ жизнь своего времени въ сатирическомъ зеркалѣ и представилъ ее своимъ современникамъ въ гигантскомъ искаженіи. Страшному общественному недугу, свирѣпствовавшему повсюду, онъ предписалъ огромныя дозы смѣха; все у него колосально, колосальны также цинизмъ и непристойность, необходимые проводники всякаго рѣзкаго комизма²³⁵). Самъ Раблэ въ прологѣ 1-ой книги Гаргантюа такъ объясняетъ свою цѣль: „Друзья, читающіе эту книгу, сложите съ себя всякое притворство, не пугайтесь, читая ее; въ ней нѣть ни вреда, ни заразы. Правда, и совершенства мало въ ней найдете, развѣ только относительно смѣха; другого содержанія сердце мое не можетъ избрать, видя горе, которое изнуряетъ и сиѣдаетъ васъ. Лучше писать о смѣхѣ, чѣмъ о слезахъ, потому что смѣхъ свойственъ человѣку“²³⁶). Стараться у Раблэ вездѣ найти карикатурное изображеніе истинныхъ лицъ и событий, значитъ „позвѣю превратить въ прозу“²³⁷). Но въ произведеніи названного писателя изображены въ утрированномъ видѣ недостатки дѣйствительности его времени. Такъ, напримѣръ, поглощеніе громаднаго количества съѣстныхъ припасовъ дворами разныхъ правителей приписывается огромному великану²³⁸). Въ Лондонѣ Гаргантюа²³⁹) задалъ роскошный пиръ, „закуской служили окорока отъ пятисотъ свиней, не считая колбасъ и сосисекъ; на супъ употреблено было мясо трехъ сотъ зайцевъ; подано было 400 ковригъ, вѣсомъ каждая въ 50 фунтовъ и двѣ унціи; четыре здоровенныхъ человѣка заняты были тѣмъ, что подбрасывали ему въ ротъ горчицу послѣ каждого съѣденнаго куска“²⁴⁰). Въ войнѣ съ голландцами и ирландцами Гаргантюа „наполняетъ плѣнными свои карманы; непріятельскій городъ платить выкупъ свѣжими сельдями и солеными сардинами. Гаргантюа Ѣестъ и засыпаетъ; враги, пытающіеся убить его во время сна, падаютъ въ его раскрытый ротъ. Съ соленої пищи его томить жажда, онъ пьетъ у рѣки и нечаянно проглатываетъ лодку, нагруженную порохомъ. Ему нездоровится; въ его желудокъ снаряжена цѣлая экспедиція, осматривающая его при свѣтѣ факеловъ и находящая тамъ всякий старый хламъ. Чтобы освободить боль-

нога отъ его немочи, въ его пасть бросаютъ цѣлый возъ за-
жженныхъ спичекъ", производящихъ взрывъ, отъ котораго сильно
пострадалъ непріятельскій городъ ²⁴¹).

Изъ двухъ остальныхъ искусствъ: и скульптура, и музыка
далеки отъ карикатуры. Дантанъ извѣстенъ своими статуэтками,
въ которыхъ карикатурно изобразилъ знаменитыхъ людей: Тал-
лейрана, Веллингтона, Виктора Гюго, Листа и др. ²⁴²). Замѣ-
чательны статуэтки-карикатуры Н. А. Степанова ²⁴³). „Сходство
ихъ съ оригиналами было поразительно, хотя художникъ пере-
давалъ только характеристическая особенности копируемаго имъ
лица въ комическомъ видѣ. Всѣхъ статуэтокъ Н. А. сдѣлалъ до
восьмидесяти" ²⁴⁴). Н. А. Степановымъ были сдѣланы статуэтки
многихъ знаменитыхъ людей: Булгарины, Гречи, Кукольника,
кн. Одоевскаго, Айвазовскаго, Брюлова, Д. В. Григоровича,
Бѣлинскаго, Варламова, М. И. Глинки, Гончарова, Даргомыж-
скаго, Некрасова, Панаева, гр. Сологуба, Самойлова, И. С. Тур-
генева, Щепкина и др. ²⁴⁵).

Музыкальная карикатура удастся съ трудомъ. Отто Янъ усматри-
ваетъ карикатурный элементъ въ аріи Евгении неоконченной
опера Моцарта „Lo sposo deluso" ²⁴⁶). Къ музыкальной кари-
катурѣ можно отнести оперетты Оффенбаха: Орфей въ Аду,
Прекрасная Елена и пр. ²⁴⁷). Въ вышеупомянутомъ концертѣ,
гдѣ исполнялась сюита Сенъ-Санса „Карнаваль Животныхъ"
(см. стр. 326—327), былъ исполненъ также „Карнавальный эскизъ"
(пародія на итальянскую оперу), озаглавленный „Габріелли ди
Вержи, исп. X..., бывшаго органиста. Это—карикатура, написан-
ная совсѣмъ не зло и безъ желчи, на либретистовъ, компози-
торовъ и пѣвцовъ современной итальянской школы. Особенно
мѣтко осмѣяно либретто оперы „Сила судьбы" (музыка Верди),
въ которой преувеличенный мелодраматизмъ уже до-нельзя смѣ-
шонъ. Музыкальные приемы итальянцевъ тоже служать предме-
томъ насмѣшекъ автора: тремоло, прерываемыя длинными паузами,
гитарные аккомпанименты, органные пункты и безконечные ка-
дансы, унисоны, кабалетты, повтореніе одного и того же въ раз-
ныхъ тональностяхъ и проч., словомъ, полное собраніе средствъ
итальянскихъ композиторовъ". Эта „сатира на итальянскія пре-
увеличенія не только позабавила, но и произвела переворотъ
или измѣнила убѣжденія, если хотите: благодаря ей, нѣкоторая
часть публики потеряла охоту снова слушать „Фаворитку" или
„Норму" ²⁴⁸).

Высшая художественность карикатуры, своей утрированностью
уничижающая самое себя, уходящая изъ границъ пошлой дѣй-

ствительности въ сказочный міръ творческой фантазіи, доступна лишь величайшимъ геніямъ²⁴⁹). Если высшее эстетическое достоинство карикатурного произведения достигается лишь исключительными дарованиями, встречающимися весьма рѣдко, то даже карикатуры менѣе совершенные все-таки часто не лишены весьма серьезного значенія съ точки зрења нравственной. Сторонники чистаго искусства высказываются противъ всякой примѣси въ художественномъ творчествѣ, существующемъ, по ихъ мнѣнію, прославлять однѣ эстетическія цѣли. Стремленіе къ нравственной проповѣди клеймится тенденціей. Но правда ли, что доброе и прекрасное взаимно исключаютъ другъ друга? Неужели же всегда стремленіе къ первому мѣшаетъ достижению второго? И если отрицать все тенденціозное искусство, то что будетъ съ Шиллеромъ²⁵⁰)?

Карикатура, осмысливая недостатки народовъ, сословій, половъ, возрастовъ, страстей, характеровъ и пр.²⁵¹), содѣйствуетъ нравственному прогрессу человѣчества; показывая зло въ преувеличенномъ и смѣшномъ видѣ, помогая его легче замѣтить, утируя безобразіе, возбуждая тѣмъ большее къ нему отвращеніе, и, бичуя пороки своимъ юдкимъ смѣхомъ, дѣлаетъ свою проповѣдь крайне занимателльной и увлекательной для смѣюющихся и въ высшей степени оскорбительной для осмысливаемыхъ, въ которыхъ тѣмъ болѣе можетъ возбудиться желаніе прекратить свою роль мишени безпощаднымъ стрѣламъ сатиры.

„Люди серьезные, пишетъ Champfleury, (я употребляю это слово подобно тому, какъ La Brucуёге употребляетъ слово *dévots*), осуждаютъ карикатуру, стараясь возбудить противъ нея всевозможная строгости. Вотъ это именно и заставляетъ меня вооружиться на защиту этого искусства, нисколько не умаляя, однако, недостатковъ послѣдняго. Это искусство, вступая на свой теперешній путь, рискуетъ стать орудіемъ ненависти и злословія.

Спрашивается: какова роль карикатуры будущаго, если утонченность нравовъ не уничтожить ее? Необходимо ли, чтобы во время политическихъ безурядицъ она разжигала раздоръ? Роль карикатуры безконечна. Нравы могутъ стать болѣе утонченными; все же оттѣнки ироніи будутъ проскальзывать подъ перомъ самымъ изящнымъ. Есть способъ избѣгнуть когтей карикатуры для тѣхъ, кто боится ея царинъ. Для человѣка возможно улучшеніе; онъ также можетъ себя уврашать. Полный властелинъ своей личности, онъ можетъ измѣнить общий ея обликъ, умерить яѣкоторыя частныя ея черты или парализовать впечатлѣніе, производимое ими.

Чтобы яснѣе выразить мою мысль, я прибавлю, что человѣкъ измѣнить, по желанію, форму своего носа посредствомъ нравственныхъ давлений, какъ и некоторые дикие народы мѣняютъ форму головы своихъ дѣтей посредствомъ физическихъ сжиманій. Если каждая низменная страсть оставляетъ свой слѣдъ на лицѣ, то и великия качества не остаются безъ послѣдствій. Человѣкъ становится прекраснымъ и избѣгаетъ сарказма тогда, когда его добродѣтели господствуютъ надъ гнусными страстями. Кто не допускаетъ, чтобы мелкое самолюбіе, пошлый развратъ и жадность къ деньгамъ опутали его, тотъ можетъ отрѣшиваться по-немногу, отъ всѣхъ своихъ недостатковъ, даже наследственныхъ. Люди труда, мысли, словомъ, всѣ тѣ, чья жизнь исполнена благородною дѣятельностью, даже имѣя зародыши пороковъ Вителля, освобождаются отъ послѣднихъ, какъ бабочка отъ куколки. Это лучшая, хотя и тяжелая броня противъ карикатуры. И эта броня, при ежедневномъ упражненіи, становится все легче для души. Говорятъ, что польза отъ карикатуры весьма ограничена. Слово *польза* не имѣетъ особеннаго значенія въ лексиконѣ искусствъ. Слѣдующій анекдотъ, однако, можетъ быть не безъ назиданія. Для французской арміи, непривыкшей къ холоду, крымская кампанія была очень тяжела. Полкамъ, только-что вступавшимъ, было въ особенности трудно привыкать къ климату. Во время осады Севастополя, тѣ изъ новоприбывшихъ, которые не побоялись бы схватки съ непріятелемъ, шли къ траншеямъ съ ропотомъ и кутаясь въ одѣяла. Одинъ изъ зуавовъ, прибывшій съ начала войны, придумалъ для потѣхи слѣпить изъ снѣга англійскихъ и русскихъ генераловъ. Смотря на странности, которыхъ онъ извлекалъ изъ внѣшняго соображенія различныхъ націй, можно было его принять за соперника Дантанна.

Этотъ импровизаторъ-валяръ забавлялъ всю армію. Каждый вечеръ, на бивакѣ, цѣлое собраніе слѣдило за его лѣпкой союзниковъ и противниковъ, друзей и враговъ изъ снѣга и льда. Видъ забнущихъ поразилъ зуава. Все болѣе совершенствуясь въ своемъ искусствѣ, онъ предпринялъ изображеніе группъ озябшихъ солдатъ въ такомъ комическомъ проявленіи ощущенія холода и неудовольствія, что исѣленные насмѣшками всей арміи, новоприбывшие сбросили двойные шинели и одѣяла. Съ этой минуты роптившіе, отправлявшіеся прежде съ неудовольствіемъ къ траншеямъ, превратились въ живыхъ, бодрыхъ, дѣйствительно французскихъ солдатъ. Они краснѣли при видѣ своихъ карикатуръ²⁵²⁾.

Въ Китаѣ правительство пользуется карикатурой для испра-

вленія курителей опіума, которыхъ она изображаетъ во всѣхъ стадіяхъ до отвратительного скелета включительно, въ который опіоманъ подъ конецъ превращается, лишаясь всякаго человѣческаго чувства и сознанія долга²⁵³⁾.

Карикатура для своихъ этическихъ цѣлей пользуется ядовитыми стрѣлами сатирическаго смѣха. Свое эстетическое достоинство она возвышаетъ тонкой ироніей, которой отличаются, напримѣръ, иѣкоторыя карикатуры Гойа²⁵⁴⁾, и блестящимъ остроуміемъ^{254а)}.

Шедевромъ остроумія является разговоръ Фальстафа съ Бардольфомъ, рисующій карикатурный образъ пьяницы съ его характернымъ носомъ²⁵⁵⁾.

Бардольфъ. Толщина ваша, сэръ Джонъ, выходитъ изъ всѣхъ границъ; поэтому вы дѣйствительно становитесь ни на что не похожи.

Фальстафъ. А ты измѣни свою образину, тогда и я образъ жизни перемѣню. Ты у насъ адмираль, стоишь на кормѣ съ фонаремъ, а фонарь этотъ не что иное, какъ твой красный носъ. Ты кавалеръ ордена Горящей Лампы.

Бардольфъ. Лицо мое, сэръ Джонъ, никакого вреда вамъ не дѣлаетъ.

Фальстафъ. Напротивъ, готовъ побожиться, что оно приносить мнѣ такую же пользу, какъ инымъ людямъ созерцаніе человѣческаго черепа или *memento mori*. Какъ только увижу твою рожу, такъ вспомню объ адскомъ пламени, о богачѣ, облеченномъ въ пурпуръ, потому что она въ своихъ багровыхъ покровахъ такъ и горитъ, такъ и пылаетъ. Будь ты хоть мало-мальски добродѣтеленъ, я и клясться не стать бы иначе, какъ твоей рожей и даже вотъ въ какихъ словахъ: „*Клянусь краснымъ носомъ Бардольфа, который есть онъ небесный!*“²⁵⁶⁾, но, къ несчастію, ты человѣкъ совсѣмъ потерянный, и, глядя на твою синебагровую образину, тебя можно принять только за самое черное исчадіе мрака, и исчезни всѣ деньги съ лица земли, если я не принялъ бы тебя за *ignis fatuus* или за свѣтящуюся бомбу, когда ты ловилъ мою лошадь на Гэдсхильскомъ перекресткѣ. Да, ты вѣчный торжественный день, неугасаемый потьшный огонь. Благодаря твоему пылающему носу, я сберегъ по крайней мѣрѣ тысячу марокъ на фонаряхъ, да на факелахъ, отправляясь съ тобой по ночамъ изъ харчевни въ харчевню, но зато хересь, который ты выпилъ тамъ на мой счетъ, стоитъ мнѣ дороже всякаго освѣщенія, будь оно куплено даже въ самой дорогой свѣчной лавкѣ въ мірѣ. Ахъ, саламандра ты этакая! Вотъ ужъ тридцать два года, какъ я

денно и иощно поддерживаю для тебя этот огонь... Да наградить меня за это Господь^{“ 256”}.

Объ остроумії писалось много. Интересныя мысли о немъ высказывали: Жанъ Поль Рихтеръ²⁵⁷⁾, Арнольдъ Руге²⁵⁸⁾, Кантъ²⁵⁹⁾, Шопенгауэръ²⁶⁰⁾, Гроостъ²⁶¹⁾, Циммерманъ²⁶²⁾, Морицъ Каррьеरъ²⁶³⁾, Ueberhorst²⁶⁴⁾, Геккеръ²⁶⁵⁾, Кёстлинъ²⁶⁶⁾ и пр.²⁶⁷⁾. Особено интересное сочинение написано объ остроумії Куно Фишеромъ²⁶⁸⁾. Авторъ указываетъ на недостаточность прежняго опредѣлениіа остроумія: оно будто бы заключается въ способности находить сходное въ несходномъ²⁶⁹⁾. По мнѣнию Куно Фишера, это опредѣление съ одной стороны слишкомъ широко, а съ другой—слишкомъ узко. „Оно слишкомъ широко, потому что, напримѣръ, въ сравнительныхъ наукахъ множество суждений дѣлаются то же самое, но отнюдь не причисляются къ остротамъ; оно слишкомъ узко, потому что множество остроумныхъ суждений, считаемыхъ за таковыхъ, вовсе не обнаруживаетъ сходства, а наоборотъ, различие. Такъ, напримѣръ, Гейне, насмѣхаясь надъ университетами и говоря, что, въ каждомъ семестрѣ студенты смѣняются, а профессора остаются тѣ же, подобно египетскимъ пирамидамъ, съ тою лишь разницей, что въ этихъ университетскихъ пирамидахъ нѣтъ никакой мудрости[“], — этимъ сравненiemъ профессоровъ Гейне состриль дважды: сходствомъ и различиемъ между тѣми и другими^{“ 270”}. Самъ Куно Фишеръ опредѣляетъ остроту, какъ „игровое сужденіе“ (*Der Witz ist ein spielender Urtheil*²⁷¹). М. Каррьеरъ обращаетъ вниманіе на то, что этимъ опредѣленіемъ остроты Куно Фишеръ напоминаетъ о той игрѣ душевныхъ силъ и о томъ влечениіи къ игрѣ, которая, по Канту и Шиллеру, составляютъ сущность эстетического восп्रіятія²⁷²).

Главный признакъ остроты заключается въ легкости процесса ея творчества: въ ней не должно быть и слѣда усилив и труда; она, вѣдь, есть игра ума²⁷³⁾. Кромѣ того острота должна отличаться мѣткостью и краткостью. „Краткость есть тѣло и душа остроты, даже сама она“, замѣчаетъ Жанъ Поль²⁷⁴.

Полоній говорить въ „Гамлете“, что краткость есть душа ума (остроумія?), а многословіе только виѣшнее его украшеніе²⁷⁵). Краткость остроты является слѣдствиемъ ея игроваго сопоставленія далекихъ другъ отъ друга представлений. Хотя они всѣ между собою соединимы, но иногда черезъ весьма большое количество промежуточныхъ звеньевъ. Чтобы пройти всѣ стадіи этого длиннаго и утомительного логического пути, нужна иногда большая затрата умственного труда. Острота разрѣшаетъ эту

задачу шутя, играючи. Играть представлениями значитъ соединять ихъ не по законамъ ихъ логической связи, а подъ наитиемъ внезапной мысли, блеснувшей причудливой фантазией. Остроуміе, какъ бы нечаянно, находить между совершенно чуждыми понятіями точку, въ которой они сходятся²⁷⁶⁾). Оттого Жанъ Поль называлъ остроту переодѣтымъ попомъ, вѣнчающимъ всякую пару²⁷⁷⁾). Но такъ какъ этотъ попъ ни на какія родственныя отношенія представлений не обращаетъ вниманія, то можно добавить, что „онъ преимущественно вѣнчаетъ такія пары, соединеніе которыхъ родственникамъ совсѣмъ не понутру“²⁷⁸⁾.

Подтвержденіе своего опредѣленія остроты Куно Фишеръ видѣтъ въ слѣдующихъ словахъ Берне: „Когда Пиѳагоръ сдѣлалъ свое знаменитое открытие, то принесъ въ жертву гекатомбу; съ тѣхъ поръ, какъ только новая истина открывается, быки начинаютъ дрожать“²⁷⁹⁾). Куно Фишеръ указываетъ на то, что между жертвеннymi быками и духовной ограниченностью, боящеюся открытия новой истины, нѣть связи. Тѣмъ не менѣе оба представления соединены такъ, какъ будто одно есть слѣдствіе другого и въ видѣ нѣкоторой симпатіи и генеологического родства между обоими. Оттого глупость обнаруживается въ ярко-комическомъ освѣщеніи. Гекатомба бросаетъ внезапный молниеносный свѣтъ на дурь людскую. При жертвѣ Пиѳагора всего менѣе можетъ прийти въ голову боязнь истины. Наоборотъ, если начать съ послѣдней, то гораздо ближе припомнить по поводу глупости, боящейся истины, природное родство съ быками, а отъ нихъ уже недалеко до той сотни (гекатомба значить сто быковъ), которая была принесена въ видѣ благодарственной жертвы Пиѳагоромъ богамъ. Если мы такимъ образомъ переходимъ отъ представления къ представлению, то хотя мысль остается тою же, но острота исчезаетъ, вслѣдствіе уничтоженія игриваго сужденія съ его блеснувшимъ причудливымъ сопоставленіемъ²⁸⁰⁾.

Нѣсколько примѣровъ могутъ послужить для лучшаго пониманія остроты.

Нарышкинъ, директоръ театровъ при Николаѣ I, получилъ отъ Государя въ подарокъ книгу, листы которой состояли изъ кредитныхъ билетовъ въ 1000 р. каждый. Государь спросилъ Нарышкина, нравится ли ему присланное сочиненіе? Нарышкинъ отвѣчалъ, что онъ въ высшей степени заинтересованъ этой книгой и съ нетерпѣніемъ ждетъ продолженія. На другой день Нарышкинъ получилъ такую же книгу съ надписью: второй томъ и послѣдній²⁸¹⁾. Лихтенбергъ въ своихъ объясненіяхъ къ

Гогарту пишеть о занимающейся своим туалетом „Флорѣ“ въ „Странствующихъ Комедіантахъ“: „Тутъ же лежить извѣстный инструментъ, дѣлаемый человѣкомъ изъ клыковъ величайшаго сухопутнаго животнаго, чтобы бороться съ укусами одного изъ самыхъ маленькихъ, — частыи гребень изъ слоновой кости. И все-таки борьба тутъ жестокая, а побѣда часто сомнительна, потому что, какъ это видно и въ данномъ случаѣ, дѣйствительно нѣсколько зубчиковъ выкушено. Къ чести богини цвѣтовъ, нужно думать, что Гогартъ имѣеть въ виду травяныхъ вшей (*aphides*); часто покрывающихъ, какъ извѣстно, юный затылокъ царицы цвѣтовъ — розы. Благодаря этому безпрепятственному общенію съ первой красой сада, это насѣкомое, подобно блохѣ и мухѣ, пользуется нѣкоторымъ почетомъ: это знатныя насѣкомыя“²⁸²). Эдгаръ Кинѣ въ своей книжѣ „L'Esprit nouveau“ излагалъ учение нѣмецкихъ пессимистовъ-философовъ, въ качествѣ француза, принадлежащаго націи, побѣжденной нѣмцами (въ 1870 г.), назвалъ главу, въ которой опровергаетъ мрачное міросоверданіе побѣдителей, такъ: „Le vaincu console le vainqueur“²⁸³) (побѣженный утѣшаетъ побѣдителя). Въ одной неудачной трагедіи, „гдѣ одно изъ дѣйствующихъ лицъ умираетъ неизвѣстно почему, зритель, обращаясь къ сосѣду, спросилъ его: „Да отчего же она умерла? — „Отчего? Отъ пятаго акта“, отвѣчалъ тотъ²⁸⁴). Объ одѣ Ж. Б. Руссо „Къ потомству“ („A la postérité“) Вольтеръ замѣтилъ, что она едва ли дойдетъ по своему адресу²⁸⁵). Таллейранъ утверждалъ, что языкъ данъ для того, чтобы скрывать мысли²⁸⁶). Авраамъ Мендельсонъ, сынъ знаменитаго философа Моисея Мендельсона и отецъ знаменитаго композитора Феликса Мендельсона-Бартольди, говорилъ о себѣ, что онъ „прежде былъ сыномъ своего отца, а теперь онъ отецъ своего сына“ и находится между ними, подобно чертѣ (тире)^{286а}). По поводу диспута между Костамаровымъ и Погодинымъ, изъ которыхъ одинъ утверждаетъ происхожденіе Руси изъ Литвы (Жмури), а другой изъ Скандинавіи, князь Вяземскій сказалъ: „Прежде мы не знали, куда мы идемъ, а теперь не знаемъ откуда“²⁸⁷). Однажды Антона Григорьевича Рубинштейна кто-то спросилъ объ игрѣ одной пианистки. Великій артистъ отвѣтилъ, что она играетъ по-евангельски: ея лѣвая рука не знаетъ, что дѣлаетъ правая. Разъ Апухтинъ въ толкотнѣ кому-то наступилъ на мозоль, отъ боли закричавшему: дуракъ! „А я Апухтинъ“ сказалъ поэтъ, вѣжливо приподнимая шляпу... Апухтинъ посѣщалъ одно семейство, гдѣ были двѣ дочери: Соничка, любившая играть на фортепіано, особенно Мендельсона, Варинька, имѣвшая склон-

ность къ чаю и разливавшая его гостямъ, и сынъ студентъ Митинъка, отличавшійся крайне радикальными мнѣніями. Пріѣхавъ въ гости къ этому семейству, Апухтинъ спросилъ: „Что дѣлаеть Мендель-Соничка? А гдѣ наша Само-Варинъка? Увидавъ же сына, воскликнулъ: „А вотъ и Дина-Митинъка!“ Апухтинъ былъ очень толстъ. Ему велѣно было гулять въ Лѣтнемъ Саду. Тамъ, рассказывалъ Апухтинъ, одна дѣвочка, пораженная его толщиной, спросила маму, показывая на него пальчикомъ: „Мама? это человѣкъ или нарочно?“ На генеральной репетиціи оперы П. И. Чайковскаго, однокашника Апухтина (они учились вмѣстѣ въ училищѣ Правовѣдѣнія), композиторъ спросилъ своего товарища и друга: нравится ли ему опера. Апухтинъ отвѣтилъ: „Пророкъ Іона не скучалъ въ чревѣ кита такъ, какъ я въ Вакулѣ“ (В—акулѣ). Когда умеръ старшій братъ З. А. Карагыгина, то во время похоронъ, усиливаясь протискаться сквозь толпу къ гробу, острякъ не утерпѣлъ и сказалъ каламбуръ: „Дайте мнѣ, господа, добраться до братца“²⁸⁸).

Острота любить форму антitezы и эпиграммы²⁸⁹). „Есть вещи на небесахъ и на землѣ, которыхъ и не снились нашимъ мудрецамъ“, говорить Гамлетъ. „Но есть много такого въ философскихъ сочиненіяхъ, чего нѣть ни на небѣ, ни на землѣ“, прибавляетъ Лихтенбергъ²⁹⁰.

Примѣромъ остроумной эпиграммы можетъ служить слѣдующее четверостишие Пушкина:

Полумилордъ, полукупецъ,
Полумудрецъ, полуневѣждѣ,
Полуподлецъ, но есть надежда,
Что будетъ полнымъ наконецъ²⁹¹).

Въ этой эпиграммѣ при остроумномъ сопоставленіи крайне разнообразной характеристики есть элементъ похвалы. Поэтъ не сомнѣвается, что лицо, на которое написана эпиграмма, будетъ современемъ полнымъ лордомъ, полнымъ мудрецомъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ и полнымъ подлецомъ и т. д.... Такая похвала, въ которой скрыто ядовитое порицаніе, тѣмъ оскорбительнѣе, чѣмъ оно на первый взглядъ незамѣтнѣе. Это—иронія²⁹²). Она гораздо злѣе остроты и безжалостно бичуетъ недостатки, и тѣмъ болѣе, что человѣку свойственно иногда принимать ихъ за достоинства. Иронія освѣщаетъ глубокіе тайники человѣческихъ характеровъ и обнаруживаетъ не только то, что данный человѣкъ есть на самомъ дѣлѣ, но и то, что онъ о себѣ думаетъ и чѣмъ желаетъ прослыть²⁹³). Иронія говорить противное тому,

что на самомъ дѣлѣ думаетъ^{293а}). Она хвалить тѣ качества, которыхъ въ сущности порицаеть. Поэтому у ироніи двоякій смыслъ: буквальный и скрытый, И чѣмъ скрытый смыслъ глубже спрятанъ, тѣмъ злѣе иронія. Человѣкъ, на котораго направлена иронія, попадаетъ въ ловушку: онъ вѣритъ похваламъ до тѣхъ поръ, пока не замѣтитъ, что пригрѣль на своей груди змѣю ядовитой насмѣшки²⁹⁴).

Итакъ, иронія есть хула и противорѣчіе подъ маской одобрения и согласія. Напримѣръ, Сократъ, услыхавъ, что Главконъ добивается должности начальника, вполнѣ одобряетъ его намѣреніе, но рядомъ вопросовъ о томъ, какую пользу хочетъ онъ принести управляемому имъ народу, Сократъ приводить Главкона къ убѣждению, что ему не по силамъ исполнять обязанности правителя²⁹⁵). Торжествомъ ироніи были „Epistolae obscurorum virorum“ („Письма темныхъ людей“), изображавшія монаховъ такъ искусно, что они сами распространяли эти письма, пока не замѣтили, что они были написаны не друзьями, а врагами обскурантизма²⁹⁶). Схоластическая бредни бичевалъ Эразмъ Роттердамскій подъ видомъ „Похвалы Глупости“²⁹⁷). Несостоятельность научнаго педантизма подвергаетъ злой ироніи Гете устами Мефистофеля въ разговорѣ съ ученикомъ²⁹⁸). Страшные удары ироніи наносилъ не только наукѣ, но и самому человѣческому уму Свифтъ²⁹⁹). Его иронія достигаетъ отчаяннаго вопля въ „Скромномъ предложеніи препятствовать дѣтямъ бѣдняковъ Ирландіи быть въ тѣгость ихъ родителямъ и сдѣлать ихъ полезными для общества“ (1729)³⁰⁰). Свифтъ, пораженный грустнымъ зрѣлищемъ нищихъ съ дѣтьми, скитающихся по странѣ и докучающихъ просьбами путешественникамъ, совѣтуетъ однолѣтнихъ дѣтей употреблять въ пищу, находя, что его предложеніе облегчитъ положеніе родителей, окажетъ содѣйствіе увеличенію браковъ, улучшить экономическое положеніе народа и доставить новое лакомое блюдо джентльменамъ. Эту каннибалскую иронію Свифтъ заканчиваетъ такъ: „Я утверждаю со всею сердечною искренностью, что я совсѣмъ не руководствуюсь личнымъ интересомъ въ этомъ полезномъ дѣлѣ и имѣю въ виду лишь общественное благо моей страны. У меня нѣтъ такихъ дѣтей, могущихъ этимъ средствомъ доставить мнѣ прибыль, потому что младшему уже девять лѣтъ, а жена въ такомъ возрастѣ, что утратила способность забеременить“³⁰¹).

Всѣ эти примѣры ироніи заимствованы изъ литературы. Возможна ли иронія въ другихъ искусствахъ? Шиллеръ думаетъ, что иронія доступна не только поэзіи³⁰²), но и архитектурѣ

(въ орнаментѣ) ³⁰³), и пластикѣ ³⁰⁴), и живописи ³⁰⁵), и музыкѣ ³⁰⁶). Съ этимъ мнѣніемъ Шиллера едва ли можно согласиться. Въ музыкѣ иронію отрицаетъ Р. Циммерманъ ^{306а}), хотя Otto Янъ ее находитъ у Моцарта, впрочемъ, лишь въ его вокальныхъ сочиненіяхъ, въ которыхъ, слѣдовательно, ироніи сдѣлываетъ текстъ, что, между прочимъ, оговариваетъ и Р. Циммерманъ. Otto Янъ, обративъ вниманіе на опасность ироніи въ музыкѣ ³⁰⁷), указываетъ на иронію въ Свадьбѣ Фигаро ³⁰⁸) и Cosi fan tutte ³⁰⁹) Моцарта.

Въ заключеніе обзора ироніи въ искусствѣ могутъ быть приведены примѣры ея въ жизни.

Цицеронъ сказалъ объ одной старухѣ, утверждавшей, что ей тридцать лѣтъ: „Я этому вѣрю, потому что она говоритъ то же самое уже лѣтъ двадцать“ ³¹⁰). Однажды, въ присутствіи Лессинга расхваливалась одна книга, на что онъ замѣтилъ: „Въ этой книжѣ много правды и новизны; жаль только, что все правдивое въ ней не ново, а все новое неправда“ ³¹¹). Руссо въ „Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes“ прославляетъ мнимое счастье людей, далекихъ отъ культурныхъ, общественныхъ золъ, будто бы лишающихъ человѣка природного рая. Въ этомъ сочиненіи Руссо пишетъ: „Если природа назначила насъ быть здоровыми, то я осмѣялся бы утверждать, что размышеніе противно природѣ, и мыслящий человѣкъ существо извращенное“ ³¹²). Руссо послалъ это сочиненіе Вольтеру, отвѣтившему: „Никогда и никто не обнаружилъ столько остроумія, чтобы убѣдить насъ сдѣлаться животными. Просто чувствуешь желаніе ходить на четырехъ лапахъ“. Далѣе онъ продолжаетъ, что „искренно сожалѣть о невозможности посытить дикарей въ Канадѣ, по причинѣ, во-первыхъ, болѣзни, заставляющей его нуждаться въ европейскомъ докторѣ, во-вторыхъ, тамошней войны, такъ какъ позорный примѣръ образованныхъ народовъ сдѣлалъ дикарей почти такими же жестокими“ ³¹³). Одинъ докторъ упрекалъ Вольтера въ томъ, что его Мерона слишкомъ долго умираетъ. „Это правда, отвѣтилъ Вольтеръ, но вы должны принять во вниманіе, что никто изъ докторовъ ее не лѣчитъ“ ³¹⁴). Свифтъ, однажды говоря проповѣдь, сказалъ: „Есть четыре рода гордости: гордость знатнаго рода, - гордость богатства, гордость красоты и гордость ума. Я буду говорить вамъ о первыхъ трехъ родахъ гордости, потому что въ четвертомъ родѣ никто изъ васъ не грѣшенъ“ ³¹⁵).

Смѣхъ подъ маской серьезности есть иронія. Серьезность подъ личиной смѣха есть юморъ ³¹⁶).

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ ГЛАВѢ XII-й.

1) Athenaei Deipnosophistae. XIV, 614. Karl Rosenkranz. Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 429—430. Bohtz, Ueber das Komische und die Komödie. 1844. S. 51.

2) Въ пещерѣ Трофонія оракулъ давалъ отвѣты среди такихъ ужасовъ, что посѣтители ея, по народному вѣрованію, теряли способность смеяться, и потому о серьезныхъ людяхъ говорили, что они побывали въ пещерѣ Трофонія. (Большая Энциклопедія. Подъ ред. С. Н. Южакова. Т. XVIII, стр. 599). О Парменикѣ и Трофоніи см. Larousse, Grand Dictionnaire universelle du XIX Siècle. Art. Antre. Tome I, p. 462.

3) Способность смеяться преимущественно человѣческая. Нѣкоторые писатели думаютъ, что смеется только человѣкъ, какъ, напримѣръ, Аристотель, Мильтонъ. (Léon Dumont, Des causes du rire. Paris. 1862, p. 11, 12, 13). „Смѣхъ отличаетъ людей отъ животныхъ“, сказалъ Петроній. (Г. Сенкевичъ, Quo vadis. Пер. Домбровскаго. Изд. 2. Спб. 1898, стр. 76). Но существуютъ дикари, которые громко не смеются, а лишь улыбаются. (R. Wallaschek, Anfänge der Tonkunst. Leipzig. 1903. S. 57). Раблѣ писалъ:

Mieux est de ris que de larmes escrire,
Pour ce que rire est le propre de l'homme“.

„Лучше писать о смѣхѣ, чѣмъ о слезахъ, потому что смѣхъ свойственъ человѣку“. (Шерръ, Исторія всеобщей литературы. 2-ое изд. Спб. 1867, стр. 148). Ал. Веселовскій, Раблѣ и его романъ. Вѣстникъ Европы. 1878. Мартъ, стр. 129). Ср. А. Карръ (Larousse, Grand dictionnaire universelle du XIX siècle. Tome XIII Art. Rire, p. 1227). Шопенгауэръ пишетъ: „Всѣдѣствіе недостатка разума и общихъ понятій, животное лишено языка и смѣха. Поэтому смѣхъ есть преимущество и характеристический признакъ человѣка“. (Ar. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. 5 Aufl. Leipzig. 1879. Bd. II, S. 108). Cohen тоже считаетъ, что смѣхъ отличительный признакъ человѣка отъ животныхъ. (H. Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls. Berlin. 1912. I, S. 283). О смѣхѣ см. ibid. I, S. 235, 284, 305. II, S. 72.

Но это не совсѣмъ вѣрно. Смеются обезьяны. (W. Bölsche, Von Sonnen und Sonnenstäubchen. Berlin. 1903. S. 318). Ср. Th. Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 346). Смеются обезьяны антропоиды (Максъ Нордай „Психологія вздора“ Журналъ Журналовъ. 1898 № 8, стр. 137).

О смѣхѣ животныхъ см. Паргаминъ, Сознательность, любовь и семейная жизнь у животныхъ. Спб. 1899.

4) V. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 429—430.

5) „Комическое“ отъ „comodus“ или „comus“. Такъ назывался тотъ, кто сопровождалъ оскорбительнымъ и сатирическимъ пѣніемъ толпу въ части наиболѣе беспорядочной и распутной сцены, изображавшихся на праздникахъ Вакха. (Th. Wright, Histoire de la caricature. Paris. 1867, p. 10).

6) Настоящее имя автора—Гансъ Якобъ Кристоферъ фонъ Гриммельгаузенъ. (Шерръ, Исторія всеобщей литературы. 2-ое изд. Спб. 1867, стр. 535). О немъ см. также H. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. Th. 3. Buch. I, Braunschweig. 1879. S. 166—170).

7) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 206. Одинъ мужъ защекоталъ до смерти свою жену. (T. Mantegazza, Fisconomia e mimica. Milano. 1881, p. 107). Поэтъ Филистіанъ (Philistianes, poeto mimografo) умеръ отъ смѣха. (A. Venturi, storia dell' Arte italiana. Milano. 1901. I. p. 184).

Рибо о щекоткѣ. (Th. Ribot, La psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 52).

8) Dr Ewald Hecker, Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen. Berlin 1873. S. 11.

8a) Ibid. S. 6. Липсъ о Hecker'ѣ (Th. Lipps. Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 2—14, 98—99).

О щекоткѣ см. Herckenrath, Problèmes d'Esthétique et de Morale. Paris. 1898, p. 82, Dugas, Psychologie du rire. Paris. 1902, p. 21. Сходство смѣшного съ острымъ вкусомъ, съ блескомъ и щекоткой. (Filippo Masci, Psicologia del comico Napoli 1889, p. 17—18).

8b) Agnolo Firenzuola fiorentino. Milano. 1802. Vol. I, p. 44—45.

9) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 206—207. О щекоткѣ и производимомъ ею смѣхѣ см. A. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855, S. 307).

10) Ч. Дарвинъ. О выражении ощущений у человека и животныхъ. Пер. подъ ред. проф. Ковалевскаго. Спб. 1872, стр. 165—166.

Рибо называетъ смѣхъ „психологической щекоткой“. Th. Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 348.

11) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 205—206. Описание смѣха у Ч. Дарвина „О выражении ощущений у человека и животныхъ“. Пер. подъ ред. проф. Ковалевскаго. Спб. 1872, стр. 166—172. О смѣхѣ см. V. Courdaveau, Le rire dans la vie et dans l'art. Paris. 1875, p. 13, 22. Авторъ считаетъ, что полное объяснение смѣха едва ли возможно, подобно тому, какъ отношение духа къ тѣлу совершенно непонятно. (Ibid. p. 15). По мнѣнію автора, физиологический актъ смѣха останется для человека тайной. (Ibid. 19). Смѣхъ можетъ быть произведенъ разными физическими причинами: щекоткой, веселящими глазами, сокомъ вѣкоторыхъ растеній, электрическими аппаратами. (Ibid. p. 14, 194—195). О физическихъ причинахъ смѣха см. Bain, The Emotions and the Will. 2 ed. London. 1865, p. 247.

О щекоткѣ и смѣхѣ см. также Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 289—291, 300—307. До какихъ странностей могутъ договориться немецкие эстетики, можно видѣть изъ слѣдующихъ словъ Цейзинга о смѣхѣ: „Миръ есть смѣхъ Бога, и смѣхъ есть міръ смѣющагося.

Кто смѣется, возвышается до Бога, до миниатюрного создателя веселаго творенія, до истребителя ничто (des Nichts), до противорѣчащаго противорѣчью“. (Ibid. S. 289). Объ этихъ словахъ см. Courdaveau, Le rire dans la vie et dans l'art. Paris. 1875, p. 87. Возраженіе см. ibid., p. 8. Надъ этими словами Цейзинга смѣется Champfleury, Histoire de la caricature antique, p. 222—223.

12) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 205.

13) Ibid. I, S. 205. Наоборотъ, неодобрительно къ смѣху относились стоики. (M. Guyau, Manuel d'Epictéte, p. 38, 39, 41) и христіане. „Св. Іоаннъ Карликъ (St. John the Dwarf) однажды увидѣлъ за обѣдомъ неудержимо смѣющагося монаха и до того ужаснулся, что сталъ кричать“. (Tillemant, Mem. de l'Hist. eccles. tome X, p. 430). Св. Василій (Regulae, interrog. XVII) даетъ интересное изслѣдованіе о нечестивости смѣха и замѣчаетъ, что это

было единственное тѣлесное свойство, которое, кажется, Христосъ не зналъ". (W. Ed. H. Lecky, History of European Morals. London. 1869. Vol. p. 122). Объ осужденіи смѣха шотландскими изувѣрами см. Бокль, Исторія цивилизаціи въ Англіи. Пер. Бестужева-Рюміна и Тиблена. Спб. 1864. Томъ II, стр. 327—328). Возраженія противъ смѣха со стороны моралистовъ и эстетиковъ см. Courdavean, *Le rire dans la vie et dans l'art*. Paris. 1875. p. 203—204. Возраженіе противъ смѣха съ точки зрѣнія эстетической. (*Ibid.* p. 215—216).

14) William Hogarth's Zeichnungen. Nach den Originalen in Stahl gestochen. Mit der vollständigen Erklärung derselben von G. C. Lichtenberg. Herausgegeben mit Ergänzungen und Vortsetzung derselben, nebst einer Biographie Hogarth's von Dr. Franz Rottenkampf. Stuttgart 1873.

15) E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*. Paris. 1886, T. I, p. 306, 604.

15a) Passavant, *Le Peintre graveur*. Leipzig. 1864, t. II, p. 65. E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*. Paris. 1891. II, p. 148.

16) *Ibid.* II, p. 361.

17) Эта картина находится въ Петроградскомъ Эрмитажѣ. (Императорскій Эрмитажъ. Каталогъ картинной галереи. Составилъ А. Сомовъ. Часть I. Итальянская и испанская живопись. Спб. 1899, стр. 156—157, № 423). Подлинность этой картины оспаривается. (Тамъ же, стр. 157).

17a) W. Bode, *L'oeuvre complet de Rembrandt*. Paris. 1887. Tr. par Marquillier. I, № 12. Emil Michel, *Rembrandt (Peintres illustres)* p. 16. Смѣющійся человѣкъ у van Vlit. Emil Michel, *Rembrandt*. Paris. 1893, p. 48.

18) Champfleury, *Le Musée secret de la caricature*. Paris. 1888, p. 123—125.

19) Champfleury, *Histoire de la caricature antique*. Paris. Dentu éditeur, p. 229—230.

20) *Ibid.* p. 251. Тамъ же. Репродукція трехъ античныхъ масокъ.

20a) M. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*. Paris. 1897. II, p. 601.

21) И. Е. Рѣпинъ заимствовалъ сюжетъ своей картины изъ „Запорожья" Д. И. Эварнишского (Спб. 1888).

22) Ч. Дарвинъ, О выражении ощущеній у человѣка и животныхъ. Пер. подъ ред. проф. Ковалевскаго. Спб. 1872, стр. 162. 326.

22a) Иліада. I, 599.

22b) Одиссея. VIII, 6—7.

22c) Meteor. II, 9. P. Decharme, *Mythologie de la Gr ce antique*. Paris. 1879, p. 162—163. А. Асанасьевъ. Поэтическія воззрѣнія славянъ на природу. Москва. 1868, II, стр. 338.

22d) Тамъ же, II, стр. 337—338. Décharme, *Mythologie de la Gr ce antique*. Paris. 1873, p. 162—163.

23) A. Daudait, *Tartarin de Tarascon Chap. X*.

23a) Гоголь, Мертвые души. Томъ II. Глава II. (Сочиненія Н. В. Гоголя. Полное собрание въ одномъ томѣ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1902, столбецъ 830). Смѣхъ въ Женитѣбѣ Гоголя. Дѣйствіе второе. Явленіе VII (Тамъ же, столбецъ 1071).

24) Гончаровъ „Обломовъ" изд. 2-ое, т. I-й 1862 г., стр. 189—191.

25) Сочиненія И. С. Тургенева. Изд. бр. Сахаевыхъ. Москва. 1874. IV, стр. 331—332.

26) Обширная библиографія о комическомъ у Al. Michiels, *Le Monde du comique et du rire*. Paris. 188, p. 307—359, 371—377.

26a) Съ этими словами Цейзинга нельзя вполнѣ согласиться: какъ въ смѣшномъ, такъ и въ комическомъ обыкновенно есть доля безобразія.

27) Ad. Zeising, *Aesthetische Forschungen*. Frankfurt a. M. 1855, S. 272.

28) Сличеніе разныхъ опредѣленій комического между собой полезно потому, что, вѣдь, истина одна, а заблужденій множество. Слѣдовательно, сходное въ разныхъ опредѣленіяхъ комического представляетъ ихъ элементъ истины. Объ этомъ методѣ см. H. Spencer. *First principles*. New-York 1883, p. 11.

29) Platon. *Philébe*. *Oeuvres de Platon traduites par Victor Cousin*. Paris. 1824. Tome II, p. 413.

30) Ibid. Tome II, p. 414—415.

31) Platon, *La République*. Livre V. *Oeuvres de Platon, traduites par Victor Cousin*. T. IX, Paris. 1833, p. 257—258. Платонъ о смѣшномъ см. Dr Franz Jahn, *Das Problem des Komischen in seiner Geschichtlichen Entwickelung*. Potsdam.

Въ этой книжѣ изложено учение о комическомъ древнихъ и новыхъ инсателей.

32) Аристотель. Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Владимира Аппельрота. Москва. 1893. Гл. V, стр. 11. Разборъ мнѣнія Аристотеля о комедіи и комическомъ см. Max Schasler, *Kritische Geschichte der Aesthetik*. Abth I. Berlin. 1872. S. 172—175.

Лессингъ. *Даоконъ*. Глава XXIII, Köstlin, *Aesthetik*. Tübingen. 1869, S. 251. Göthe, *Shakespeare und kein Ende*. II Shakespeare verglichen mit den Alten und Neuesten. (Goethes Sämmtliche Werke. Vollständige neu durchgesehene Ausgabe in drei Bänden. Stuttgart. 1869. I, S. 987).

33) Ad. Zeising, *Aesthetische Forschungen*. Frankfurt 1 a. M. 1855. S. 273.

34) Тургеневъ, Жидъ. (Полное собрание сочиненій Тургенева. Спб. 1891, т. V. Изд. 3, стр. 153).

35) Fr. Masci, *Psicologia del comico*. Napoli. 1889, p. 79. О вліянії воспитанія на смѣхъ см. ibid, 79. Отъ степени нравственного развитія измѣняется то, что кажется смѣшнымъ. Groos, *Einleitung in die Aesthetik*. Giesen. 1892, S. 77. Dr. Ewald Hecker, *Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen*. Berlin. 1873. S. 40. „Ни въ чемъ не обнаруживается характеръ людей такъ, какъ въ томъ, что они находятъ смѣшнымъ“ (Гете). См. Dr Franz Jahn, *Das Problem des Komischen in seiner geschichtlichen Entwicklung*. Potsdam. S. 39.

36) Michelet, *Révolution française*, *La prise de la Bastille*. Paris. 1898, p. 75—76.

37) Lecky, *History of European Morals*. London. 1869. I. p. 298.

38) Floegels *Geschichte des Grotesk Komischen*, bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeföhrt von Fr. W. Ebeling. 5. Aufl. Leipzig 1888. S. 5. Ср. A. Michiels. *Le monde du comique et du rire*. Paris. 1886, p. 229—231.

39) Emile Faguet, *Drame ancien*. *Drame moderne*. Paris. 1898, p. 11—12.

39a) Manuel d'Epictète Traduction nouvelle suivie des entretiens d'Epictète et des pensées de Marc Aurele avec une étude sur la philosophie d'Epictète. Par. M. Guyau. Paris. Ch. Delagrave p. 24, 144.

39b) Полное собрание сочинений Гоголя. Третье изд. его наследниковъ. Москва. 1884. Томъ III, стр. 304—306.

39c) Тамъ же III, стр. 138.

39d) Тамъ же. III, стр. 258.

- 39e) А. Ф. Писемский. Тысяча Душъ. Изд. Стедловского. Спб. 1861, I, стр. 74.
- 40) Ciceron, De l'orateur. Oeuvres complètes de Ciceron, avec la traduction en français publiées sous la direction de M. Nisard. Paris. 1843. I, p. 264.
- 41) Quintilien et Pline le Jeune. Oeuvres complètes avec la traduction en français, publiées sous la direction de M. Nisard. Paris. 1865, p. 222—223.
- 42) Ibid., p. 226—227.
- 43) René Descartes, Les passions de l'âme. Paris. 1726. Tome VII, Article CXXIV—CXXVII, p. 149—153. Article CLXXXVIII—CLXXX. p. 204—206.
- 44) Спиноза „Этика“. Часть VI. Положение XLV. Схолія II.
- 45) The English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury; now first collected and edited by Sir William Molesworth, Bart. London. 1840. Vol IV, (Human Nature or the fundamental elements of policy. Chapter. IX, § 13, p. 45—47).
- 46) Al. Michiels, Le Monde du comique et du rire. Paris. 1886, p. 322.
- 47) Опровержение теории Гоббеса ibid. p. 322—325. Возражения Гоббесу см. V. Courdaveau, Le rire dans la vie et dans l'art. Paris. 1875, p. 79—81. По мнению Липса, чувство собственного превосходства—смертельный враг комизма и не допускает сердечного смеха. (Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 21—27, 94). Masci разбирает, в чем правь и неправь Гоббесъ и обращает внимание на то, что о смехѣ отъ сознанія собственного превосходства упоминается въ Псалтири и у Паскаля. (F. Masci, Psicologia del comico. Napoli 1889, p. 50—51).
- 48) Immanuel Kant's Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 207—208. Аналогичное объяснение комического у Липса (Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 45, 66, 74, 76, 95, 159—164). Липсъ считаетъ вѣрнымъ определение Канта. Ibid. S. 142).
- 49) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 203.
- 50) Шиллеръ, Ожиданіе. Пер. Л. Мая. (Лирические стихотворенія Шиллера. Въ переводахъ русскихъ поэтовъ. Изданія подъ ред. Ник. Вас. Гербеля. Спб. 1857, стр. 104—106).
- 51) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 274. Цейзингъ даже утверждаетъ, въ противоположность Канту, что можно размѣяться, если случится совершенно неожиданное. (Ibid. S. 274).
- 52) Dr. Ewald Hecker. Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen. Berlin. 1873. S. 54. О смехѣ см. Kant's Anthropologie § 77. Dr. Ewald Hecker, Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen. Berlin. 1873. S. 20. Возражения Канту со стороны Лотце. (Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 343. Ср. I. Sully, An Essay on Laughter. London. New-York. 1902. p. 18 и Жана Поля: Jean Paul, Vorschule der Aesthetik. Hamburg. 1804. I. S. 140, 141).
- 53) Immanuel Kant's Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 209.
- 54) Г. Спенсеръ, Физиология смеха. Спб. 1881, стр. 15. Ср. Dr. Ewald Hecker, Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen. Berlin. 1873. S. 54—55.
- 55) Ibid. S. 55. Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 79.

- 56) G. W. Fr. Hegel's Vorlesungen über die Aesthetik. Herausgegeben von Hotho. Berlin. 1838. Bd III, S. 534.
- 57) Ibid. III, S. 534.
- 58) Hegel's. Vorlesungen über die Aesthetik. Herausgegeben von Hotho. Dritter Theil. Berlin. 1843. S. 559. Ср. о комическомъ Шеллинга, Шлегеля, Аста, Гегеля см. Champfleury, *Histoire de la caricature antique*, p. 221.
- 58a) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 275.
- 59) Aristophane, Les Nuées. (Comédies d'Aristophan. Tr. du grec par M. Artaud. 4^{ed}. Paris. 1859. T. I. p. 148).
- 60) Ad. Zeising, Aesthetische. Eorschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 275.
- 61) K. Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1869. S. 251—252.
- 62) Ibid. S. 251.
- 63) Книга Экклесиасть, или проповѣдникъ. Глава II.
- 64) Al. Bain, The Emotions and the Will. 2^{ed}. London. 1865, p. 248.
- 65) Ibid. p. 248. Ср. то, что Спенсеръ называетъ исходящей несообразностью. (Г. Спенсеръ, Физиология смѣха. Спб. 1881, стр. 16—17). См. также F. Masci, Psicologia del comico. Napoli. 1889, p. 10—11.
- 66) Al. Bain, The Emotions and the Will. 2^{ed}. London. 1865. p. 250. Въ торжественныхъ случаяхъ тѣмъ легче расхохотаться, что отъ возвышенного до смѣшного лишь одинъ шагъ, какъ говорилъ Наполеонъ: „Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas“. (M. Carrier, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 207).
- 66a) Примѣръ нарушенной торжественности въ разсказѣ Сѣнцова „Свяный“. (В. А. Сѣнцовъ, Разсказы, очерки и сцены. 2 изд. Спб., 1866, стр. 167—198).
- 67) Удержаться отъ смѣха, хотя трудно, но можно. Но нельзя заставить себя смѣяться одною силою воли. Смѣхъ дѣланный не есть смѣхъ (Dr. J. E. Erdmann, Ernste Spiell. Vortraege, theils neu, theils l鋍ingst vergessen. Berlin. 1875. S. 5).
- 68) Al. Bain. The Emotions and the Will. 2^{ed}. London. 1865, p. 250—253. L. Dugas, Psychologie du rire. Paris. 1902, p. 3. О склонности дѣтей къ смѣху въ торжественныхъ и серьезныхъ моментахъ см. F. Masci, Psicologia del comico. Napoli. 1889, p. 15, 51. Примѣръ того, что дѣти нежелательный элементъ тамъ, гдѣ нужна торжественность, важность и серьезность, у Марка Твена: Приключение Тома. Изд. 2. Суворина. Спб. 1892, стр. 58—60.
- 69) Dr. Karl Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. I, S. 533—534. Кроме того, авторъ указываетъ, что въ своихъ взглядахъ на комическое онъ имѣеть предшественниковъ также въ лицѣ: Hagen'a. (Beiträge zur Anthropologie. Erlangen. 1841, S. 131), Циммермана (Zimmermann, Aesthetik. S. 728) и Геккера (Hecker, Die Physiologie und Psychologie der Lachens und des Komischen. Berlin. 1873. S. 41). См. Dr. Karl Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896, I, S. 537—538.
- 70) Dr. Karl Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. I, S. 2—3, 524.
- 71) Ibid. I, S. 524—526. Смѣхъ обыкновенно сопровождается сознаниемъ своего превосходства надъ тѣмъ, который осмѣиваетъ. (Ibid. I, S. 3). Этую же мысль высказываетъ, разбирая сущность смѣха, и Боделэръ (Charles Baudelaire, Curiosité esthétiques. Paris. 1889, p. 367). Впрочемъ, эта мысль не новая. Она высказывалась уже Гоббесомъ (см. выше стр. 307).
- 72) Dr. Karl Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. I, S. 528.
- 73) Ibid. I, S. 527.

- 74) Шекспиръ, Король Генрихъ четвертый. Часть I. (Шекспиръ въ переводе русскихъ писателей. Изд. Некрасова и Гербеля. Спб. 1866. Томъ II, стр. 444).
75) Dr. Karl Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. I, S. 584.
76) Ibid. I, S. 584—542.

77) Ibid. I, S. 540—541 Ueberhorst на стр. 541 своей книги для подтверждения своихъ мыслей цитируетъ Горвица (Horwitz, Psychologischen Analysen Bd. II, Theil 2. S. 194), а на стр. 542 Гагена.

Смѣхъ, причиненный физическими страданіями, не разрушаетъ теоріи Ueberhorst'a, который объясняетъ такой хохотъ ненормальнымъ процессомъ мысли, граничащимъ съ сумасшествиемъ, во время которого люди часто смѣются, какъ обѣ этомъ пишетъ Damrich: „Die psychischen Zustände“. Iena. 1849. S. 244 (Цитата изъ этого сочиненія приведена въ книгѣ Ueberhost'a: „Das Komische“. Leipzig. 1896. I, на стр. 542).

- 78) Dr. Karl Ueberhorst. Das Komische. Leipzig. 1896. I, S. 585.
79) Ibid. I, S. 585—536, 543—562.
80) Ibid. I, S. 585.

81) О комизмѣ паденія см. Ch. Baudelaire, Curiosit  esthétique. Paris. 1888, p. 367—368. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 315—316.

О паденіи и картинахъ, изображающей паденіе см. Hecker, Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen. Berlin. 1873. S. 51—52, Herchenrath, Problèmes d'esthétique et de morale. Paris. 1892, p. 78. Смѣшиное въ паденіи. F. Masci, Psicologia del comico. Napoli. 1889. p. 51.

- 81a) Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. I, S. 542.

82) Гоголь, Ревизоръ. Дѣйствіе второе, явленіе X. (Сочиненія Н. В. Гоголя. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1902, столбецъ 979).

82a) Henri Bergson, Le rire, Essai sur la signification du comique. Paris. 1900, p. 9.

83) Ibid. p. 17, 18—21, 32—33, 34, 35, 39, 70, 78, 79, 90—91, 103, 133, 137, 149, 151, 152, 189.

- 84) Ibid. p. 2.

- 85) Ibid. p. 18.

- 86) Ibid. p. 6.

- 87) Ibid. p. 149.

88) Не одна, а много причинъ, возбуждающихъ смѣхъ. См. Ph. Ribot La psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 343, 348. Смѣхъ нельзя подвести подъ одно опредѣленіе; онъ происходитъ отъ многихъ причинъ. L. Dugas, Psychologie du rire. Paris. 1902, p. 4, 166. V. Courdavean. Le rire, dans la vie et dans l'art. Paris. 1875, p. 199.

89) Эти слова цитируетъ Ч. Дарвинъ въ своей книгѣ „О выражении ощущеній у человѣка и животныхъ“. Спб. 1872. Пер. подъ ред. проф. Ковалевскаго, стр. 175), и замѣчаетъ: „Трудно дать болѣе вѣрное и мѣткое опредѣленіе“. (Тамъ же, стр. 175).

- 90) Kuno Fischer, Ueber den Witz. Heidelberg. 1889. S. 86.

91) Гоголь, Женитьба. Дѣйствіе второе. Явленіе VIII (Сочиненія Н. В. Гоголя. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1902, столбецъ 1071).

92) Molière. Le Bourgeois Gentilhomme (Oeuvres complètes de Molière. Paris. Hachette et C-ie. 1880. Tome 2-me, p. 133—134).

- 93) „Die Welt ist das Lachen Gottes.“ (Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855, S. 289). (Ср. прим. 11-е этой главы).
- 94) Шекспиръ, Король Лиръ. Полное собрание драматическихъ произведений Шекспира въ переводѣ русскихъ писателей. Спб. 1865. I, стр. 280. Ср. Th. Ribot, La Psychologie des sentiments. Paris. 1896, p. 8.
- 95) Kuno Fischer, Ueber den Witz. Heidelberg. 1889. S. 86—87.
- 96) Ibid. S. 87.
- 97) Ibid. S. 87.
- 98) Ibid. S. 88—87.
- 99) Groos, Einleitung in die Aesthetik Giessen. 1892. S. 393. Гроосъ замѣчаетъ, что Кунь Фишеръ пользовался терминомъ „verkehrt“ въ прежнемъ своемъ сочиненіи „Diotima“, въ которомъ пишеть: „Главное заключается въ томъ, что явленіе становится смѣшнымъ, если оно представляется нашимъ глазамъ превратнымъ (verkeherte). Kuno Fischer, Diotima. S. 288. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 393. Ср. ibid. S. 379.
- 100) Ibid. S. 377, 404.
- 101) Ibid. S. 376.
- 102) Ibid. S. 379.
- 103) Ibid. S. 385.
- 104) Ibid. S. 402. (О безнравственномъ смѣхѣ см. выше стр. 306).
- 105) Ibid. S. 406.
- 106) Ibid. S. 408—409.
- 107) Fr. W. Ebeling, Floegels Geschichte des Grotesk Komischen. Leipzig. 1888. 5 Aufl. S. 37.
- 108) Джеромъ К. Джеромъ, Дневникъ Полонника (Вѣстникъ Иностранной Литературы. 1893. Январь, стр. 157).
- 108а) Тамъ же, стр. 162.
- 109) Тургеневъ, Рудинъ (Сочиненія И. С. Тургенева. Изд. бр. Салавыхъ. Москва. 1874, III, стр. 315).
- 110) Большое количество примѣровъ комического у Ueberhorst'a, Шопенгауэра, Фишера, Цейзинга, Каррьера (Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 391).
- 111) Dr. Karl Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. I, S. 535.
- 112) Ibid. I, S. 543.
- 113) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855 S. 317.
- 114) Ibid. S. 317. Ср. Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. Bd. I, S. 547 и. ff.
- 115) Шекспиръ, Гамлетъ. (Шекспиръ въ переводѣ русскихъ писателей. Изд. Некрасова и Гербеля. Спб. 1866. Томъ II, стр. 41).
- 116) Karl Rosenkranz, Aesthetik des Häßlichen. Königsberg. 1853. S. 18—19. Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 317.
- 117) Karl Rosenkranz, Aesthetik des Häßlichen. Königsberg. 1853. S. 21, 438.
- 118) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 317.
- 119) Karl Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. I, S. 546.
- 120) Ibid. I, S. 548.
- 121) О комизмѣ у животныхъ см. Josef Müller. Philosophie des Schönen. Mainz. 1897. S. 146. См. также: Чудаки въ природѣ. Очеркъ П. М. Ольхина. Изд. М. О. Вольфа. Спб. 1911. Общественная и домашняя жизнь животныхъ. Сатирические очерки съ 158 рисунками Гранвилля. Пер. Шульгиной. Подъ

ред. Плещеева. Изд. Карбасникова. Спб. 1876. О Гранвилль см. Bratanek, Beiträgen zu einer Aesthetik der Pflanzenwelt. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 445.

122) Arnold Ruge's sämmtliche Werke. 2 Aufl. Mannheim. 1848. Bd. X, S. 251.

123) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 317—318.

123a) Н. Ю. Зографъ, Животные-художники. Спб. 1910, стр. 43—44, 46—47.

123b) Тамъ же, стр. 51.

124) Colerus, La vie de Spinoza. (Oeuvres de Spinoza traduites par Émile Saissel. Nouvelle édition. Paris. 1872. II, p. XV).

125) Hermann Müller, Die Befruchtung der Blumen durch Insekten. 1873. S. 167. Русский переводъ этой цитаты заимствованъ изъ книги И. П. Мечникова. Этюды о природѣ человѣка. Москва. 1904, стр. 24.

126) Н. Ю. Зографъ, Животные-художники. Спб. 1910, стр. 109. Репродукція, тамъ же. Табл. XII.

127) Тамъ же, стр. 109—110.

128) Полное собрание сочинений П. С. Тургенева. 2 изд. Спб. Томъ VIII, стр. 410.

129) H. Taine, Histoire de la littérature anglaise. 5 éd. Paris. 1882. V, p. 61.

130) Бремъ, Иллюстрированная жизнь животныхъ. Спб. 1866. Томъ I. Кардиналь смеется надъ обезьяной, надѣвшей его шляпу. (V. Courdaveau, Le rire dans la vie et dans l'art. Paris. 1875, p. 87).

131) О сходствѣ между людьми и животными см. Жанъ Батистъ Порта, „Естественная физиономика“ (1588). Ср. Физиономика и ея история. Вѣстникъ и Библиотека самообразования. 25 ноября 1904, № 48, столбцы 1725—1726 (тамъ же репродукція). О комизмѣ енотовъ, медвѣдей, собакъ, слоновъ, обезьянъ и пр. см. Karl Groos. Die Spiele der Thiere. Jena. 1896. S. 84 и ff. Комичны игры дельфиновъ. Ibid. S. 105.

132) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 318—319. См. I. Шерръ, „Комедія всемірной истории“. Спб. 1899. Карикатуристъ John Leech изобразилъ „Comic History of England“ (1847—1848) и Comic History of Rome (1851). Ernest Chesneau, La peinture anglaise, p. 328.

133) Аркадій Пресѣ, Пиръ Платона. (О любви). Съ греческаго. Спб. 1904, стр. 42.

134) Фальстафъ комический, а не юмористический типъ. (W. Em. Backhaus, Das Wesen des Humors. Leipzig. 1894. S. 106—107). Фальстафъ—комическое лицо. Ad. Zeising. Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 132.

135) Шекспиръ, Король Генрихъ Четвертый. Часть I. (Шекспиръ въ переводе русскихъ писателей. Изд. Некрасова и Гербеля. Спб. 1866. Томъ II, стр. 439).

136) Тамъ же. II, стр. 439.

137) Тамъ же. II стр. 439—440. О Фальстафѣ и его монологѣ о чести см. Lipp, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 105, 162, 236.

138) Шекспиръ, Король Генрихъ Четвертый. Часть I. (Шекспиръ въ переводе русскихъ писателей. Изд. Некрасова и Гербеля. Спб. 1866. Томъ II, стр. 442).

139) Тамъ же. II, стр. 444.

140) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 504.

- 141) R. Zimmermann, Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft. Wien. 1865. S. 413.
- 142) Floegels Geschichte des Grotesk Komischen bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeführt von Fr. W. Ebeling. 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 140. Несколько примёровъ смѣшной архитектуры у Dr. Karl Ueberhorst. Das Komische. Leipzig. 1896. I. S. 549. О комическомъ въ архитектурѣ. Ibid. I. S. 548.
- 143) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 504.
- 144) Ibid S. 505.
- 145) W. A. Ambros. Die Grenzen der Musik und Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1872. S. 24—25. Ср. главу о прекрасномъ, стр. 27, прим. 115.
- 146) Циммерманъ и Эбелингъ отрицаютъ комизмъ въ музыке. Ей удается изображение комического лишь при содѣствии слова. (Floegels Geschichte des Grotesk Komischen bearbeitet erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeführt von Fr. W. Ebeling. 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 403. Ср. Hand, Aesthetik der Tonkunst. I. S. 390 ff. Комизмъ въ музыке отрицаетъ и Шопенгаузъ. (Ar. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. 3 Aufl. Leipzig. 1859. Bd. II. S 312). Комизмъ въ музыке см. H. Cohen, Aesthetik des reinen Gefühls. Berlin. 1912. II. S. 176—177.
- 147) Ph. Spitta. J. S. Bach. Leipzig. 1873. Bd. I. S. 9.
- 148) A. W. Ambros. Geschichte der Musik. 2 Aufl. Leipzig. 1880. Bd. I, S. 41. Описание китайского концерта у Берлиоза. (H. Berlioz, Les soirées de l' Orchestre. Paris. 1854, p. 280—281).
- 149) Al. W. Thayer. Ludwig van Beethoven's Leben. Berlin. 1872. Bd. II, S. 322—323.
- 150) Ibid. II. S. 323.
- 151) Ibid. II. S. 324.
- 151a) R. Schumann. Das Komische in der Musik. (R. Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. 2 Aufl. Leipzig. 1871. Bd. I. S. 109). Тамъ нѣсколько примёровъ комического у Бетховена. Кроме того Шуманъ упоминаетъ о комическомъ у Гайдна, Шуберта, Вебера и Маринера (Ibid. Bd. I. S. 108—109).
- 152) Ambros Die Grenzen der Musik und Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1872. S. 175. Al. W. Thayer, L. v. Beethoven's Leben. Berlin. 1879. III, S. 43—44 G. Grove, Beethoven and his nine symphonies 2 ed. London and New-York. 1896, p. 215.
- 153) Подражание этимъ птицамъ обозначено въ партитурѣ. Кроме нихъ Бетховенъ подражалъ также и другимъ птицамъ. (См. мою Историю музыки всѣхъ временъ и народовъ. Спб. 1913 г. Томъ III. Выпускъ первый, стр. 78, 82).
- 154) W. A. Ambros. Die Grenzen der Musik und Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1872. S. 174.
- 155) Floegels Geschichte des Grotesk Komischen bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeführt von Fr. W. Ebeling. Leipzig. 1888. S. 409.
- 156) J. W. v. Wasielewski, Die Violine im XVII Jahrhundert. Bonn. 1874. S. 30. Отъ этого капричcio сохранилась только партія 1-ой скрипки. Она помѣщена въ Instrumentalsätze vom Ende des XVI. bis Ende des XVII. Jahrhunderts (als Musikbeilagen zu die Violine im XVII Jahrhundert. Gesammelt und herausgegeben von J. W. v. Wasielewski. Bonn. 1874. № XI. S. 19—20).
- 156a) Aristophane, Les Grenouilles. (Comédie d'Aristophane traduites du Grec par M. Artaud. 4 éd. Paris. 1859. II, p. 213. Ср. стр. 317 и 123а прим. этой главы).

157) Floegels Geschichte des Grotesk Komischen bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeführt. 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 408.

158) A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. III. S. 296, 336.

159) Ibid. III. S. 336.

160) Эта странность, заключающаяся въ томъ, что слова выведенныхъ на сцену лицъ ими не произносились, а пѣлись хоромъ, продолжалась до возникновенія оперы въ девяностыхъ годахъ XVI в. (во Флоренціи). По поводу этой странности см. Ibid. III, S. 546 и мою краткую историческую Музыкальную Хрестоматію. 2 изд. Спб. 1900, стр. 96, 105.

161) A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. III, S. 546.

162) Ibid. III, S. 550. Этотъ отрывокъ помѣщенъ въ книгѣ Кизеветтера: R. G. Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Leipzig. 1841. Musikalische Beilagen. № 31. S. 35—42. Упомянутый авторъ пишетъ объ этомъ произведениіи на 21 стр. своей книги.

163) Полное название этого произведенія слѣдующее: „Festino nella sera del giovedi grasso avanti cena, gêno al terzo libro madrigalesco con cinque voci et opera à diverse diciottesima di Adriano Banchieri Bolognese sotto novello stile hora dato in luce con Privilegio, in Venetia appresso Ricciardo Amadino MDCVIII. (A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. III. S. 551).

164) Ibid. III. S. 552. H. Riemanns Musik-Lexikon 7 Aufl. Leipzig. 1909. S. 87—88.

165) Emil Naumann, Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin. 1876. S. 266. H. Riemanns Musik-Lexikon. 7 Aufl. Leipzig. 1909. S. 840. H. Kretzschmar, Jahrbuch Peters. 1908.

166) W. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17, 18 и 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. I. S. 289.

167) „Изъ оперы-буффъ образовался у французовъ тотъ легкій жанръ, въ которомъ создали столько удачнаго Гретри, Далейракъ и другіе и приблизились къ настоящему романтизму. Этой комической оперѣ мы обязаны безсмертными произведеніями нашего Моцарта, доведшаго искусство до крайней границы и давшаго музыкѣ форму правдивую и необходимую, въ которой названное искусство можетъ постепенно продолжать свою дѣятельность, расти, снова измѣняться и безустанно играть и стремиться далѣе“. (Tieck Dramaturg. Blätter. II. S. 325. Otto Jahn. W. A. Mozart. Leipzig. 1859 IV. S. 272).

167a) Otto Jahn, W. A. Mozart. 1859. IV, S. 270. Такимъ образомъ, Моцартъ удовлетворялъ вполнѣ требованію Платона (см. стр. 319, прим. 133 этой главы). О комизмѣ у Моцарта см. H. Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls. Berlin. 1912. II. S. 175—184.

167b) Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1859. IV. S. 270.

168) Ibid. IV, S. 270.

169) Ibid. IV, S. 269.

170) Ibid. IV. S. 266.

171) Ibid. IV. S. 266.

172) Ibid. IV. S. 267. Можетъ быть, въ комизмѣ музыки Моцарта сказались наслѣдственность. Отецъ Моцарта былъ склоненъ къ насмѣшкѣ, а мать къ комизму. H. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 4 Aufl. Leipzig. 1910. II. S. 159—160). Пѣсни Зальцбурга, где родился Моцартъ, отличаются комизмомъ, какъ и характеръ его жителей. (Schubart. Aesthetik der Tonkunst S. 158). H. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. 4 Aufl. Leipzig. 1910. II. S. 159—160).

- 173) Э. Праутъ. Фуга. Пер. съ англ. А. Г. Тимашевой-Берингъ. Москва. 1900, стр. 157.
- 174) Лолли (1730—1802) былъ знаменитый скрипачъ, но мало одаренный въ музыкальномъ отношеніи. (H. Riemanns Musik-Lexikon. 7 Auflage. Leipzig. 1909. S. 841).
- 175) Floegels Geschichte des Grotesk Komischen bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeföhrt von Fr. W. Ebeling. Leipzig. 1888. S. 406—407.
- 175a) В. Д. Коргановъ, Бетховенъ, Спб. 1909, стр. 689.
- 175b) В. Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. 2 Aufl. 1871. Bd. I. S. 101—102. Переводъ заимствованъ изъ книги Корганова „Бетховенъ“. Спб. 1909, стр. 689—690.
- 176) „Музыкальное Обозрѣніе“ 17 мая 1886, № 29. Сюита впервые исполнялась въ обществѣ „La Trompette“ (см. тамъ же).
- 177) Н. Финдейзенъ, А. Г. Рубинштейнъ. Москва. 1907, стр. 67.
- 178) Корзухинъ, А. С. Даргомыжский („Артистъ“ 1894 № 36, стр. 56—57. Автобиографія и письма Даргомыжского. Тамъ же. 1894. № 35, стр. 32. Al. Soubies, Histoire de la musique en Russie Paris. 1896, p. 143.
- 179) О комизмѣ у Даргомыжского, см. Кюн, Русский романъ, Спб. 1896, стр. 29, 35, 36.
- 180) Тамъ же, стр. 80, 90, 91, 96, 101. О комизмѣ у Даргомыжского и Мусоргскаго, см. журналъ „Артистъ“ 1894. № 38, стр. 38. О комическомъ въ музыке см.: Ziller, Die Musik und das Komische. Halle. 1876. Charles Beauquier. La musique et le drame. Тамъ глава: „Le comique au point de vue musical“, p. 180—212. Paul Moos, Moderne Musikästhetik in Deutschland. Leipzig. 1902. S. 411, 454, прим. 98-ое.
- 181) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 506.
- 182) Ibid. S. 506.
- 183) Ibid. 506—507. О комическомъ въ скульптурѣ см. Fr. W. Ebeling, Floegels Geschichte des Grotesk Komischen bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeföhrt. 5 Aufl. Leipzig. 1888 S. 445—448. Jules Adeline, Sculptures grotesques et symboliques. Rouen. 1879. (Emile Male, L'art religieux du XIII siecle en France. Paris. 1898. p. 81).
- 184) Dr. Ewald Hecker, Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen. Berlin. 1873. S. 52. О картинѣ съ подобнымъ же содержаніемъ сообщасть Dohme. Kunst und Künstler. Leipzig 1880. 3 Abth. S. 14 (Hogarth).
- 185) Репродукція этой картины въ „Журналѣ Журналовъ“ 1890. Мартъ № 5, стр. 401 и на обложкѣ.
- 185a) R. Muther, Geschichte der Malerei im 19 J. München. 1893. II. S. 171—172, 178—179, 184—185.
- 185b) Peltzer der Hofmaler von Aachen. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. XXX. Heft. 3. S. 141.
- 186) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 508.
- 187) О комизмѣ въ карикатурѣ см. Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 40I, 168, 170. Kuno Fischer, Ueber den Witz. 2 Aufl. Heidelberg. 1888. S. 45—46.
- 188) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 508.
- 189) M. Carriere, Aesthetik. Leipzig. 1885. 3 Aufl. I. S. 53. Объясненіе слова карикатуры у Th. Wright, Histoire de la caricature. Paris. 1867, p. 380.

Карикатура есть преувеличение въ подражаніи. (Fil. Masci, Psicologia del comico Napoli 1889, p. 23). Карикатура есть гипериндивидуализация. (Ibid. p. 45).

190) Цитата помѣщена у Champleury, Histoire de la caricature sous la Riforme et la Ligue, de Louis XIII à Louis XVI. L'Avertissement, p. XI. E. Chesneau. La peinture Anglaise. Nouvelle édition, p. 315.

191) Lessingъ, Даоконъ. Пер. Эдельсона. Москва, 1859, стр. 8 и далѣе. H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 3, 28—30.

192) Аристотель. Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ перево-домъ и объясненіями Вл. Аппельрота. Москва. 1893, стр. 5.

193) Тамъ же, стр. 7.

194) Oeuvres de Nicolas Bailleau-Despréaux. Avec des éclaircissements historiques donnés par lui-même. A la Hay. 1729, p. 290.

195) В. А. Воскресенскій. Поэтика. Спб. 1885, стр. 144.

196) Batteux, Les beaux arts réduits à un même principe. (Principe de la littérature. 5 éd. Paris. 1774. Т. I, p. 118—121) „Ainsi, toutes choses égales d'ailleurs, le coeur doit être beaucoup moins content des objets agréables dans les Arts que des désagréables“. (Ibid. I, p. 121).

197) Ст. Шевыревъ. Теорія поэзіи въ историческомъ развитіи у древ-нихъ и новыхъ народовъ. Москва. 1836, стр. 155.

198) Тамъ же, стр. 155.

199) Тамъ же, стр. 166.

200) J. Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon. Leipzig. 1872. I. S. 413. Corrado Ricci, Antonio Allegri da Correggio Aus dem italienischen übersetzt von Hedwig Jahn. Berlin. 1897. S. 333.

201) Le vite de'piu eccezionali pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore Aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze. 1879. Tomo IV, p. 188. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 683.

202) Ibid. p. III, 445. Поль Сурю считаетъ, что къ наслажденію красо-тою привыкается сексуальное влечение. (Paul Souriau, L'attrait physique et la beauté. La nouvelle revue 1897, 15 livraison. Tome CVI 4-me livraison. p. 678) Ср. Спенсеръ. Биология („Баинъ“ 1879, № 21, стр. 170). Tarde. L'art et la logique. Revue philosophique. 1891, p. 182—184). Grant-Allen, Physiological Esthetics (Guyau, Les problèmes de l'Esthétique contemporaine, Paris 1884. p. 5). Platner, Vorlesungen über Aesthetik. R. Zimmermann, Geschichte der Aesthetik. Wien. 1858. S. 204, 305.

202a) Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II. S 158.

203) Почему художники и поэты одинаково охотно изображаютъ и пре-красное, и безобразное см. (Ibid. I. S. 105, 199, II. S. 374. Искусство должно имѣть безграничное содержаніе. Ibid. II. S. 102. C. Véron, L'Esthétique. Paris. 1878, p. 115—135).

204) Karl Groos. Einleitung in die Aesthetik. Giessen 1892. S. 48.

205) Ibid. S 46.

206) Ibid. S. Ibid. 47.

207) Ernest Chesneau, La peinture anglaise. Nouvelle édition, p. 316—317. Красота художественного произведения не зависитъ отъ красоты моделя. R. Muther, Geschichte der Malerei im 19 J. München. 1893. II. S. 479.

208) Ernest Chesneau, La peinture anglaise. Nouvelle éd., p. 316—317. Karl Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 413. Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855, S. 503.

209) Fr. W. Ebeling, Floegels Geschichte des Grotesk Komischen. 5 Auflage. Leipzig. 1888 S. 437.

210) „Тамъ возсѣдаетъ свирѣпый Миносъ, и скрежеща зубами, выслушиваетъ исповѣдь входящихъ грѣшниковъ и изрекаетъ судъ и заслуженную казнь. Едва предстаетъ грѣшная душа, да исповѣдуетъ ему грѣхи свои до единаго, а онъ—этотъ ясновидецъ грѣховныхъ дѣлъ, обвившись хвостомъ своимъ столько кратъ, насколько ступеней ниже должна быть низвергнута душа, числомъ этихъ колецъ уже изрекъ ея судьбу“. Данте. Адъ. Пѣснь V. (Божественная Комедія Данте Аллагіери. Адъ. Съ очерками Флакемана и итальянскимъ текстомъ. Переводъ съ итальянскаго О. Фань-Рима. Введеніе и Биографія Данте Д. Струкова. Над. Е. Фишера, стр. 52—53).

211) Fr. W. Ebeling, Floegels Geschichte des Grotesk Komischen 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 437. Тамъ же репродукція (Tafel 21). Въ 1541 г. въ день Рождества Христова при открытии Сикстинской капеллы, Biagio da Cesena, увидавъ себя въ образѣ Миноса въ адѣ, пришелъ въ крайнее негодование. Павелъ III сказалъ ему, что, къ сожалѣнію, онъ ничего не можетъ сдѣлать, потому что попавшаго въ адъ даже папа освободить не въ состояніи. (H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Aufl. Berlin. 1894. II, S. 249).

212) Fr. W. Ebeling, Floegels Geschichte des Grotesk Komischen. 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 437.

213) Ibid. S. 436.

214) Champfleury, *Histoire de la caricature sous la réforme et la ligue*.—Louis XIII à Louis XVI p. 100. Нѣсколько карикатуръ Леонардо да Винчи помѣщено тамъ на стр. 101, 107, 109, 111, 116, 119. На 104 стр. этой же книги помѣщенъ карикатурный рисунокъ, приписываемый Альбрехту Дюреру. Карикатуры Леонардо да Винчи издавались нѣсколько разъ, напримеръ: графомъ Кайлуэсъ (1730), Мариеттомъ (1750), Gerli Milanegi (Fr. W. Ebeling. Floegels Geschichte des Grotesk Komischen bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgef\u00fchrt. 5 Aufl. Leipzig. 1888, S. 436. Champfleury, *Histoire de la caricature sous la R\u00e9forme et la ligue*, p. 105). Leonard de Vinci, Croquis et dessins de t\u00eates grot\u00e9sques. Fueillets in\u00e9dits, reproduits d'apr\u00e8s les originaux, conserv\u00e9s \u00e0 la Biblioth\u00e9que de Windsor. Paris. 1901.

215) Meaume, *Recherches sur la vie et les oeuvres de Jacques Callot* (1860), Thausing, *Livre d'esquisses de Jacques Callot dans la collection Albertine de Vienne*. (H. Al. M\u00fcller, Lexikon der bildenden K\u00f6nste. Leipzig. 1883. S. 150. Art. Callot).

216) Fr. W. Ebeling, Floegels Geschichte des Grotesk Komischen, bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgef\u00fchrt. 5 Aufl. Leipzig. 1888 S. 432.

217) Francesco Goya von Valeria von Loga. Berlin. 1903. Charles Yriarte, Goya. Paris. 1867.

218) William Hogarths Zeichnungen. Nach den Originalen in Stahl gestochen. Mit der vollst\u00e4ndigen Erkl\u00e4rung derselben von G. C. Lichtenberg. Herausgegeben mit Erg\u00e4nzungen und Fortsetzung derselben, nebst einer Biographie Hogarth's von Dr. Franz Rottenkamp. 3 Aufl. Stuttgart. 1873.

219) Fr. W. Ebeling, Floegels Geschichte des Grotesk Komischen, bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgef\u00fchrt. 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 421.

220) Ibid. S. 429.

221) K. Rosenkranz, Aesthetik des H\u00e4sslichen. K\u00f6nigsberg. 1853. S. 425.

- 222) „Общественная и домашняя жизнь животныхъ. Сатирические очерки, иллюстрированные 158 рисунками Гранвилля. Спб. 1876. Изъ произведеній Гранвилля замѣчательны также: Миръ марionетокъ, Другой Миръ Плинія Млацшаго, Живые цветы. (M. Schasler. Das Reich der Ironie. Berlin. 1879. S. 90).
- 223) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 173—175.
- 224) De humana physiognomia. L. IV Vici Acquensi ap. J. Cacchium. 1586.
- 225) W. Ebeling, Floegels Geschichte des Grotesk Komischen. Bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeföhrt. 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 438.
- 226) Ibid. S. 438.
- 227) Guyau, Manuel d'Epictète. Traduction nouvelle suivie d'extraits des entretiens d'Epictète et des pensées de Marc Aurèle avec une étude sur la philosophie d'Epictète, p. 68.
- 228) Ibid., p. 104—105.
- 229) G. Brandes, Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin. 1872. I. S. 144. Наоборотъ, некоторые животные имѣютъ право на глубокое уважение и могутъ служить едва ли не идеаломъ для человѣка. Landseer подъ своей картиной, изображающей громадную собаку, съ необычайно благородной наружностью, подписалъ: „A distinguished member of human society“ („Почетнейший членъ человѣческого общества“). См. The National Gallery. Edited by Ed. J. Poynter. London. 1900. Volume III, p. 152 № 1228.
- 230) Œuvres choisies de Gavarni. Revues, corrigées et nouvellement classées par l'Auteur. Études de Mœurs contemporaines. Les enfants terribles. Traduction en langue vulgaire.—Les lorettes.—Les actrices. Avec des notices en tête de chaque série. Par M. M. Théophile Gautier, Laurent-Jan, Paris. 1846. Publié par J. Hetzel.
- 231) С. Трубачевъ, Карикатуристъ Н. А. Степановъ. (Исторический Вѣстникъ. 1891). Н. А. Степановъ, вмѣстѣ съ В. С. Курочкинымъ основалъ сатирический журналъ „Искра“, „который въ 60-хъ годахъ прошлаго вѣка пользовался такимъ успѣхомъ и который до сихъ поръ является единственнымъ въ своемъ родѣ“. (С. Трубачевъ, карикатуристъ Н. А. Степановъ. Исторический Вѣстникъ 1891 г. стр. 458).
- 232) „Карикатура только тогда хороша, когда она понятна и безъ подписи, ибо подпись должна играть роль какъ бы аккомпанемента, причемъ рисунокъ мелодія. Не всѣ, конечно, карикатуры Н. А. Степанова удовлетворяютъ этому условію: во многихъ вся суть заключается лишь въ подписяхъ, и не будь послѣднихъ—зритель бы недоумѣвалъ, что хотѣлъ сказать карикатуристъ“. (С. Трубачевъ, карикатуристъ Н. А. Степановъ. Исторический Вѣстникъ 1891, стр. 762). „Стоитъ бросить хоть бѣглый взглядъ на любую карикатуру Н. А. Степанова—и она тотчасъ вызоветъ въ васъ улыбку, и очень часто, не прочитавъ еще подписи, вы уже знаете въ чёмъ дѣло. Нѣть сомнѣнія, что подписи играютъ не послѣднюю роль во многихъ сложныхъ карикатурахъ, но Н. А. Степановъ старался, чтобы подпись играла въ карикатурѣ лишь роль аккомпанемента, придавала бы ей большую силу и экспрессію“. (Тамъ же, стр. 778). Предшественникомъ Н. А. Степанова былъ Н. А. Федотовъ, преобладающимъ элементомъ работъ котораго, по словамъ А. И. Сомова, является карикатура, полная пеподѣльного юмора и Ѣдкой проницательности, и въ этомъ отношеніи онъ подражалъ Гогарту; образцомъ же карикатураша пріема служили для художника французские рисовальщики, преимущество которыхъ состояло въ томъ, что они не ограничивались изображениемъ сюжета, а стремились къ выразительности и экспрессіи, что было свойственно и Гогарту.

ственno Гаварни. Въ большинствѣ случаевъ карикатуры Федотова остались незаданными. (Тамъ же, стр. 462). Ср. А. И. Сомовъ, П. А. Федотовъ Сиб. 1876.

233) Гаварни сначала рисовалъ карикатуру, а потомъ подписывалъ къ ней пояснительный текстъ. (F. Masci. *Psicologia del comico*. Napoli. 1889, p. 40). Подписи Гаварни чрезвычайно удачны. Въ нихъ иногда кроется поразительно глубокое сердцевѣдніе. Иногда трудно сказать: слова ли иллюстрируютъ рисунокъ, или рисунокъ иллюстрируетъ текстъ. (Théophile Gautier, *Gavarni, Oeuvres choisies „Gavarni“*: Paris 1846).

234) Телферъ превосходитъ Гаварни въ юморѣ. (K. Rosenkranz, *Aesthetik des Häßlichen*. Königsberg. 1853. S. 425). О Гаварни и Телферѣ см. Vischer въ „Schweglers Jahrbücher der Gegenwart“. 1846. S. 554—66. (K. Rosenkranz, *Aesthetik des Häßlichen*. Königsberg. (1853. S. 425)).

235) I. Шерръ, Всеобщая Исторія литературы, 2-е изд. Сиб. 1867, стр. 148—149.

236) Тамъ же, стр. 148.

237) M. Carriere, *Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit*. 2 Aufl. Leipzig. 1873. Bd. IV, S. 318.

238) Ibid. IV, S. 318—319.

239) Романы Раблѣ были изданы подъ заглавіями: Гаргантюа (*La vie inestimable du grand Gargantua, père de Pantagruel jadis composée par l'abstracteur de quintessence*, Lyon. 1535) и Пантагрюэль (*Pantagruel, roi des Dipsodes, restitué à son naturel; avec ses faits et prouesses épouvantables, composé par le feu Mr. Alcofribas, abstracteur de quintessence*. 1542). I. Шерръ, Всеобщая Исторія литературы, 2-е изд. Сиб. 1867, стр. 149.

240) Александръ Веселовскій, Раблѣ и его романъ. (Вѣстникъ Европы. 1878. Мартъ, стр. 146).

241) Тамъ же, стр. 147.

242) Jean Pierre Dantan (1800—1869). Dr. H. Al. Müller, *Lexikon der bildenden Künste*. Leipzig. 1883. S. 189. Art. Dantan.

243) С. Трубачевъ, Карикатуристъ Степановъ. Исторический Вѣстникъ 1891, стр. 751.

244) Тамъ же, стр. 753.

245) Тамъ же, стр. 755—756. Къ сожалѣнію, эти статуэтки Н. А. Степанова сдѣлались археологическою рѣдкостью и, можетъ быть, лишь у немногихъ лицъ сохранились ихъ полныя коллекціи. (Тамъ же, стр. 754).

246) Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1859. IV, S. 176—177.

247) Оперетта, оперетка, опера-фарсъ, „карикатурная опера, въ которой дѣйствие не столько комического, сколько пошло-вышучивающаго, пародирующаго характера, а музыка, если и пытаются обрисовать какое-либо серьезное чувство, то лишь затѣмъ, чтобы изобразить его въ карикатурно-нататическомъ видѣ (Оффенбахъ, Лекокъ, Штраусъ и пр.). Г. Риманъ, Музикальный Словарь. Пер. съ 5-го нѣм. изд. П. Юргенсона. Подъ ред. Ю. Энгеля. Москва. 1901, стр. 954.

248) Камилль Бенуа. Комическое въ музыке („Музикальное Обозрѣніе“. 1886 17 мая. № 29).

249) K. Rosenkranz, *Aesthetik des Häßlichen*. Königsberg. 1853. S. 424. Невѣрно мнѣніе, будто бы карикатурѣ присуще незначительное художественное значеніе. Это справедливо лишь относительно плохихъ карикатуръ (Ibid. S. 412—413).

250) L. Eckardt, *Vorschule der Ästhetik*. Karlsruhe. 1864. Bd. I, S. 388. О тенденції см. ibid. I, S. 56. Сторонникомъ нравственной тенденции въ искусстве является Эккардтъ. (Ibid. I, S. 389—390).

251) K. Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen*. Königsberg. 1853. S. 116—117.

252) Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, Troisième édition. Paris. 1887, p. 319—321.

253) K. Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen*. Königsberg. 1853. S. 423—424.

Трубадуры осмѣивали изувѣрскія описанія ада, чѣмъ боролись съ суевѣрнымъ страхомъ. Lecky, *History of European Morals*. London. 1869. II, p. 245—246.

254) Charles Yriarte, *Goya*, Paris. 1867, p. 108—109. О сущности карикатуры и ея отношении къ ироніи см. M. Schasler, *Das Reich der Ironie in kulturgeschichtlicher und aesthetischer Beziehung*. Berlin. 1879. S. 52—53.

254a) О карикатурѣ и остроуміи см. Kuno Fischer, *Ueber den Witz*. Heidelberg. 1888. 2 Aufl. S. 97—99.

255) По поводу насыщекъ Фальстафа надъ носомъ Бардольфа см. Th Lipp, *Komik und Humor*. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 179—180. О словесной карикатурѣ (*Wortkarikatur*) см. ibid. S. 174—177.

256) Шекспиръ, Король Генрихъ IV. Часть первая. (Полное собрание сочинений В. Шекспира въ прозѣ и стихахъ. Перевелъ П. А. Каншинъ Спб. 1894. Томъ IV, стр. 67—68).

О карикатурной поэзіи въ остротахъ Фальстафа по поводу Бардольфа см. Karl Groos, *Einleitung in die Ästhetik*. Giessen 1892. S. 395. Kuno Fischer *Ueber den Witz*. Heidelberg. 1889. 2 Aufl. S. 178—179. Большой носъ служитъ предметомъ карикатурного остроумія въ „Nasentanz“ Ганса Сакса. (Fr. W. Ebeling, Floegels Geschichte des Grotesk Komischen. 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 411. То, что карикатура въ образѣ, то остроумное преувеличение или гипербола въ словахъ. Такъ, напримѣръ, Hang's Zweihundert Hyperbeln auf Herrn Wahls „ungeheure Nase“ (Dr. Ewald Hecker, *Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen*. Berlin. 1873. S. 63:)

257) Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*. Hamburg. 1804. Zweite Abtheilung. S. 257 ff.

258) Arnold Ruge's sämtliche Werke. 2 Aufl. Mannheim. 1848. Bd. X, S. 255 и. ff.

259) Kant, *Anthropologie* § 53. Kant, *Kritik der Urtheilskraft* (Kehrbach). S. 205. (Cp. K. Groos, *Einleitung in die Ästhetik*. Giessen. 1892. S. 390. Ueberhorst, *das Komische*. Leipzig. 1896. I, S. 82).

260) A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 3 Aufl. Leipzig. 1859. Bd. II, S. 98, 105.

261) Karl Groos, *Einleitung in die Ästhetik*. Giessen. 1892. S. 388—392, 396—397.

262) R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*. Wien. 1865. S. 283—284, 288.

263) M. Carrière, *Aesthetik*. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 209—215.

264) Karl Ueberhorst, *Das Komische*. Leipzig. 1896. I, 81—82.

265) Ewald Hecker, *Die Physiologie und Psychologie des Lachens. und des Komischen*. Berlin. 1873. S. 56 и ff. На 57—59 стр. этой книги приведены и разобраны разныя определенія остроты.

266) Karl Köstlin, *Aesthetik*. Tübingen. 1869. S. 279. Cp. ibid. S. 180, 190, 280, 880.

- 267) Объ остротѣ см. Al. Michiels, *Le monde du comique et du rire*. Paris 1886, p. 260, 263—266; Jonas Cohn, *Allgemeine Aesthetik*. Leipzig. 1901, 211—212. M. Lazarus, *Das Leben der Seele*. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I, S. 301, Joseph Müller, *Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst*. Mainz. 1897. S. 149—158. Ad. Zeising, *Aesthetische Forschungen*. Frankfurt a. M. 1855. S. 309, cp. ibid. S. 436, 439—441, Leon Dumont, *Des causes du rire*. Paris. 1862, p. 76—77, F. Masci, *Psichologia del comico*. Napoli. 1889, p. 31. Th. Lipps, *Grundlegung der Aesthetik*. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 580, Prof. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Wien. 1905. М. В. Шевяковъ. *Русские остряки и остроты ихъ*. Спб. 1899.
- 268) Kuno Fischer, *Ueber den Witz*. 2 Aufl. Heidelberg. 1889.
- 269) Ibid. S. 62. Прежнее определение остроумія способностью находить сходное въ несходномъ навѣрно, потому что всѣ сравненія въ поэзіи возбуждали бы смѣхъ. (Fil. Masci, *Psichologia del comico*. Napoli. 1889, p. 5).
- 270) Kuno Fischer, *Ueber den Witz*. 2 Aufl. Heidelberg. 1889. S. 62—63.
- 271) Ibid. S. 99.
- 272) M. Carriere. *Aesthetik*. 3 Aufl. Leipzig. 1885, I. S. 210.
- 273) Ibid. I. S. 210.
- 274) Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*. Hamburg. 1804. 2 Abtheilung. S. 275.
- 275) Полное собрание сочинений Шекспира въ прозѣ и стихахъ. Перевѣль Каншинъ. Спб. 1893. Томъ I, стр. 37 (Гамлетъ. Дѣйствіе второе, сцена вторая). „Въ остротѣ есть что-то мѣткое и живое“. (Quintilian et Pline le Jeune. *Oeuvres complètes avec la traduction en français publiées sous la direction de M. Nissard*. Paris. 1865, p. 227—238).
- 276) Kuno Fischer, *Ueber den Witz*. 2 Aufl. Heidelberg. 1889. S. 102—103. -
- 277) Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*. Hamburg. 1804. Zweite Abtheilung. § 41. S. 267.
- 278) Vischer, *Aesthetik*. I, S. 422. Cp. Kuno Fischer, *Ueber den Witz*. 2 Aufl. Heidelberg. 1889. S. 104.
- 279) Ibid. S. 105.
- 280) Ibid. S. 105—106. Въ Эстетикѣ Кѣстлина эта острота, приписана не Бѣрнѣ, а Кѣстнеру. (K. Köstlin, *Aesthetik*. Tübingen. 1862. S. 280. Cp. M. Carriere. *Aesthetik*. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 212. A. T. Кѣстнеръ (1719—1800) математикъ и поэтъ. Его остроумныя эпиграммы вышли подъ заглавиемъ; „*Gesammelte poet. und prosaische Werke*“ (Берлинъ 1841). См. Настольный Словарь Ф. Толля. Спб. 1861. II, стр. 450).
- 281) K. Köstlin, *Aesthetik*. Tübingen. 1869. S. 281.
- 282) Lichtenberg 'aufuhrliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche. Göttingen. 1794. 1 Lieferung. S. 12. Объ остроумії Лихтенберга. См. Kuno Fischer, *Ueber den Witz*. Heidelberg. 1889. S. 177.
- 283) *Oeuvres complètes de Edgar Quinet, L'Esprit nouveau*. Paris. 1874. Livre VII, Ch. I, p. 297—298.
- 284) Лессингъ, Гамбургская Драматургія. (Сочиненія Лессинга. Русскій переводъ подъ ред. П. Н. Полевого Спб. Москва. 1883. Томъ V, стр. 105).
- 285) Kuno Fischer. *Ueber den Witz*. Heidelberg. 1889. S. 171.
- 286) Ibid. S. 163.
- 286a) Ernst Wolff, *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Berlin. 1906. S. 11.
- 287) *Русская Старина* 1890 г. Ноябрь. С. Трубачевъ, *Карикатуристъ*.

Н. А. Степановъ. Исторический Вѣстникъ 1891, стр. 130—131. Репродукція тамъ же, стр. 129. Ср. „Искра“ 1860. № 13.

288) Изъ Петровскаго Календаря изд. Каспари 1905 г. 5 ноября.

289) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 214. Объ эпиграммѣ см. Al. Michiels, *Le monde du comique et du rire*. Paris. 1886, p. 258—259. M. Schasler, *Das Reich der Ironie in kulturgeschichtlicher und ästhetischer Beziehung*. Berlin. 1879. S. 53.

290) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 214.

291) Эпиграмма Пушкина на Во—ва. (Сочиненія А. С. Пушкина. Изд. третье Ал. Суворина. Спб. 1887 г. Томъ III, стр. 207).

292) Объ ироніи см. Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*. Hamburg. 1804. I, S. 213 u. ff. R. Zimmermann, *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*. Wien. 1865. S. 410. Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*. München. 1868. S. 370—375. Palante, *L'ironie, étude psychologique*. *Revue philosophique*. LXI. p. 147—163. M.. Schasler, *Das Reich der Ironie in kulturgeschichtlicher und ästhetischer Beziehung*. Berlin. 1879. Josef Müller, *Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst*. Mainz. 1887. S. 151. Léon Dumont, *Des causes du rire*. Paris. 1862. p. 76—77, 109, 110—114. Th. Lipps, *Komik und Humor*. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 180, 194, 196, 197. Jonas Cohn, *Allgemeine Aesthetik*. Leipzig. 1901, S. 221. H. Cohen, *Aesthetik des reinen Gefühls*. Berlin. 1912. I, S. 311, II, S. 28, 48, 49, 192. F. Masci, *Psicologia del Comico*. Napoli. 1889, p. 37—39. Laprade, *De l'ironie et des genres comiques*. Paris. Didier. 1861, Al. Michiels, *Le monde du comique et du rire*. Paris. 1886, 256—258. Въ ироніи особенно великъ Вольтеръ. Шедевромъ ироніи могутъ считаться его мемуары, написанные имъ для истории его жизни. (*Ibid.* p. 259). Подъ убийственными ударами грозной ироніи Вольтера религіозныя гонения стали казаться не только преступными, но и омерзительными. Со временемъ Вольтера они прячутся и скрываются подъ другими названіями. (Lecky, *History of the rise and influence of the spirit of rationalism in Europa*. 3 ed. London. 1866. Vol. II, p. 73).

293) Kuno Fischer, *Ueber den Witz*. Heidelberg. 1889. S. 193—195.

293a) „Ironia est alia dicentis et alia significantis dissimulatio“. Cicero. *De Orat.* 3. Cicéron, *De l'orateur*. *Oeuvres complètes de Cicéron avec la traduction en français publiées sous la direction de M. Nisard*. Paris. 1843. T. I, p. 264.

294) Dr. Ew. Hecker, *Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen*. Berlin. 1873. S. 72. Ср. Vischer, *Aesthetik*. Reutlingen und Leipzig. 1846. I, S. 437.

295) Греческій Учителъ. Москва. Тип. Сытина. 1890. № 13, стр. 17—22. Иронія Сократа у Платона. (A. Arnold Ruge's sämmtliche Werke. 2 Aufl. Mannheim. 1848. Bd. X. S. 278). Примѣръ сократической ироніи у Платона. Шевыревъ, Теоріи поэзіи въ историческомъ развитіи у древнихъ и новыхъ народовъ. Москва. 1836, стр. 24. Объ ироніи Сократа см. M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 215. M. Schasler, *Das Reich der Ironie in kulturgeschichtlicher und ästhetischer Beziehung*. Berlin. 1879. S. 5, 27—29. Köstlin, *Aesthetik*. Tübingen. 1869, S. 190. Тамъ же на стр. 199 объ ироніи Гамлета, Мефистофеля и Бомарше.

296) Kuno Fischer, *Ueber den Witz*. 2 Aufl. Heidelberg. 1889. S. 195. Давидъ Штраусъ, въ „Ульрихъ фонъ-Гуттенъ“. (Пер. съ нѣм. подъ ред. Э. Л. Радлова. Спб. 1896) путемъ глубокаго изслѣдованія открылъ, что „изобрѣтеніе, концепція и первая мысль „Писемъ темныхъ людей“ (1515—1517) принадлежитъ извест-

ному гуманисту Кроту Рубіанусу. (Шеффъ, Всеобщая история литературы. Пер. съ нѣм. подъ ред. А. Пыпина. Изд. 2-ое. Спб. 1867; стр. 516).

297) M. Carriere, Die Kunst in Zusammenhang der Culturentwickelung. 2 Aufl. Leipzig. 1873. Bd. IV, S. 14. „Похвала Глупости“ Эразма Раттердамского иллюстрирована Гольбейномъ Младшимъ. (J. Holbein, Figure de l'Eloge de la Folie d'Erasme. Basle. 1829). „Похвала Глупости“ въ русскомъ переводѣ Кирпичникова. Москва. 1884.

298) Faust. Eine Tragödie von J. W. von Goethe Mit Einleitung und Erklärungen herausgegeben von M. Carriere Leipzig. 1869. I. S. 58 — 64, 192—195.

299) H. Taine, Histoire de la littérature anglaise. 4 éd. Paris. 1878. T. IV, p. 66.

300) Ibid. IV, p. 75.

301) Ibid. IV, p. 79—80.

302) M. Schasler, Das Reich der Ironie in kulturgeschichtlicher und ästhetischer Beziehung. Berlin. 1879. S. 98—101.

303) Ibid. S. 85—86.

304) Ibid. S. 87—89.

305) Ibid. S. 89 u. ff.

306) Ibid. S. 93—98, 104.

306a) R. Zimmermann, Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft. Wien. 1865. S. 413.

307) Otto Jahn, Mozart. Leipzig. 1858. III, S. 341.

308) Ibid. IV. S. 215—216, 250.

309) Ibid. IV. S. 506—509.

310) Quintilien et Pline le Jeune. Oeuvres complètes avec la traduction en français publiées sous la direction de M. Nisard. Paris. 1865, p. 231. M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 215.

311) „Vademecum für lustige Leute“. 10. T. Berlin. 1792. S. 115. № 127. Georg Büchmann, Geflügelte Worte. 12 Aufl. Berlin. 1880. S. 79.

312) H. Hettner, Literaturgeschichte des 18. J. 4 Aufl. Braunschweig 1881. Zweiter Theil. Die französische Literatur des 18. J. S. 452.

313) Ibid. Zweiter Theil. S. 452—453.

314) Victor Schoelcher. The Life of Handel, London. 1837, p. 23.

315) Вѣстникъ Иностранный литеатуры. 1894. Апрѣль (Вѣснѣцкое остроуміе, стр. 148).

316) Ar. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. 3 Aufl Leipzig. 1859. Bd. II, S. 109.

Объ ироніи и юморѣ см. Léon Dumont, Des causes du rire. Paris. 1862. p. 111. M. Schasler. Das Reich der Ironie in kulturgeschichtlicher und ästhetischer Beziehung. Berlin. 1879. S. 53. Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl Berlin. 1883. Bd. I, S. 273. J. Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897, S. 162. L. Dugas, Psychologie du rire. Paris. 1903, p. 108—109. F. Masci, Psicologia del Comico. Napoli 1889. p. 39. Karl Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1869. S. 200. Ew. Hecker, Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen. Berlin. 1873. S. 72.

Глава XIII.

Юморъ.

Комизмъ, эта легкая, подвижная игра представлений, сопровождается чувствомъ быстро-исчезающаго удовольствія, едва омрачаемаго обманутымъ ожиданіемъ или перерывомъ обычныхъ представлений. Комизмъ пріобрѣтаетъ болѣе высокое нравственное и эстетическое значение, достигая юмора, Юморъ и трагизмъ имѣютъ одинаковую задачу, разрѣшаемую ими разными способами. Путь юмора ведеть черезъ ничтожество, а путь трагизма—черезъ страданіе. Цѣль же у нихъ одна, какъ въ жизни, такъ и въ искусствѣ: диссонансами сообщить надлежащую силу консонансу, то есть—добру¹⁾. Переходомъ комизма къ юмору является наивность^{1а)}. Наивность заключается въ точкѣ зрѣнія, обусловленной узкостью кругозора. Такова дѣтская наивность. Какъ часто дѣти, не принимая во вниманіе общественныхъ условій и говоря правду, ставить своихъ родителей или воспитателей въ затруднительное, а иногда крайне критическое положеніе, которое со стороны можетъ показаться весьма комичнымъ! Таковы, напримѣръ, „Les enfants terribles“ Гаварни. (См. Oeuvres choisies de Gavarni. Paris. 1846). Правда, возвѣщаемая дѣтскими устами, вслѣдствіе столкновенія со свѣтскими приличіями, иногда очень смѣшна. Но тѣмъ не менѣе правда остается правдой во всемъ ея высокомъ значеніи. Съ точки зрѣнія свѣтскихъ приличій дѣтская наивность комична. Съ точки зрѣнія высшей правды, игнорирующей всякія условности, эта дѣтская наивность возвышена^{1б)}.

Юморъ есть „чувство возвышенного въ комизмѣ“^{1с)}, трагического въ смѣшномъ, печального въ радостномъ, мрачнаго въ свѣтломъ, серьезнаго въ шутливомъ.

Слово „юморъ“ означаетъ влажность ²⁾, сырость, жидкость ³⁾. Такое значение имѣть латинское слово *humor*, английское *humour*, французское *humeur* ⁴⁾. Французы обыкновенно называютъ словомъ *humeurs* дурные соки человѣческаго организма. Такимъ образомъ слово юморъ сначала имѣло физиологическое и патологическое значеніе. Греческие и римскіе доктора думали, что здоровье человѣка главнымъ образомъ зависитъ отъ правильной смѣси жидкихъ и сухихъ составныхъ частей организма. Латинская поговорка гласила, что въ здоровомъ тѣлѣ живетъ здоровая душа: *mens sana in corpore sano*. Патологи говорили о здоровомъ тѣлѣ, что оно хорошо настроено, а о болѣномъ тѣлѣ, что оно дурно настроено. Оттого слово *humor* стало обозначать настроеніе. Такъ какъ настроеніе души бываетъ очень разнообразно, то подъ юморомъ подразумѣвалось это разнообразіе. По мнѣнію прежнихъ врачей, темпераментъ зависѣлъ отъ преобладанія той или другой влаги въ организмѣ и отъ взаимодѣйствія этихъ соковъ, вліающихъ на настроеніе духа; поэтому такое смѣшеніе соковъ, отъ которого будто бы происходила способность души внезапно переходить отъ грусти къ радости и наоборотъ, обусловливало юмористической темпераментъ. Художникъ такого темперамента, выработавшій въ себѣ воззрѣніе усматривающее въ мірѣ смѣсь всякихъ противоположностей, подобныя тѣмъ, которыя онъ носить въ своемъ сердцѣ, есть художникъ-юмористъ ⁵⁾.

Бакгаусъ, авторъ интересной монографіи: „Das Wesen des Humors“, приводитъ въ связь съ юморомъ самыя раннія попытки человѣческаго разума понять міръ, объединивъ все его безконечное разнообразіе какимъ-нибудь единымъ принципомъ. Таковы попытки древнихъ греческихъ философовъ. И тѣмъ ближе родство этихъ ученій съ юморомъ, что большинство изъ нихъ находило объединяющій вселенское разнообразіе принципъ во влагѣ, или вообще въ жидкому, струящемуся, вѣчно-движущемся элементѣ. Такъ, напримѣръ, этотъ основной принципъ вселенной, по Фалесу,—вода, по Анаксимену—воздухъ, по Гераклиту—терплюта и движенье ⁶⁾.

Конечно, эти древніе мыслители не давали себѣ отчета въ своемъ юмористическомъ міровоззрѣніи ⁷⁾. Безсознательный юморъ Бакгаусъ даже усматриваетъ въ греческихъ легендахъ о богахъ, герояхъ и людяхъ и даже въ Гомерѣ ⁸⁾. И если Бакгаусъ соглашается съ Лессингомъ ⁹⁾ въ томъ, что юморъ чуждъ древней греческой трагедіи, то все же считаетъ юморъ ея источникомъ. Бакгаусъ пишетъ, что „хотя слѣда юмора не находится ни въ одной греческой трагедіи и комедіи, тѣмъ не менѣе проис-

хождение трагедий чисто юмористическое и ихъ исполненіе носило на себѣ его слѣды. Трагедія значитъ козлиное пѣніе, потому что позднейшая трагедія произошла изъ празднествъ бога Діониса, въ честь которого хоръ танцоровъ, переодѣтыхъ въ сатировъ, изображалъ (въ лицахъ) народныя пѣсни. (Стр. 256). Глубоко-торжественная серьезность, весь трагический конфликтъ, какимъ мы его видимъ въ кульминаціонномъ пунктѣ эсхиловыхъ и софокловыхъ трагедій, родились, слѣдовательно, изъ дикаго веселья и ликующихъ криковъ метателей тирсовъ, одушевленныхъ богомъ и охмеленныхъ виномъ¹⁰).

Сущность юмора не была известна ни Платону, ни Аристотелю¹¹). Тѣмъ не менѣе Бакгаусъ предполагаетъ, что Платонъ былъ близокъ къ пониманію юмора, когда въ своемъ „Пирѣ“ онъ влагаетъ въ уста Сократа, сидящаго между трагикомъ Агапономъ и комикомъ Аристофаномъ слова, въ которыхъ высказывается мнѣніе о томъ, что истинный писатель комедіи долженъ быть и настоящимъ трагическимъ поэтомъ¹²). (Ср. стр. 319).

Если въ древности, вмѣстѣ съ Бакгаусомъ, можно найти какъ бы предчувствіе юмора, то болѣе ясное пониманіе послѣдняго есть задача гораздо болѣе поздняго времени. Вѣроятно, латинское слово *humor* перешло въ итальянское *umor*, во французское *humeur*. Изъ Франціи это слово занесено въ Англію, гдѣ оно встрѣчается уже у Чосера въ его „Tales of Canterbury“, у Шекспира, напримѣръ, въ „Юліи Цезарѣ“¹³), у Бенъ Джонсона въ его комедіяхъ: „Every man in his humour“ и „Every man out of his humour“¹⁴.

По поводу этихъ произведеній Бенъ Джонсона высказываетъ о юморѣ нѣсколько интересныхъ мыслей Лессингъ: „У Бенъ Джонсона есть двѣ комедіи, въ заглавіи которыхъ есть слово „humour“: *Every man in his humour*, а другая *Every man out of his humour*. Слово юморъ появилось въ его время, и имъ весьма забавно злоупотребляли. Авторъ говорить какъ объ этомъ злоупотреблѣніи, такъ и о настоящемъ значеніи слова въ слѣдующемъ мѣстѣ: „Когда нѣкоторыя особы расположены темперамента такъ охватываютъ человѣка, что даютъ всѣмъ его чувствамъ, мыслямъ и способностямъ известное направленіе, то это, дѣйствительно, можетъ быть названо характеромъ (a *humour*). Но если шарлатанъ, украсившись разноцвѣтными перьями, отпустивъ громадныя брыжжи, навязавъ на башмаки яркія ленты, или завязавъ банты по новой модѣ, тоже скажетъ, что это юморъ, — о, тогда это больше, чѣмъ смѣшино“. Обѣ комедіи Джонсона составляютъ такимъ образомъ весьма важные документы

для истории юмора, и последняя важнее первой. Юморъ, который мы въ настоящее время главнымъ образомъ приписываемъ англичанамъ, въ то время у нихъ былъ по большей части аффектацией, и Джонсонъ изобразилъ юморъ именно съ тою цѣлью, чтобы осмѣять его. Точнѣе говоря, только аффектированный, а не истинный юморъ могъ быть предметомъ комедіи. Только стремленіе отличаться отъ другихъ, выдаваться чѣмъ-нибудь особеннымъ есть общая человѣческая слабость, которая, смотря по тѣмъ средствамъ, которыя выбираетъ, можетъ быть очень смѣшна или весьма предосудительна. А то, чѣмъ отличается одинъ человѣкъ отъ другихъ по природѣ, или въ силу долгой привычки, ставшей второю природою, слишкомъ исключительно, такъ что не можетъ имѣть соотношенія съ философскою цѣлью драмы. Преувеличенный юморъ во многихъ англійскихъ пьесахъ есть ихъ особенность, но не достоинство. Извѣстно, что въ драмѣ древнихъ нѣть и слѣда юмора. Древніе драматурги вообще умѣли и безъ юмора индивидуализировать своихъ героевъ. Однако юморъ порою проскальзываетъ у древнихъ историковъ и ораторовъ, именно когда историческая истина или разъясненіе извѣстного факта требуетъ точнаго изложения подробностей (*καθ' ἔκστον*). Я тщательно собралъ такие примѣры, которые желалъ бы для этого привести въ порядокъ, чтобы при случай исправить ошибки, ставшія довольно частыми. Теперь мы постоянно переводимъ юморъ словомъ причуды (Laune), и насколько я помню, я первый перевѣль такъ. Это я очень дурно сдѣлать, и желалъ бы, чтобы моему примѣру не слѣдовали. Я надѣюсь неотразимо доказать, что юморъ и причуды — понятія совершенно разныя, въ нѣкоторомъ смыслѣ прямо противоположныя. Причуда можетъ сдѣлаться юморомъ, но юморъ, помимо одного случая, никогда не бываетъ причудою. Мнѣ бы слѣдовало тщательно изслѣдовать и опредѣлить происхожденіе и означенія нашего нѣмецкаго слова Laune. Я сдѣлалъ слишкомъ поспѣшное заключеніе: такъ какъ Laune то же, что французское *humour*, то можетъ выражать и смыслъ англ. *humour*. Но французы не могутъ перевести *humour* словомъ *humour*¹⁵⁾.

Бакгаусъ вмѣняетъ Лессингу въ большую заслугу, что послѣдній считаетъ ошибочнымъ переводить англійское слово *humour* нѣмеckимъ словомъ Laune¹⁶⁾ (расположеніе духа, причуды, капризы, остроуміе и пр.), такъ какъ, по мнѣнию Бакгауса, *Humour* и Laune не только разныя, но даже противоположныя понятія¹⁷⁾. Юмору присуща сила примиренія разныхъ, даже контрастирующихъ настроеній,—сила, приводящая душу въ состояніе равновѣсія¹⁸⁾.

Англійскій языку придалъ слову юморъ (*humour*) значение физиологическое и патологическое. Англійские доктора, опираясь на греческія и римскія медицинскія теоріи, объясняли здоровое и болѣзнетное состояніе человѣческаго организма находящимся въ немъ жидкостямъ. Человѣкъ здоровъ, когда жизненные соки въ его тѣлѣ соединены въ правильныхъ пропорціяхъ: онъ боленъ, вслѣдствіе недостатка въ сокахъ или неправильной ихъ смѣси. Порча соковъ зависитъ отъ примѣси къ нимъ сухихъ элементовъ нашего организма.

Здоровое и болѣзнетное состояніе человѣческаго организма вліяетъ на настроеніе духа. Веселое настроеніе духа зависитъ отъ легкаго, безпрепятственнаго движенія соковъ по каналамъ. Наоборотъ, задержанное движеніе соковъ причиняетъ мрачное настроеніе духа. Точно также отдѣльныя части организма вліяютъ на состояніе духа. Дурное расположение духа объяснялось густою, черною кровью или желчью: меланхолія (отъ *melan* и *cholé* — *μέλας* — черный и *χολή* — желчь) тѣла причиняла меланхолію души. Если болѣзнь наблюдалась въ животѣ, то его недоровьемъ объяснялось мрачное состояніе духа: ипохондрія (отъ *hypo* и *chondros* — *ὑπό* — подъ *χονδρος* — подложечка). Родъ ипохондріи назывался спиномъ, если предполагалась болѣзнь селезенки, преимущественно приписывавшаяся англичанамъ, страдавшимъ ею будто бы отъ частыхъ и густыхъ тумановъ. „*Troubled with the spleen*“ значило быть если не въ высшей, то въ самой плохой степени „*out of humour*“ ¹⁹⁾.

У Шекспира и его современниковъ слово юморъ означаетъ то состояніе духа, то мимолетныя настроенія, то причуды и шутки. Сущность юмора Шекспиръ понимаетъ вполнѣ, но не даетъ объясненія. Только въ 18-мъ столѣтіи слово юморъ получило болѣе глубокое значеніе: въ юморѣ Стерна соединяется и комическое, и трогательное настроеніе, для которого это слово и стало служить терминомъ ²⁰⁾. X

Жанъ Поль Рихтеръ первый попытался теоретически объяснить юморъ ²¹⁾). Упомянутый авторъ видитъ въ юморѣ романтическо-комическое ²²⁾). Сущность романтизма, по Ж. П. Рихтеру, есть чувство безконечнаго ²³⁾). Юморъ есть возвышенное на изнанку. Онъ уничтожаетъ не единичное, а конечное контрастомъ идеи. Для юмора нѣтъ единичной глупости, нѣтъ глупцовъ, а есть лишь глупость и безумный міръ. Юморъ не выбираетъ отдѣльной глупости. Онъ унижаетъ великое, возвышая малое, чтобы его сопоставить съ великимъ и уничтожить то и другое, потому что передъ безконечнымъ все одинаково и обращается въ ничто ²⁴⁾.

На эти мысли можно возразить следующее. Если комическое от юмора отличается лишь темъ, что оно осмысляетъ частности, а юморъ все, то, следовательно, юморъ отличается от комического лишь объемомъ, но не представляетъ чего-либо особенного²⁵⁾. Если весь миръ представляется глупымъ юмористу, то откуда у послѣдняго берется та кротость, та терпимость, которую такъ расхваливаетъ Ж. П. Рихтеръ?²⁶⁾ Вѣдь нельзя же любить частности, если весь миръ кажется никуда не годнымъ²⁷⁾.

Ж. П. Рихтеръ гораздо выше, какъ юмористъ художникъ, чѣмъ теоретикъ, пытающійся объяснить юморъ²⁸⁾.

Если нельзя согласиться съ объясненіями юмора, предложенными Ж. П. Рихтеромъ, то нельзя и не замѣтить множества блестящихъ и вѣрныхъ мыслей, разбросанныхъ въ его сочиненіяхъ. Весьма остроумно, напримѣръ, сравненіе юмора съ миѳической птицей меропсъ, которая, хотя летитъ хвостомъ вверхъ, что очень смѣшно, и не теряетъ изъ виду земли, а все-таки достигаетъ неба²⁹⁾. Свое юмористическое міросозерданіе Ж. П. Рихтеръ характеризуетъ такъ: „Я всегда зналъ лишь три пути стать счастливѣе, не счастливымъ. Первый идетъ вверхъ и заключается въ томъ, чтобы подняться на такую высоту надъ жизненными тучами, съ которой весь внѣшній миръ съ его волчьими ямами, костниками и громовыми отводами казался бы маленькимъ, какъ дѣтскій садикъ. Второй путь прямо спускается въ садикъ, чтобы уютно спрятаться въ теплое жавороночье гнѣзда, гдѣ-нибудь въ бороздѣ, откуда также не видно ни волчьихъ ямъ, ни костниковъ, ни прутьевъ, а лишь одни колосья, кажущіеся птицамъ въ гнѣздахъ деревьями, защищающими ихъ отъ дождя и солнца. Наконецъ третій путь, который я считаю труднѣйшимъ, заключается въ томъ, чтобы поперемѣнно пользоваться обоими³⁰⁾.

Съ особыеннымъ интересомъ стала заниматься юморомъ идеальная философія Гегеля³¹⁾ и его школы. Такъ какъ съ ея точки зренія истина является плодомъ противорѣчій, то юморъ, заключающійся въ сопоставленіи и объединеніи противорѣчій, казался ей осуществленіемъ ея принципа³²⁾.

Тѣмъ не менѣе эта философія мало оказала содѣйствія выясненію юмора³³⁾.

Очень мягко характеризуютъ юморъ, не называя его, Кантъ и Шиллеръ, говоря по поводу наивности. „Наивность, пишетъ Кантъ, есть первоначальная, присущая человѣчеству природная искренность, прорвавшаяся наружу сквозь притворство, ставшее второй натурой. Это простодушіе, еще неумѣющее притворяться,

смѣшить, но вмѣстѣ съ тѣмъ и радуетъ, это—естественная наивность, которая перечитъ искусству притворяться. Ожидашь обычныхъ нравовъ искусственной внѣшности, осторожно прикрывающейся прекраснымъ видомъ; а вотъ сама неиспорченная, невинная природа, неожиданно встрѣтилась и не преднамѣренно обнаружилась. То, что прекрасный, но фальшивый видъ, обыкновенно имѣющій, по нашему мнѣнію, столь большое значеніе, тутъ вдругъ превратился въ ничто, и такимъ образомъ кроющійся въ насъ плутъ обнаружился, приводить нашъ духъ въ движенье въ противоположныя стороны, благотворно сотрясающее тѣло. Но къ этой игрѣ сужденія примѣшиваются серьезность и высоко-почитаніе того, что нѣчто безконечно лучше, чѣмъ всѣ принятые обычай, а именно: чистота мысли—еще не совсѣмъ исчезнувшая изъ человѣческой природы. Но такъ какъ это обнаруживается лишь на короткое время, и завѣса притворства опять скоро опускается, то къ этому чувству примѣшиваются сожалѣніе, трогательная нѣжность, которыя, какъ игра, легко могутъ соединяться съ подобнымъ добродушнымъ смѣхомъ и дѣйствительно обыкновенно соединяются и при этомъ вознаграждаются за смущеніе того, который даетъ къ тому поводъ тѣмъ, что онъ еще не совсѣмъ вышколенъ по-человѣчески. Поэтому искусство быть наивнымъ есть противорѣчіе. Но изобразить наивность въ поэтически-воспроизведенномъ лицѣ есть хотя вполнѣ возможное и прекрасное, но рѣдкое искусство”³⁴⁾.

Шиллеръ высказываетъ по поводу наивности аналогичныя мысли, обнаруживающія глубокое пониманіе юмора: „Наивное возбуждаетъ въ насъ смѣшанное чувство. Оно соединяетъ дѣтскую невинность съ ребячливостью. Послѣдняя представляется слабостью и вызываетъ улыбку, которой мы показываемъ наше превосходство. Но какъ только мы имѣемъ основаніе полагать, что ребячливая наивность въ то же время и дѣтская, слѣдовательно, источникомъ является не неразуміе, не слабость, а высшая (практическая) сила, полное невинности и правды сердце, гнущающееся вслѣдствіе своего внутренняго величія помошью искусства, то тотчасъ же исчезаетъ триумфъ разсудка, и насмѣшка надъ неразуміемъ превращается въ удивленіе передъ простодушіемъ. Мы чувствуемъ, что мы принуждены уважать то, надъ чѣмъ ранѣе смѣялись и, бросая взглядъ на самихъ себя, сожалѣть себя, потому что мы не похожи на то. Такимъ образомъ возникаетъ совершенно особое чувство, въ которомъ соединяются: насмѣшка, почтеніе и грусть”³⁵⁾. Это и есть юморъ, замѣчаетъ Каррье, приводя цитированные слова Канта и Шил-

лера и совѣтуя прочесть „Школу Женщинъ“ Мольера, чтобы насладиться настроениемъ, очерченнымъ названными нѣмецкими писателями ³⁶⁾.

Самъ же М. Каррье³⁷⁾ называетъ юморъ діалектикою фантазіи. Діалектикой прежде назывался діалогъ. Въ разговорѣ крайности сглаживались, мысли теряли свою исключительность, а точки зрѣнія свою односторонность. Результатомъ являлось сознаніе, что все переходитъ одно въ другое, все зависить одно отъ другого, и въ самомъ пестромъ разнообразіи можно найти объединяющій принципъ. Даже такія противоположности, какъ конечное и бесконечное не только взаимно не исключаютъ, а предполагаютъ другъ друга: конечное опирается на бесконечное и имѣть въ послѣднемъ свою причину и основу, а бесконечное проявляется въ конечномъ. Восприятіе этихъ мыслей не столько умомъ, а сердцемъ, и изображеніе ихъ въ образахъ, созданныхъ фантазіей, есть юморъ ³⁸⁾. Какъ серьезное развивается изъ шутки, а радость изъ грусти, такъ могутъ они и сливаться, комическое соединяться съ трагическимъ, а изъ сліянія противоположностей, создающаго тамъ, где оно осуществилось, чистую красоту, можетъ возникнуть процессъ броженія и посредничество крайностей, присущихъ юмористическому міросозерцанію ³⁹⁾.

Сердцу юмориста свойственно настроение, внушенное сознаніемъ, что во всемъ есть двѣ стороны: одна хорошая, другая дурная, одна свѣтлая, другая темная, одна радостная, другая грустная. Роза не бываетъ безъ шиповъ, гробъ есть колыбель новой жизни, слезы блестятъ на нашихъ глазахъ, какъ отъ радости, такъ и отъ горести (а также—когда у насъ бываетъ насморкъ). Радугу создаетъ солнечный лучъ на темныхъ облакахъ. Добро блеститъ на мрачномъ фонѣ зла ⁴⁰⁾. Юмористъ видѣтъ, что одинъ и тотъ же предметъ съ одной стороны великъ и важенъ, съ другой малъ и ничтоженъ, и съ особенной любовью останавливается на маломъ и ничтожномъ, чтобы найти тамъ великое и важное значение ⁴¹⁾. Вотъ почему преобладающая черта юмориста есть любовь: онъ умѣетъ распознать хорошее сквозь толстый слой всевозможныхъ недостатковъ, надъ которыми добродушно подсмѣивается ⁴²⁾. Во внезапныхъ переходахъ изъ одной крайности въ другую, въ смѣси противоположностей и заключается юморъ ⁴³⁾. Но именно здѣсь и кроется для него опасность: со-поставляя противорѣчья, крайности и противоположности, уничтожая между ними границы, онъ можетъ впасть въ безформенность, запутанность и расплывчатость ⁴⁴⁾.

На эту отрицательную сторону юмора особенно напираеть-

Кирхманъ. Онъ думаетъ, что лишь благодаря Гегелю и его школѣ, возводящей противорѣчіе въ признакъ истины, юморъ сталъ высшей формой комизма и получилъ значение даже глубочайшей мудрости. Кирхманъ упрекаетъ и М. Каррьера (хотя и старавшагося противодѣйствовать діалектическому выясненію красоты) за то, что онъ въ юмористѣ видѣтъ воплощеніе правды⁴⁵⁾. Но для реальной философіи, исповѣдуемой Кирхманомъ, „юмористъ опускается до глупаго, избалованнаго человѣка, забросившаго свои блестящія дарованія, подчиняющаго свои богатыя познанія лишь своимъ капризамъ и своему упрямству. Ничего нѣтъ легче, какъ показать отношеніе незначительного къ великому и возвышенному и такимъ образомъ пощеголять философскимъ глубокомысліемъ; ничего нѣтъ легче найти нравственное оправданіе каждой ребяческой склонности и влеченію; ничего нѣтъ легче, какъ освободить себя отъ строгаго требованія нравственности и блестать оригинальностью своей индивидуальности; ничего нѣтъ легче на мгновеніе броситься въ объятія то одной, то другой добродѣтели, перепрыгивать, смотря по настроенію, отъ строгости къ снисходительности, отъ добродушія къ жесткости, отъ любви къ справедливости. Все это дѣлаетъ юмористъ. Правда же заключается въ преодолѣніи этихъ противорѣчій, а нравственность въ подчиненіи этихъ склонностей и влеченій“⁴⁶⁾.

На это можно возразить Кирхману, что непослѣдовательности и противорѣчія иногда присущи людямъ, достигнувшимъ наиболѣе высокой степени нравственнаго развитія, доступной человѣку. Такъ, напримѣръ, Кантъ, принужденный прогнать своего стараго слугу Лампе, ставшаго горькимъ пьяницей, очень горевалъ о немъ и никакъ не могъ забыть его. Чтобы заставить себя болѣе не думать объ этомъ человѣкѣ, Кантъ написалъ: „Нужно забыть Лампе“. Но эта записочка, напоминая о старомъ слугѣ, конечно, могла лишь мѣшать достиженію его намѣренія⁴⁷⁾. Вотъ яркій образѣцъ противорѣчія даже въ такомъ колоссально дисциплинированномъ въ логическомъ мышленіи умѣ. Что же касается до непослѣдовательности въ людяхъ высоко-нравственныхъ, то лучшимъ примѣромъ можетъ служить упоминаемый Паскалемъ фактъ, человѣческаго тщеславія, обнаруживающагося даже у пишущихъ противъ этой слабости и все таки подписывающихъ свое имя подъ своимъ сочиненіемъ, вмѣсто того, чтобы оставить его анонимнымъ, какъ это бы слѣдовало сдѣлать тому, который возстаетъ противъ жажды славы⁴⁸⁾. Съ своей стороны Кирхману возражаетъ И. Миллеръ слѣдующее: „Кирхманъ не считаетъ юморъ за особую художественную форму, потому что

его комические элементы заключаются въ остроуміи и просто комическомъ, а все остальное сводится къ уму, проницательности, добродушію и т. д. Это значитъ не анализировать, а разрѣзать живое тѣло. Уже Эд. Ф. Гартманъ напоминалъ, что такое странное соединеніе разнородныхъ элементовъ даетъ результатъ особаго характера. Кирхманъ не можетъ дать общаго изложения юмора. Юморъ рассматриваетъ міръ съ двухъ измѣняющихся точекъ зрѣнія: съ комической, уничтожающей, и съ серьезной, идеальной, благодаря которой „возстановляется“ возвышение предмета. Такимъ образомъ юморъ распадается на два разныхъ настроенія, которыхъ не имѣютъ права на общее название. Это объясненіе юмора измѣняющимися точками зрѣнія принимаетъ и Гартманъ. Дѣленіе же юмора Гартманомъ на трансцендентный, имманентный и универсальный значенія не имѣетъ⁴⁹). Весьма интересны мысли о юморѣ высказанные другимъ философомъ-пессимистомъ, Шопенгауэромъ. „Намѣренно смѣшное — это шутка. Въ сущности это стремленіе — обнаружить противорѣчіе между понятіями кого бы то ни было и реальностью путемъ перестановки одного изъ этихъ факторовъ. А противоположная шуткѣ серьезность — состоять въ полной соразмѣрности, — по крайней мѣрѣ, искомой, — между тѣмъ и другимъ факторомъ. Когда же шутка прячется за кажущуюся серьезность, тогда возникаетъ иронія. Такъ бываетъ, когда мы съ кажущимся серьезностью относимся къ мнѣніямъ другого, къ мнѣніямъ, которыхъ вполнѣ противоположны нашимъ взглядамъ, — когда мы дѣлаемъ видъ, будто мы раздѣляемъ эти мнѣнія, пока наконецъ конечный результатъ не покажетъ намъ и нашему собесѣднику всю ошибочность этихъ мнѣній. Такъ поступалъ Сократъ съ Гиппиемъ, Пратогаромъ, Гортгемъ и другими софистами и, вообще, со всѣми собесѣдниками. Обратною стороною ироніи будетъ поэтому серьезность, которая прячется за шутку, т.-е. юморъ. Его можно назвать двойнымъ контрапунктомъ ироніи. — Определенія этого феномена въ родѣ такихъ, что „юморъ есть взаимное проникновеніе конечнаго и безконечнаго“, ничего не выражаютъ и ничего не доказываютъ, кроме рѣшительной неспособности къ мышленію тѣхъ людей, которые могутъ довольствоваться такими пустыми риторическими фигурами. Иронія объективна, т.-е. прежде всего рассчитана на другихъ; но юморъ субъективенъ, т.-е. прежде всего имѣть значеніе для нашего собственнаго „я“. Въ силу этого мастерскія произведенія ироніи встречаются у древнихъ писателей, а юморъ — у новыхъ. При ближайшемъ разсмотрѣніи дѣла юморъ основывается на субъективномъ, серьезному и воз-

вышенномъ настроеніи, которое невольно вступаетъ въ конфликтъ съ совершенно отличнымъ отъ него и пошлымъ міромъ,—съ тѣмъ міромъ, уклониться отъ воздействиа котораго все-таки нельзя, какъ нельзя отказаться отъ себя; въ такомъ случаѣ въ интересахъ компромисса стараются и свои собственныя воззрѣнія, и этотъ виѣшній міръ представить себѣ въ однихъ и тѣхъ же понятіяхъ, которыя въ виду этого заключаютъ въ себѣ двоякое— и на той, и на другой сторонѣ данное несоответствіе между реальными фактами и отвлечеными понятіями, созданными для этой цѣли; это, конечно, даетъ впечатлѣніе намѣренno смѣшного, т.-е. шутки, за которую, впрочемъ, всегда скрывается и черезъ которую всегда сквозитъ самая полная серьезность”⁵⁰).

Примиренія съ міромъ, съ его противорѣчіями, составляющими смѣхъ и слезы юмора, отъ пессимистической философіи ждать нельзя. А намекъ на возвышенное настроеніе въ юморѣ является лишь мыслю, сказаною мимоходомъ и брошеною вскользь⁵¹).

Возвышенный элементъ въ юморѣ особенно выдвигаетъ Ланкастъ. Названный писатель усматриваетъ въ юморѣ повышенный контрастъ отъ сопоставленія возвышенного и смѣшного, отчего первое становится еще величественнѣе, а второе еще ничтожнѣе. Возвышенное заключается въ такомъ изображеніи лицъ, характеровъ, поступковъ и т. п., благодаря которому они значительно превосходятъ величиною и цѣнностью обычный масштабъ дѣйствительного міра. Противоположностью возвышенному, комическое заключается въ такомъ изображеніи несообразности, неразумности, несовершенства, благодаря которому они по величинѣ и цѣнности настолько же ниже дѣйствительности, насколько возвышенное выше ея, предполагая, конечно, что несообразное и неразумное мнѣть себя сообразнымъ и разумнымъ, потому что въ противномъ случаѣ получается не комизмъ, а возбуждается состраданіе. Въ обоихъ родахъ эффектъ получается отъ контраста между изображеніемъ и обычнымъ ожиданіемъ и мнѣніемъ. Юморъ также изображаетъ противоположности: не только малое, недостаточное, несообразное, но и великое, идеальное, высокое и разумное, при чёмъ они противополагаются не обычному масштабу, а другъ другу. Малое и смѣшное измѣряются не обычной нормою, а возвышеннымъ, а возвышенное малымъ и несовершеннымъ. Оттого въ юморѣ возвышенное кажется еще возвышеннѣе, малое еще меньше, смѣшное еще смѣшнѣе, такъ какъ возвышенное измѣряется меньшимъ, а малое большимъ масштабомъ въ сравненіи съ нормальною величиною⁵²).

Юморъ не есть какой-нибудь особый родъ комического, а нѣчто своеобразное, а именно: соединеніе возвышенного и комического⁵³⁾.

Итакъ, юморъ заключается въ повышенномъ контрастѣ.

Контрастъ не есть сопоставленіе разнороднаго, т.-е. лишенаго какой бы то ни было связи. Контрастъ есть противоположное въ однородномъ, напримѣръ: мужчина и женщина контрастъ, потому что представляютъ противоположное въ человѣческой природѣ; сладкое и горькое—контрастъ, потому что представляютъ противоположное во вкусовыхъ впечатлѣніяхъ; бѣлое и черное—контрастъ, потому что представляютъ противоположное въ зрительныхъ впечатлѣніяхъ. Особенно рельефно обнаруживается контрастъ въ игрѣ словъ, въ которой разное значеніе маскируется звуковымъ сходствомъ⁵⁴⁾.

Примѣромъ игры словъ можетъ служить шутка, кажется, А. Н. Плещеева, сказавшаго объ одномъ господинѣ, что онъ отличается отъ Тамбовника, бравшаго „до“ грудью, тѣмъ, что беретъ доносомъ... (Объ игрѣ словъ Карагина см. стр. 342).

Контрастъ юмора отличается своею универсальностью. Этотъ контрастъ не есть какое-либо уклоненіе частности отъ нормального типа, а контрастъ всего существующаго съ идеаломъ⁵⁵⁾. Кто не сознаетъ контраста между міромъ дѣйствительнымъ и идеальнымъ, тотъ лишенъ юмора⁵⁶⁾. Гегель, утверждавшій тождественность дѣйствительности и идеи, провозглашавшій, что все дѣйствительное разумно, а разумное дѣйствительно⁵⁷⁾, былъ, по мнѣнію Лацаруса, лишенъ юмора. Оттого онъ не понимать и не переносилъ Ж. П. Рихтера⁵⁸⁾.

Тѣнъ тоже указываетъ на то, что „юморъ любить контрастъ. Свифтъ шутить съ серьезной миной проповѣдника; съ видомъ убѣжденнаго человѣка говорить о самыхъ уморительныхъ несобразностяхъ. Обытый ужасомъ и отчаяніемъ, Гамлетъ блещеть остроумiemъ. Гейне смеется надъ своими чувствами въ тотъ моментъ, когда ихъ ощущаетъ. Они любить маскарады, въ торжественное одѣяніе облачають самыя комическія идеи, и костюмъ арлекина напяливаютъ на самую серьезную мысль“^{58a)}. Тѣнъ пишетъ далѣе, что „особенность юмора составляеть наплывъ самой безумной веселости, скрытой подъ грудой печали. Зачастую грубо проявляется уморительная непристойность. Запрятанная и сдержанная тяжелыми размышиленіями, физическая природа вдругъ на минуту прорывается наружу въ голомъ видѣ. Она скорчила вамъ рожу, выкинула мальчишескую штуку, а тамъ снова все вступаетъ въ обычную торжественность. Прибавьте ко всему

этому непредвидѣнныя выходки воображенія. Юмористъ вмѣщаетъ въ себѣ поэта; среди монотоннаго, густого тумана прозы, въ концѣ какого-нибудь разсужденія онъ вдругъ развертываетъ передъ вами картину—хороша ли она или безобразна, ему нѣть дѣла, онъ доволенъ, если онъ поражаетъ⁵⁸⁾.

Юморъ соединяетъ высокое и низкое, благородное и пошлое, идеальное и реальное. Высокое онъ еще болѣе возвышаетъ сопоставленіемъ съ ничтожнымъ, въ которомъ отъ этой же причины еще болѣе обнаруживается вся его незначительность. Эта способность юмора зависитъ оттого, что онъ проникнутъ высотой, достоинствомъ и правдой идеала. Но это проникновеніе идеаломъ вовсе не приводить юморъ къ презрѣнію реальнаго и низкаго: юморъ отнюдь не клеймить ихъ, какъ нѣчто ничтожное, несущественное и безсмысленное. Наоборотъ, юморъ съ сердечнымъ участіемъ относится къ дѣйствительному миру, недостатки котораго не презираетъ, а лишь добродушно осмѣиваетъ. Въ противоположность наукѣ, рѣзко разграничающей область идеальнаго отъ реальнаго, юморъ ихъ сопоставляетъ: въ груди юмориста хотя борются, но уживаются—божество и міръ, свѣтъ и мракъ, добро и зло. То сердце мирить, что голова разъединяетъ: Бога и міръ, великое и малое и т. д.; то голова соединяетъ, что разрываетъ сердце: невѣсту и любовь, добро и зло. Оттого смѣхъ юмора не безъ горечи, а слезы—обыкновенно проникнуты сладостію умиленія⁵⁹⁾.

Контрастъ юмористической отличается отъ контраста комического и трагического⁶⁰⁾. Контрастъ комический простой, юмористический двойной. Въ комическомъ контрастъ смѣшное и несообразное противопоставлено разумному, какъ самодавлѣющему, несомнѣнному и непоколебимому. Въ юморѣ оба члена контраста лишены этой безусловности. Юморъ сознаетъ, что хотя идеи присущи: истина, справедливость, разумъ, и ей принадлежитъ непогрѣшимый масштабъ для измѣренія и оцѣнки дѣйствительности, полной недостатковъ, лжи и извращеній; но зато дѣйствительность имѣть преимущество въ своей реальности, дающей ей силу противостоять идеѣ и защищать свою самостоятельность въ душѣ человѣка. Да и сама идея, пока она не осуществлена и остается идеей, тѣмъ самымъ свидѣтельствуетъ о своей несостоятельности, такъ какъ значение идеи цѣнится постольку, поскольку она въ состояніи преобразовать дѣйствительность, въ которой достигаетъ цѣлесообразнаго и плодотворнаго воплощенія⁶¹⁾. Трагический контрастъ является слѣдствиемъ побѣды единичнаго, конечнаго, малаго и низкаго надъ идеаломъ. Въ

юморъ трагизмъ зависитъ отъ контрастирующаго сопоставленія свободы и самостоятельности человѣка съ его подчиненіемъ законамъ физического и духовнаго міра. Оттого трагизмъ юмора внутренній, онъ переживается въ сердцѣ и можетъ привести къ сумасшествію, въ которомъ такъ много траги-комического⁶²⁾. Сумасшествіе, какъ гибель человѣческаго разума, полно трагизма. Но поведеніе сумасшедшихъ и прыжки ихъ мысли, перескакивающей съ одного предмета на другой, до того комичны, что даже опытные доктора душевныхъ болѣзней и родственники одержимыхъ этими недугами не всегда въ состояніи удержаться отъ смѣха при видѣ необычайныхъ продѣлокъ этихъ больныхъ духомъ, но часто здоровыхъ тѣломъ и иногда гораздо болѣе счастливыхъ людей, нежели ихъ „нормальные“ братья⁶³⁾. Сумасшедший, съ которымъ встрѣтился Вертеръ, вспоминалъ съ восторгомъ о пережитомъ имъ „счастливомъ времени“. „Да, было время, когда и мнѣ было хорошо; а теперь, теперь я пропадшій человѣкъ“. Вертеръ спросилъ мать безумца: „Какое же это было время, которымъ онъ хвалится, когда онъ былъ доволенъ и счастливъ?“ — „Бѣдный безумецъ“, сказала она со скорбной улыбкой: „онъ говоритъ про то время, когда онъ не помнилъ себя, когда былъ въ бѣшенствѣ, сидѣлъ на цѣли. Вотъ чѣмъ хвалится онъ“⁶⁴⁾.

Авторъ Вертера правъ. Наука подтверждаетъ его мысли. „Часто ощущеніе счастія служить только признакомъ прогрессивнаго паралича“⁶⁵⁾. „Больной доволенъ собой: онъ восхищается своимъ сложеніемъ и положеніемъ. Онъ постоянно хвастаетъ своимъ здоровьемъ, силой своихъ мускуловъ, свѣжимъ цвѣтомъ своего лица, своей неутомимостью и т. д. Его одежда великолѣпна; его жилище роскошно. На дальнѣйшей ступени преувеличеніе достигаетъ крайности: одинъ дуновеніемъ своимъ опрокидываетъ стѣны; другой утверждаетъ, что можетъ поднять сто килограммовъ; этотъ въ состояніи выпить цѣлую бочку; другого ничто не можетъ утомить. Наконецъ, наступаетъ манія величія, и больные въ изобиліи приписываютъ себѣ титулы, власть и богатство. Они—депутаты, графы, князья, генералы, цари, императоры, папы, Богъ“^{65a)}.

Но если сумасшедший и смѣшонъ, то вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ онъ и жалокъ! Когда Попричинъ заявляетъ, что у алжирскаго Бея подъ самымъ носомъ шишка, то мы смеемся, хотя на глазахъ у насъ еще не успѣли высохнуть слезы отъ тѣхъ раздирающихъ душу словъ, въ которыхъ онъ изливаетъ всѣ свои муки и беспомощно зоветъ свою мать спасти его!^{65b)}.

Для человѣка, вдумывающагося въ жизнь, міръ представляется

трагикомедией, въ которой люди, играющіе свои роли, кажутся то смѣшными глупцами, то жалкими сумасшедшими, не замѣчающими, что воображеніе и распаленія имъ страсти заставляютъ плясать человѣка подъ свою дудку, подобно тому, какъ проволока приводить въ движенье марionетокъ. Смѣшными и глупыми кажутся эти прыжки вскинь и вскось человѣчества, танцующаго на сценѣ всемирной исторіи свой неистовый, но полный страданій танецъ⁶⁶). Эти страданія вполнѣ понятны, но видны только тому, кто умѣеть „озирать всю громадно несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видимый міру смѣхъ и незримыя, невѣданныя ему слезы“⁶⁷).

Говорятъ, что юморъ однимъ глазомъ смѣется, а другимъ плачетъ. Это оттого, что онъ произошелъ отъ радости и горя, которыя, по словамъ миѳа, встрѣтились ночью въ лѣсу и не узнавъ другъ друга вступили въ брачный союзъ и произвели на свѣтъ сына (юморъ)⁶⁸.

Но какимъ образомъ можно вмѣстѣ смѣяться и плакать? Вѣдь смѣхъ и слезы являются результатомъ противоположныхъ чувствъ. Дѣйствительно, хотя обыкновенно человѣкъ смѣется отъ комического впечатлѣнія, а плачетъ отъ грустнаго, тѣмъ не менѣе слезы могутъ быть вызваны сильною радостью, а смѣхъ душу раздирающимъ горемъ. (Ср. I томъ 2-ое изд. стр. 283). Такъ, напримѣръ, смѣется Гамлетъ, послѣ театральнаго представленія, котораго не могъ вынести король и такимъ образомъ обнаружилъ свою виновность⁶⁹). А слезы радости можно нерѣдко наблюдать на юбилярахъ, когда юбиляръ плачетъ, растроганный выраженіемъ благодарности за его полезную дѣятельность.

Улыбка сквозь слезы можетъ быть вызвана тѣмъ, что въ смѣшномъ мы усматриваемъ что-нибудь очень хорошее. Такъ, иногда въ простыхъ людяхъ, съ чрезвычайно ограниченнымъ умственнымъ развитіемъ, мы иногда встрѣчаемъ возвышенный нравственный характеръ, предъ которымъ мы благоговѣйно преклоняемся. Таковъ Платонъ Каракаевъ въ „Войнѣ и Мирѣ“ Л. Н. Толстого и Тримъ въ „Тристрамъ Шенди“ Л. Стерна, не могущій прямо сказать пятую заповѣдь, и непремѣнно начинаяющій съ первой, вслѣдствіе чего Йорикъ не въ состояніи былъ удержаться отъ улыбки. Но на вопросъ, что онъ разумѣеть подъ „почитаніемъ отца своего и матери своей“, Тримъ отвѣтилъ: „Предоставленіе имъ, въ старости, трехъ полупенсовъ въ день изъ моего жалованья, ваша милость.—И ты это дѣлалъ, Тримъ?—спросилъ Йорикъ.—Дѣлалъ, дѣйствительно,—отвѣтилъ мой дядя Тоби.—Въ такомъ случаѣ, Тримъ, сказалъ Йорикъ, соскакивая

со стула и потягивая капралу руку,—ты самый лучший толкователь этой части Декалога; и я за это более уважаю тебя, капрал Тримъ, чѣмъ если бы ты участвовалъ въ составленіи самого Талмуда”⁷⁰). По поводу этого соединенія умственного убожества съ нравственной высотой Лацарусь пишетъ: „Какое безконечное богатство заключается въ этой маленькой исторійкѣ и необходимо возникаетъ въ душѣ читателя! Какъ великъ здѣсь контрастъ между громаднымъ недостаткомъ въ образованіи и полнѣйшимъ исполненіемъ его нравственного содержанія. И говорить нечего, какъ индивидуаленъ фактъ, какъ обще учение! Какъ ясно свѣтъ нравственная сила и всеобщность этой заповѣди именно въ томъ, что Тримъ такъ индивидуально, безъ всякаго сомнѣнія и размышенія относить къ самому себѣ! Какъ смѣшно, когда кто-либо не въ состояніи наизусть сказать пятую заповѣдь, какъ самостоятельное предложеніе. Какъ возвыщенно, когда кто-либо ее исполняетъ такъ точно, такъ богато и такъ полно! Какъ юмористично, когда то и другое мы единовременно видимъ въ одномъ и томъ же лицѣ”⁷¹).

Психологический процессъ юмора заключается въ контрастирующихъ представлѣніяхъ, въ борьбѣ идеального совершенства съ недостатками реального міра⁷²). Въ особенности же юморъ любить отмѣтить великое въ томъ, что на первый взглядъ кажется малымъ, незначительнымъ, даже ничтожнымъ. Такъ, напримѣръ, въ умственно-ограниченномъ Тримѣ какая нравственная высота! Точно также и Аѳанасій Ивановичъ кажется исключительно способнымъ интересоваться одними вкусовыми ощущеніями. Какая жалкая жизнь, какою онъ живетъ, и какое онъ самъ ничтожество, если ъда единственная цѣль его существованія! Но ему ъда была вкусна, когда онъ получалъ ее изъ заботливыхъ рукъ своей Пульхеріи Ивановны. Но вотъ ея не стало. Тутъ мы узнаемъ, что у Аѳанасія Ивановича была душа, и эта душа была способна испытывать всю неизреченную радость взаимной любви, т.-е. величайшаго счастья въ этомъ мірѣ, и весь ужасъ старческаго одиночества. Тогда этотъ съ виду столь ничтожный человѣкъ выростаетъ во весь гигантскій ростъ трагического героя въ своемъ безутѣшномъ горѣ вдовца.

У юмора замѣтно предпочтеніе къ малому, незначительному и даже ничтожному. Юморъ сентименталенъ. Онъ любовно вникаетъ во всякия радости и горести, какъ ни кажутся онъ подчасъ незначительными. Онъ освящены въ глазахъ юмориста тѣмъ, что онъ присущи человѣческому сердцу, въ чьей бы груди оно ни было⁷³). Высокое благородство человѣческаго сердца про-

является независимо от занимаемого человѣкомъ мѣста. И тѣмъ сильнѣе контрастъ этого высокаго благородства съ мизерностію положенія данной личности на лѣстницѣ общественной іерархіи.

Но если, съ одной стороны, въ простомъ, ничтожномъ человѣкѣ пытливый взоръ открываетъ внушающую благоговѣніе высоту характера, то съ другой—великие люди не всегда свободны отъ общечеловѣческихъ слабостей. Маркъ Аврелій по справедливости считается однимъ изъ величайшихъ столповъ человѣческой добродѣти⁷⁴⁾. Его ученіе импонируетъ своей недосягаемой высотой, на которую онъ вознесся въ своей личной безупречной жизни. Но на этой высотѣ безусловнаго подчиненія воли принципамъ чистаго разума вѣть холодомъ полной атрофіи чувства. А Маркъ Аврелій не совладалъ со своимъ добрымъ мягкимъ сердцемъ, не переставшимъ биться любовью къ людямъ подъ ледяною корою суроваго стоицизма. Оттого въ его жизни встречаются противорѣчья между его ученіемъ и имъ самимъ, не лишенныя юмора. Согласно съ этимъ ученіемъ, человѣкъ долженъ достигнуть полнаго равнодушія къ внѣшнему миру и молить боговъ о помощи для достиженія этой цѣли, но отнюдь не о какомъ-либо внѣшнемъ благополучіи. Даже жизнь дѣтей не должна беспокоить мудреца, который молится не о ея сохраненіи, а о дарованіи ему силы перенести спокойно ихъ смерть, если она предопределена судбою⁷⁵⁾.

Но вотъ это испытаніе выпало на долю мудреца-императора. Во время болѣзни дочери, когда еще была надежда на спасеніе, онъ писалъ своему учителю Фронтону о ходѣ недуга, сообщая съ великой радостью о разныхъ утѣшительныхъ подробностяхъ, касающихся пищеваренія молодой принцессы. „По волѣ боговъ мы, наконецъ, снова можемъ надѣяться на спасеніе“. „Приступы лихорадки исчезли. Но остается еще худоба и немногого кашля. Ты уже павѣрное угадалъ, что я говорю о нашей дорогой маленькой Faustinѣ, которая такъ насъ беспокоила“⁷⁶⁾.

По поводу этихъ словъ Марка Аврелія Д. С. Мережковскій въ своихъ „Вѣчныхъ Спутникахъ“ замѣчаетъ: „Въ этой коротенькой записочки аскетъ, умерщвляющій свое сердце, измѣняетъ неумолимому ученію: онъ любить. Воображаю великаго императора, чей памятникъ стоитъ теперь передъ Капитоліемъ, воображаю того, кто защищалъ столько лѣтъ римскую имперію отъ варваровъ, кто молился богамъ, чтобы они въ сердцѣ его погасили послѣднюю искру земной любви, воображаю его у постели маленькой больной дочери—какъ онъ рукою щупаетъ голову: есть ли жаръ? Бѣдная Домиція Faustina умерла. О, ве-

личайшій изъ стонковъ, неужели въ ту минуту, когда передъ тобою лежало маленькое холодное тѣло Фаустины, ты имѣлъ силу молиться богамъ: „сдѣлайте такъ, боги, чтобы я не жалѣль ее”⁷⁷). „Таково человѣческое сердце; оно не можетъ достигнуть полнаго спокойствія и мудрости, потому что оно не можетъ не любить. И кто знаетъ — эта слабость его не есть ли величайшая сила?”⁷⁸).

Человѣкъ — этотъ царь природы, это существо, созданное по образу и подобію Божію, но вмѣстѣ съ тѣмъ двуногое животное, физически едва ли не самое слабое и вмѣстѣ съ тѣмъ самое жестокое,—человѣкъ, это соединеніе духа и тѣла и воплощеніе противорѣчій и контрастовъ, силы и слабости, разума и глупости,—символъ юмора⁷⁹.

Юморъ, по мнѣнію Ладаруса, не есть отдельная художественная форма, а особое міровоззрѣніе⁸⁰). Низшей ступени культуры доступно міровоззрѣніе чувственное или эмпирическое, согласно которому лишь впечатлѣнія, воспринятія внѣшними чувствами, считаются за истинныя, а разныя удовольствія за добро⁸¹). Это міросозерцаніе, свойственное первобытной эпохѣ, можетъ показаться привлекательнымъ человѣчеству съ рафинированной культурой. Тогда онъ начинаетъ исповѣдывать материализмъ, отрицающій идеалъ, презирающій нравственность, игнорирующей красоту и унижающій природу⁸²). Въ науکѣ материализмъ признаетъ за несомнѣнное то, что подлежитъ чувственному восприятію, отбрасывая всѣ вѣчныя идеи⁸³).

Другое міровоззрѣніе можно назвать разсудочнымъ: человѣческій умъ воспринимаетъ дѣйствительность на основаніи общихъ понятій и категорій, а дѣйствіями управляетъ, руководствуясь правилами и законами. Преобладающими чертами такого міровоззрѣнія являются полнота и порядокъ. Порядокъ въ разнообразіи приводить къ гармоніи, окрашивающей въ эстетической колоритъ жизнь греческаго народа, которому это міровоззрѣніе было наиболѣе свойственно⁸⁴).

Болѣе высокое міровоззрѣніе есть разумное или философское, въ которомъ человѣкъ достигаетъ порядка и полноты въ своихъ представленияхъ и понятіяхъ признаніемъ общихъ идей не въ смыслѣ только существованія, а ихъ творческаго и руководящаго значенія въ природѣ и жизни. Онъ представляются единственно прочнымъ и вѣчнымъ, безконечнымъ въ противоположность единичнымъ, конечнымъ и исчезающимъ явленіямъ материального міра и играютъ роль не только правиль и законовъ поведенія и жизни, а и главнѣйшихъ цѣлей. Это міровоззрѣніе,

исходя отъ Сократа, выработано Платономъ и завѣщано имъ немногимъ представителямъ высшей интеллигенціи древняго и новаго міра⁸⁵).

Человѣкъ, всецѣло погруженный въ свой внутренній міръ, живущій лишь въ своихъ понятіяхъ, мысляхъ и идеяхъ, можетъ прийти къ заключенію, что кромѣ идей, мыслимыхъ его я, ничего нѣтъ, и такимъ образомъ мировоззрѣніе субъективнаго идеализма, которое, въ противоположность материализму, отрицающему идеалъ и вообще все духовное, въ свою очередь отрицаетъ все чувственно-материальное⁸⁶).

Мировоззрѣніе, параллельное разумному или философскому, есть религіозное, усвоивающее себѣ высшую идею единаго, безконечнаго Существа, включающаго въ Себѣ всѣ идеи и явленія. До этой высшей идеи, къ вполнѣ ясному усвоенію которой лишь рѣдко ведетъ философскій путь, религіозное мировоззрѣніе возносится прямо, пренебрегая систематическимъ развитіемъ. Вѣрующій, проникнутый желаніемъ вознестиць на небо, поднимаетъ туда полный надежды взоръ, находящій тамъ свою путеводную звѣзду, которую нерѣдко застилаютъ тучи сомнѣній отъ вооруженныхъ знаніемъ очей философа⁸⁷).

Мировоззрѣнія, въ которыхъ резюмируется духовная жизнь человѣчества, указываютъ на то, какъ оно думало о мірѣ. Но люди не только думаютъ о мірѣ, но и чувствуютъ его. Чувства, испытываемыя людьми при созерцаніи міра, такъ или иначе вліяютъ и на образъ мыслей. Особенно замѣтна роль чувства въ романтизмѣ и юморѣ⁸⁸).

Романтизмъ есть мировоззрѣніе, исходящее изъ чувственного принципа и сосредоточивающее мысль на конечномъ, стремится, однако, къ безконечному и идеальному чувствомъ. Юморъ приымкаетъ мыслю непосредственно къ разумному мировоззрѣнію, а въ высшихъ стадіяхъ своего развитія даже къ субъективному идеализму (Жанъ Поль часто весьма близокъ къ Фихте)⁸⁹). Юморъ ясно понимаетъ существенное значеніе идеи, признаетъ реальность мысли, а духъ за творца и правителя въ человѣчествѣ и остальномъ мірѣ. Но юморъ проникнуть также сердечнымъ участіемъ къ конечному и наглядному со всею свѣжестью и непосредственностью чувственного міросозерцанія. И именно чувству юморъ обязанъ своею особенностью, отличающей его отъ философіи и обусловливающей все его величие. Романтикъ любить прошедшее, дающее пищу его чувству и фантазіи. Оттого романтизмъ можетъ быть мировоззрѣніемъ многихъ, едва ли не цѣлаго народа или столѣтія. Юмористъ стремится въ будущее и

на почвѣ идеала взираетъ въ иной міръ. Вотъ почему юмористическое міровоззрѣніе есть удѣлъ немногихъ единичныхъ людей, стоящихъ на высшихъ ступеняхъ духовнаго развитія. Если въ нравственномъ⁹⁰⁾ отношеніи юмору недостаетъ энергіи для воплощенія идеи въ объективную дѣйствительность, все же, благодаря своему идеализму, юморъ можно признать за „религію духа“.

Юморъ, этотъ смѣхъ сквозь слезы, это умѣнье въ смѣшномъ видѣть серьезное и печальное, въ комическомъ возвышенное, въ ничтожномъ великое, юморъ, способный заглядѣться въ грязную лужу и любоваться всѣмъ лучезарнымъ блескомъ отражающимся въ ней неба, можетъ сравняться съ религіознымъ міросозерцаніемъ. Юмористическое міросозерцаніе, подобно религіозному, видитъ все ничтожество земного величія и, наоборотъ, въ ничтожномъ, маломъ, скромномъ и смиренномъ—глубокое значеніе.

Лацарусъ пишетъ: „Основные элементы религіи заключаются въ томъ, что, съ одной стороны, человѣкъ видитъ себя и міръ, вслѣдствіе грѣховности, ничтожности и тленности, глубоко униженными передъ Богомъ; съ другой стороны, человѣкъ чувствуетъ себя высоко вознесеннымъ надъ всѣмъ міромъ и преданнымъ Богу, который близокъ человѣческому, хотя и грѣховному, сердцу. И человѣкъ увѣренъ, что живетъ въ божественномъ свѣтѣ или по крайней мѣрѣ приближается къ нему. Точно такъ же и духъ юмора, съ одной стороны, видитъ себя въ своей дѣйствительной жизни удаленнымъ отъ идеи, безсильнымъ достигнуть своихъ желанныхъ цѣлей, связаннымъ и разбитымъ въ своей гордости, часто доведеннымъ собственнымъ презрѣніемъ къ себѣ до отчаянія, извѣтльного смѣха надъ самимъ собой; но съ другой стороны, духъ юмора чувствуетъ себя вознесеннымъ и очищеннымъ внутреннимъ глубокимъ сознаніемъ обладанія идеей и безконечностію, сознаніемъ способности изображать идею въ своихъ произведеніяхъ, проводить ее въ жизни и быть съ нею солидарнымъ, будь это лишь въ одномъ почерпнутомъ изъ нея сознаніи и скорби надъ собственнымъ несовершенствомъ. Это—религія и тѣмъ болѣе, что здѣсь мысли проникнуты могуществомъ глубочайшаго чувства. Но это—религія разума, потому что онъ не противопоставляетъ себѣ ни закона, ни мѣры своей жизни, почерпнутыхъ извѣй, а лишь присущую духу идею“⁹¹⁾.

Теорію юмора Лацаруса разобрали и подвергли критикѣ Липсъ и Йозефъ Мюллеръ, которые сами высказали о названномъ предметѣ много интересныхъ мыслей.

Мысли, высказанные Липсомъ⁹²⁾, при разборѣ теоріи юмора

Лацаруса, сводятся къ слѣдующему. Сущность трагического заключается въ отрицаніи положительно-человѣческаго, отчего послѣднее становится намъ ближе и цѣннѣе. Въ томъ же заключается и сущность юмора, только въ немъ отрицаніе иного, а именно комического рода.

Наивно-комическое находится на дорогѣ, ведущей отъ комизма къ юмору. Но это не значить, что наивно-комическое есть юморъ. Напротивъ, и здѣсь комическое противоположно юмору. Наивно-комическое заключается въ точкѣ зрѣнія наивной личности (см. выше), находящей правильнымъ, хорошимъ и умнымъ, что съ нашей точки зрѣнія кажется какъ разъ противоположнымъ. Наоборотъ, юморъ происходитъ, когда это относительно правильное, доброе и умное снова воскресаетъ изъ уничтожающаго комического процесса и представляется во всей своей настоящей цѣнности.

Съ такимъ пониманіемъ юмора несогласенъ Лацарусъ, видящій въ юморѣ не особую художественную форму, а особый образъ мыслей, особое настроеніе души и, такъ сказать, особое міровоззрѣніе. Но дѣло не въ томъ, имѣется ли юморъ у данного лица, а въ томъ, какъ онъ обнаруживается, словомъ: въ чемъ заключается юмористическое отношеніе. Лацарусъ видитъ въ капитанѣ Тримѣ примѣръ юмора. Конечно, въ немъ обнаруживается особый образъ мысли. Но юморъ заключается не въ этомъ образѣ мысли и не въ томъ, что онъ обнаруживается, а именно въ томъ, какъ онъ проявляется. То же самое можно сказать и относительно рѣчей Фальстафа, которыхъ Лацарусъ тоже относить къ юмору. Но главнаго Лацарусъ не замѣчаетъ. „Какъ смѣшино, говорить Лацарусъ по поводу Тrima, когда не могутъ наизусть сказать четвертой заповѣди, какъ самостоятельное предложеніе, и какъ возвыщенно, когда ее исполняютъ такъ точно и такъ полно“⁹³⁾ (см. стр. 30—31). На самомъ дѣлѣ ничего тутъ юмористического нѣтъ.

Пусть Тримъ прямо скажетъ доктору теологии, что ему известно требование заповѣди, а именно: изъ 14 греховъ его жалованья посыпать отцу 7, и юмористическое впечатлѣніе исчезнетъ. Такое объясненіе было бы простымъ основательнымъ объясненіемъ, а отвѣтъ Трима на вопросъ катехизиса одновременно и вѣрный, и невѣрный, возвышенный и ничтожный. Еще менѣе удачно объясненіе Лацарусомъ юмора въ рѣчахъ Фальстафа. По мнѣнію названнаго писателя, Фальстафъ высказываетъ самые возвышенныя идеи, но въ своей жизни и въ своихъ взглядахъ является полнымъ ихъ опроверженіемъ. Фальстафъ говоритъ о чести, му-

жествъ и т. д. Онъ изображаетъ короля, наказывающаго Генриха и т. д. Повсюду онъ является образованнымъ и знающимъ требованій идеи. Мы смеемся надъ нимъ, хотя онъ унижаетъ высокое (напримѣръ, его опредѣленіе чести); мы смеемся потому, что онъ самъ внушаетъ намъ истинную идею, которая намъ тѣмъ яснѣе показывается, какъ усиленно онъ борется противъ нея ⁹⁴⁾.

Юморъ въ словахъ Фальстафа для Лазаруса заключается въ томъ, что унижение чести внушаетъ намъ ея идею. Если бы только въ этомъ заключался юморъ, то всякий, кто не по незнанію, а изъ сознательной злобы унижаетъ и оскверняетъ благородное, становился бы юмористичнымъ, даже если бы онъ это дѣлалъ безъ всякаго „юмора“, потому что чѣмъ злѣе благородное унижается, тѣмъ яснѣе оно нами сознается. На самомъ дѣлѣ такая злоба пропзвела бы не впечатлѣніе юмора, а возмутила бы насъ до глубины души. Поэтому истинная причина юмора въ рѣчи Фальстафа противоположна той, на которую указываетъ Лазарусъ. Юморъ рѣчи Фальстафа заключается не въ томъ, что онъ сознательно отрицає нравственное, но въ томъ, что онъ имѣетъ нѣкоторое личное, нравственное право такъ говорить.

То, что Лазарусъ не понялъ главнаго, видно изъ его попытки дать общее объясненіе юмора. По мнѣнію Лазаруса, душевное состояніе юмора зависитъ отъ „отношенія между чувствомъ и мыслию“. Такъ какъ чувство реальнаго такъ же господствуетъ, какъ и мысль объ идеалѣ, то происходитъ одновременно ихъ слияніе, отчего идеалъ получаетъ психологическую цѣнность и прелестъ реальнаго, вслѣдствіе чего въ юморѣ не только дѣятельность и чувственный міръ воспринимаются сильнѣе, глубже и живѣе, чѣмъ въ абстрактномъ идеализмѣ, но и сама идея ⁹⁵⁾.

Такое объясненіе юмора возбуждаетъ разныя сомнѣнія. Лишь спрашивается: въ силу какого психологического закона совершается это слияніе, и по какому психологическому закону производить это слияніе свое дѣйствіе, утверждаемое Лазарусомъ? Лишь предостерегаетъ отъ вреда, причиненнаго эстетикѣ отвлеченными, ничего не говорящими понятіемъ идеи ^{95а)}. Но если даже его и принять, то все-таки, по мнѣнію Липпса, мы должны сказать: какую бы силу идеальное и реальное одновременно надъ ними ни имѣло и какъ чувство реальнаго съ мыслию объ идеальномъ какимъ-то неизвѣстнымъ образомъ ни „сливалось“ бы, — все же юмористическое впечатлѣніе мы испытываемъ лишь тогда, когда

въ личности идеаль воплощается и въ то же время не воплощается, следовательно, когда идеаль становится и въ тоже время не становится реальнымъ. Если же мы отбросимъ понятія „идеального“ и „реального“, то истинной сущностью юмора вездѣ и всегда будетъ относительно хорошее, прекрасное и разумное, находимое даже тамъ, где по нашимъ обычнымъ понятіямъ они быть не могутъ и преднамѣренно отрицаются.

Лацарусъ безъ всякаго основанія называетъ юморъ въ рѣчи Фальстафа объективнымъ, въ противоположность юмору Тrima. По мнѣнію Липпса, и Фальстафъ, и Тrimъ совершенно одинаково юмористичны⁹⁶).

Липпсъ въ юморѣ усматриваетъ способность участливо относиться къ смѣшному въ комическомъ. Не чувства самодовлѣющаго превосходства испытываетъ юмористъ, созерцая комическое, а сердечно смеется надъ нимъ, дѣлясь, такъ сказать, его соучастникомъ — въ симпатіи къ нему. Если я намѣренъ зажечь фейерверкъ, замѣчаетъ Липпсъ, но порохъ отсырѣлъ, и въ результатѣ получилось полное фiasco, то отъ присущаго мнѣ юмора я могу не только не разсердиться отъ постигнувшей меня неудачи, но даже расхохотаться надъ происшествіемъ и надъ самимъ собой⁹⁷). Такимъ былъ Сократъ, имѣвшій обыкновеніе ходить въ театръ, где исполнялись „Облака“ Аристофана. Въ этой комедіи Сократъ изображенъ въ смѣшномъ, карикатурномъ видѣ. Сократъ вставалъ во время представлѣнія, чтобы зрители могли видѣть и оригиналъ, и воспроизведеніе въ геніальной комедіи, надъ которымъ смеялся отъ души⁹⁸).

Съ обычной точки зрѣнія кажется неразумнымъ и унизительнымъ для собственного достоинства такой поступокъ Сократа, преднамѣренно отдающагося на осмѣяніе толпою зрителей. Но что Сократу смѣхъ неразумной толпы? Высота его духа вполнѣ оправдываетъ такой поступокъ, въ которомъ именно и обнаруживается она вполнѣ. Съ этой точки зрѣнія Сократъ кажется наивно-комичнымъ. Если же предположить, что Сократъ хотѣлъ своимъ поступкомъ дать понять, какъ мало для него значить мнѣніе толпы, и если это онъ не только желалъ, но ему и удалось свое намѣреніе наглядно обнаружить, то его поступокъ будетъ остроуменъ, по крайней мѣрѣ для тѣхъ, которые его поняли и также почувствовали противорѣчіе между выражениемъ его намѣренія и обычной логикой⁹⁹).

Вполнѣ сознательной юмористической личностью является таковая, которая позволяетъ надъ собой смеяться и сама смеется

надъ собою. Но она сознаетъ въ глубинѣ своей души, что она выше этого смѣха. Поэтому она смѣется надъ этимъ смѣхомъ, и смѣется лучше, потому что смѣется послѣдней. Поступокъ Сократа на представленіяхъ „Облаковъ“ Аристофана является вполнѣ сознательнымъ юморомъ. Какъ глупо выставлять себя на посмѣшище толпы! Какъ низко, вмѣсто того, чтобы протестовать или защищаться, сносить этотъ смѣхъ! Не оправдываешь ли его такимъ образомъ? Но именно въ этомъ и заключалось на-
мѣреніе Сократа. Онъ понимаетъ точку зреінія толпы, представителемъ которой сдѣлался Аристофанъ, и видитъ въ ней не-
что относительно хорошее и разумное. Онъ такимъ образомъ признаетъ относительное право тѣхъ, которые осмѣиваются его борьбу съ сознаніемъ толпы. И тутъ Сократъ смѣется вмѣстѣ съ толпою. Но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ смѣется и надъ тѣми, ко-
торые смѣются надъ нимъ. Онъ это дѣлаетъ и можетъ это дѣ-
лать, потому что онъ увѣренъ въ своемъ высшемъ правѣ и не-
премѣнной побѣдѣ своихъ мнѣній, убѣжденій и воззрѣній. Вотъ это сознаніе слышится въ его смѣхѣ и дѣлаетъ его глупый по-
ступокъ логически правильнымъ и въ его уничиженіи нравственно возвышенномъ. Этотъ юморъ еще болѣе возвышается, когда Со-
кратъ встаетъ и преднамѣренно выставляетъ себя на посмѣшище.
Тутъ онъ дѣлаетъ настоящую глупость и притомъ вполнѣ созна-
тельно. Онъ не только унижается въ глазахъ толпы, но онъ знаетъ, что унижается. И онъ не только это знаетъ, но онъ оправдываетъ тѣхъ, которые его осмѣиваютъ. Что иное можетъ дѣлать толпа, на основаніи обычнаго и въ своемъ родѣ полно-
правнаго взгляда, какъ не находить такого рода поступокъ глу-
пымъ, и какимъ образомъ она допустить ограниченія своего права смѣяться надъ тѣмъ, что выходитъ изъ границъ ея круго-
зора. Но въ то же время смѣется и Сократъ надъ тѣми, чье относительное право смѣяться надъ нимъ онъ допускаетъ, ибо онъ знаетъ, что его высота не страдаетъ, несмотря на униже-
ніе, и даже, благодаря униженію, поднимается и обнаруживается во всемъ величіи и блескѣ.

Такой вполнѣ сознательный юморъ заключается не въ какомъ-нибудь отдельномъ юмористическомъ поступкѣ, а есть осо-
баго рода образъ мыслей. Юмористический поступокъ и юмо-
ристический образъ мыслей слѣдуетъ различать. Юмористиче-
ский образъ мыслей лежитъ въ основѣ юмористического по-
ступка и въ немъ обнаруживается. Сократъ не только поступаетъ юмористически, но думаетъ юмористически, т.-е. обладаетъ юмо-
ромъ. Иначе онъ не могъ бы поступать такъ, какъ поступилъ.

Съ другой стороны мы должны обладать юморомъ, чтобы понимать юмористическое поведение Сократа ¹⁰⁰).

Для того, чтобы не раздражаться незначительными неприятностями, чтобы не обижаться на карикатуру или насмѣшку, нужно юморъ, т.-е. особая психическая сила, способная вызвать человека надъ мелочными превратностями жизни и пошлымъ честолюбиемъ, крайне ревниво оберегающимъ свое достоинство и видящимъ во всякой невинной шуткѣ едва ли не кровную обиду ¹⁰¹). Словомъ, въ юмористѣ должна быть высокая душа, свободная отъ житейской пошлости. Поэтому юмористъ обладаетъ особой прозорливостью и замѣчаетъ все хорошее, честное, добroе въ явленияхъ мелкихъ и ничтожныхъ. Если же это хорошее, истинное, благородное, а иногда и высокое сквозить въ смѣшной оболочкѣ, балаганной шуткѣ, то оно становится произведениемъ юмористическимъ и приобрѣтаетъ высокую эстетическую цѣнность ¹⁰²).

Если наивный комизмъ заключается въ томъ, что справедливое, добroе, разумное, съ точки зренія наивной личности, намъ кажется совсѣмъ инымъ, т.-е. вовсе не справедливымъ, не добрымъ, не разумнымъ, то юморъ, наоборотъ, въ комическомъ показываетъ намъ ичто признаваемое нами за справедливое, добroе и умное ¹⁰³).

Липпсъ приходитъ къ заключенію, что юморъ можетъ быть безсознательный и вполнѣ сознательный ¹⁰⁴). Наивны ангелы въ Сикстинской Мадоннѣ Рафаэля, опирающіеся локтями на балконастраду—вполнѣ по-дѣтски, чтоб совсѣмъ не соответствуетъ торжественности обстановки. Липпсъ усматриваетъ и въ нихъ юморъ ¹⁰⁵). Наивенъ Дядя Bräsig, совершенно не сознающій своихъ промаховъ противъ приличій ¹⁰⁶). Тѣмъ не менѣе вполнѣ правъ Лацарусъ, признающій этого героя Фрица Рейтера за одно изъ величайшихъ юмористическихъ твореній ¹⁰⁷). Есть доля наивности и въ сознательномъ юморѣ, напримѣръ, у Гамлета и у Дурака (въ „Лирѣ“). Такого рода юморъ не есть результатъ сознательной рефлексіи, а бываетъ обыкновенно плодомъ здоровой, доброй и разумной индивидуальности. Оттого это присущее имъ природѣ свойство не можетъ не обнаруживаться даже подчасъ въ ихъ странностяхъ и чудачествахъ ¹⁰⁸).

Сознательный юморъ есть удѣль личности, ясно понимающей справедливость и возвышенность, а также ограниченность и ничтожность данной точки зренія. Поэтому такая личность на ряду съ собственнымъ правомъ смѣяться надъ другими признается и право другихъ находить ее комической. Вполнѣ сознательная

юмористическая личность допускает смѣхъ надъ собой и сама участвуетъ въ этомъ смѣхѣ. Но при этомъ она чувствуетъ въ нѣдрахъ своего „я“ нѣчто высокое, а потому недосыгаемое для тѣхъ, которые надъ нею смеются. Это сознаніе своей высоты даетъ возможность такой личности смеяться надъ тѣми, которые смеются надъ нею. Таковъ Сократъ на представлениі „Облачковъ“ Аристофана: надъ нимъ смеются зрители, онъ съ ними смеется надъ собой, а въ то же время и надъ ними¹⁰⁹).

Юморъ помогаетъ понимать значение комического. Онъ вѣрить, что, несмотря на ничтожность и пошлость комическихъ явлений, въ мірѣ все-таки есть разумное, доброе и возвышенное начало. Оттого юморъ въ большей или меньшей степени оптимистиченъ¹¹⁰). Вслѣдствіе комизма возвышенное теряетъ свою строгость. Оно становится близкимъ нашему сердцу и вместо холоднаго почтенія возбуждаетъ въ насъ любовь. Задача юмора находить возвышенное въ вещахъ, лицахъ и явленіяхъ мелкихъ, ничтожныхъ и презрѣнныхъ¹¹¹). Юморъ есть настроеніе, испытываемое благодаря особому созерцанію міра. Юмористически настроенная личность сознаетъ въ себѣ разумную и нравственную высоту и рассматриваетъ міръ сквозь призму своего духовнаго значенія, которое тѣмъ сильнѣе сознается, чѣмъ сильнѣе оно контрастируетъ съ пошлостію и ничтожествомъ созерцаемаго комизма. Юмористически настроенная личность спускается съ своей высоты для соприкосновенія съ пошлостію и ничтожествомъ комическихъ явлений дѣйствительности, но не для того, чтобы погрязнуть въ нихъ, а для лучшаго измѣренія и пониманія своей высоты. Такимъ образомъ юмористически настроенная личность находится на высотѣ не замкнутой, и безпрестанно покидаетъ ее, чтобы посмотреть на мірскую суету, окунуться въ нее и снова покинуть ее, чтобы возвратиться къ себѣ¹¹²).

Юморъ, какъ настроеніе, есть лиризмъ. Но лица, способныя на юмористическое настроеніе, могутъ быть воспроизведены въ эпической и драматической формѣ и такимъ образомъ представлять примѣры объективнаго юмора¹¹³).

Юморъ допускаетъ нѣсколько подраздѣленій. Комизмъ личности можетъ быть невинный. Мы съ нимъ тотчасъ же примиряемся. Или же комизмъ можетъ быть лично-оскорбительный. Онъ вызываетъ не добродушный смѣхъ, а болѣе или менѣе ядовитую насмѣшку. Наконецъ, смѣшное можетъ быть побѣжено, ничтожное истреблено. Въ первомъ случаѣ мы имѣемъ юморъ умиротворенный (юморъ въ собственномъ смыслѣ), во второмъ — сатирическій, въ третьемъ — ироническій¹¹⁴).

Существует міровоззрѣніе и изображеніе этихъ трехъ родовъ юмора. Міровоззрѣніе умиротвореннаго юмора не смущается отрицательными сторонами дѣйствительности, благодаря твердой вѣрѣ въ возвышенный идеалъ, его самодовѣряющую силу и значеніе. Міровоззрѣніе юмора сатирическаго усматриваетъ въ жизни господство глупости, безнравственности, прикрывающеяся маскою разума и добра. Толпа падаетъ ницъ передъ своими кумирами безобразія, лжи и зла. Личность съ міровоззрѣніемъ юмористически-сатирическимъ ясно сознаетъ высоту своего идеала и, со-поставляя съ нимъ отрицательныя стороны дѣйствительности, бичуетъ ихъ своимъ смѣхомъ, полнымъ лдовитой горечи, иногда доведенной до отчаянія. Противорѣчье между идеаломъ и дѣйствительностью, сознаніемъ котораго проникнуто міровоззрѣніе юмористически-сатирическое, исчезаетъ въ міровоззрѣніи юмористически-ироническомъ, убѣжденномъ въ томъ, что отрицательные стороны жизни, болѣе или менѣе обнаруживая свое ничтожество, обречены на самоуничтоженіе и осуждены на пораженіе побѣдоносной силы идеала.

Подобно этимъ тремъ міровоззрѣніямъ, возможно и художественное воспроизведеніе также трехъ родовъ. Оно умиротворенно-юмористическое (или юмористическое въ собственномъ смыслѣ), если сосредоточивается на комическихъ слабостяхъ въ людяхъ, не теряя вѣры въ высокій нравственный идеалъ, благодаря которой только и возможно примиреніе съ жизнью и сердечное успокоеніе. Юмористически-сатирическое художественное изображеніе срываетъ маску съ дѣйствительности, выставляя послѣднюю на всемирное позорище и посмѣшище, чѣмъ еще ярче показываетъ высоту и могущество идеала. Юмористически-ироническое изображеніе усматриваетъ начало самоуничтоженія отрицательныхъ сторонъ жизни и твердо вѣритъ въ конечное торжество добра¹¹⁵). Примѣромъ юмора умиротвореннаго можетъ служить *Onkel Bräsig* Фрица Рейтера, сатирическаго— „Мизантропъ“ Мольера и иронического— „Птицы“ Аристофана¹¹⁶).

I. Мюлльеръ, въ общихъ чертахъ согласный съ Липпсомъ¹¹⁷), расходится, однако, съ послѣднимъ, не признавая юмора въ классической литературѣ. „Не въ комедіяхъ Аристофана, а скорѣе въ манерахъ и изреченіяхъ (*Manieren und Aporhægmaten*) пѣ-которыхъ философовъ я усматриваю юморъ, напримѣръ, у Диогена, Аристиппа, даже у Сократа, хотя у послѣднаго преобладаетъ злая иронія. Иногда обнаруживается тамъ и самъ блескъ благороднаго юмора у Овидія въ его изображеніи старческой четы Филемона и Бавкиды и ихъ маленькаго хозяйства“^{117а}).

Гораздо больше несогласия между Лазарусом и И. Мюллеромъ, подвергнувшимъ мнѣнія первого о юморѣ строгой критикѣ. Указавъ на то, что Лазарусъ, вмѣстѣ съ Цейзингомъ, Каррьеромъ и Баклаусомъ смотритъ на юморъ не какъ на особый видъ комизма, а какъ на особый отдѣль, на ряду съ возвышеннымъ и комическимъ, а именно какъ на соединеніе двухъ послѣднихъ¹¹⁸⁾, И. Мюллеръ переходитъ къ разбору главнаго опредѣленія юмора, сдѣланнаго Лазарусомъ.

Если, по мнѣнію Лазаруса, возвышенное въ юморѣ еще возвышеніе, а смѣшное еще смѣшнѣе, потому что первое измѣряется сравнительно большими, а второе меньшими масштабами, чѣмъ у классиковъ¹¹⁹⁾, то на это И. Мюллеръ замѣчаетъ, что слѣдствіемъ было бы еще большее отчужденіе того и другого, подобно тому, какъ Президентъ и Секретарь Вурмъ еще презрѣннѣе отъ сопоставленія съ Фердинандомъ и Луизою въ драмѣ „Коварство и Любовь“ Шилдера¹²⁰⁾. Совсѣмъ непонятнымъ кажется И. Мюллеру¹²¹⁾ утвержденіе Лазаруса, что одно и то же лицо можетъ быть и возвышеннымъ, и комическимъ, благороднымъ и презрѣннымъ, побѣдителемъ и побѣжденнымъ¹²²⁾. Примѣръ катехизаціи Трима, по мнѣнію И. Мюллера, прекрасный образецъ юмора, но не подтверждаетъ теоріи Лазаруса¹²³⁾. Лазарусъ полагаетъ, что одно сопоставленіе серьезности и шутки обусловливаетъ юмористическое настроеніе. Фальстафъ будто бы впушаетъ своими словами всѣ высокія идеи, хотя самъ онъ есть ихъ живое и олицетворенное противорѣчіе¹²⁴⁾.

На это мнѣніе о Фальстафѣ Лазаруса Липпъ замѣчаетъ, что въ такомъ случаѣ каждый негодяй, попирающій ногами все благородное, юмористиченъ¹²⁵⁾. Со своей стороны И. Мюллеръ пишетъ, что Фальстафъ юмористиченъ въ своемъ геніальномъ безшутствї, которое, однако, вовсе нельзя назвать утонченностью испорченностию. Оно извинительно потому, что если Адамъ согрѣшилъ въ состояніи невинности, то что же можно сдѣлать бѣдному человѣку въ состояніи грѣховномъ. Фальстафъ утонченный софистъ. Своими остротами онъ заставляетъ умолкнуть нравственное негодованіе. Да и недостатки его таковы, что прощаются всего скорѣе, заключаясь преимущественно въ неумѣренности, распутствѣ, трусости и хвастовствѣ¹²⁶⁾.

У Лазаруса контрасты утрированы. Съ одной стороны не простое, а именно вслѣдствіе контраста, усиленное влеченіе къ идеалу, съ другой усиленное отъ того же контраста впечатлѣніе, производимое малымъ и ничтожнымъ. Лазарусъ пытается объяснить, почему эти два чувства могутъ уживаться въ одномъ

настроениі: юморъ соединяетъ увлеченіе идеаломъ съ горячею любовію къ реальному, дѣйствительному міру ¹²⁷). Въ сердцѣ и умѣ юмориста Богъ и міръ, свѣтъ и тьма, Ормуздъ и Ариманъ—сосѣди. То сердце мирить разъединенное головою, то, наоборотъ, голова соединяетъ раздѣленное сердцемъ: любовь и ненависть, добро и зло (ср. стр. 377) ¹²⁸). Но такимъ образомъ могло бы получиться непримирамое развоеніе между головой и сердцемъ.

Такое колебаніе признаетъ въ юморѣ Цейзингъ. По мнѣнію послѣдняго, чувство юмориста постоянно колеблется подъ вліяніемъ жизненныхъ противорѣчій и испытываетъ то высшую радость, то высшую скорбь ¹²⁹). Но Ладарусъ пытается найти психологическое примиреніе этимъ противорѣчіямъ. Для этой цѣли онъ изслѣдуетъ вліяніе разсудка на чувство и приходить къ слѣдующему заключенію: хотя чувство всегда болѣе или менѣе сильно вліяетъ на мысль, по чѣмъ отвлеченіе мысли, чѣмъ далѣе она отъ конкретной дѣйствительности, тѣмъ слабѣе чувство, ее сопровождающее ¹³⁰). Отсюда слѣдуетъ, что чувство совершенно независимо отъ вліянія одной мысли на другія. Можетъ случиться, что чувство опровергнуто логикой, а все же оно продолжаетъ заявлять свои права и даже подчасъ способно амальгамироваться съ побѣдоносною мыслію. Такъ, напримѣръ, человѣкъ, воспитанный въ извѣстныхъ религіозныхъ убѣжденіяхъ, можетъ со временемъ потерять ихъ, а религіозное настроеніе все-таки остается, несмотря на измѣнившееся міросозерданіе и на вытѣсненіе однихъ чувствъ другими. Таковъ Спиноза, въ сердечномъ настроеніи которого царилъ жаркій солнечный день, тогда какъ въ умѣ названного мыслителя была, хотя и свѣтлая, но холодная ночь ¹³¹). То же и у юмориста. Идея слишкомъ абстрактна. Оттого она не въ состояніи возбудить сильнаго чувства. Зато на него оказываетъ могущественное дѣйствие реальный міръ. Вслѣдствіе одновременности отвлеченной идеи и впечатлѣнія дѣйствительности идеалъ пріобрѣтаетъ достоинство и привлекательность реальности. Такимъ образомъ въ юморѣ не только дѣйствительность и чувственный міръ, но и сама идея воспринимается глубже, сильнѣе и жизненнѣе, чѣмъ въ абстрактномъ идеализмѣ ¹³²).

Эти разсужденія Ладаруса I. Мюллеръ называетъ искусственнымъ психологическимъ фокусомъ: любовь къ конкретному незамѣтно занимаетъ място восторженного поклоненія возвышенному, а разсудокъ этого не замѣчаетъ: подкидыши же этотъ оказывается такимъ добрымъ, что даже усиливаетъ то самое идеальное паре-

ніе, которому онъ діаметрально противоположенъ. И какъ странно, что любовь и симпатіи къ малому, простому дотого контрастируеть съ идеаломъ, что приходится прибѣгать къ подобоимъ ухищреніямъ для ихъ соединенія. Развѣ неѣ естественной связи между ними? Правда ли, что борьба между идеей и дѣйствительностью непримирима? Откуда найти идеи питаніе, какъ не въ дѣйствительности? Вполнѣ отвлеченное правило, совершенно чуждое дѣйствительной жизни, бессильно въ отношеніи послѣдней и бесплодно въ смыслѣ исправленія ея пороковъ. Поэтому I. Мюллеръ считаетъ, что весь процессъ мысли Лацаруса крайне искусственъ и полонъ ухищреній; онъ не имѣеть прочной основы и страдаетъ серьезными погрѣшностями¹³³⁾.

Борьба между идеей и дѣйствительностью психологически характеризуется Лацарусомъ, какъ борьба между представлениемъ и чувствомъ. Лацарусъ утверждаетъ, что представление и чувство другъ отъ друга независимы. I. Мюллеръ возражаетъ, что чувство (въ смыслѣ душевного движенія) возбуждается только представлениями и вполнѣ имъ параллельно. Измѣненія въ представленияхъ влекутъ за собой соответствующія измѣненія и въ чувствахъ. Утѣшеніе въ несчастіи влечетъ за собой соответствующее позмѣненіе въ душевномъ настроеніи. Если утѣшителю удастся убѣдить страдальца, что его несчастіе лишь мнимое, а не настоящее, то горе тотчасъ исчезаетъ. Чувства характеризуются лишь сопровождающими ихъ представлениями. Спиноза, отришувъ религию своихъ отцовъ, если все-таки сохранилъ религіозное чувство, то иное, въ сравненіи съ тѣмъ, которое испытываетъ тепѣсть. Не правъ Лацарусъ, утверждающій, что „Спиноза, думая о Богѣ своей системы, чувствовалъ Бога своихъ отцовъ“¹³⁴⁾.

Разъ у Спинозы измѣнилось религіозное убѣжденіе, инымъ стало и его религіозное чувство. Мысль, возникающая съ извѣстнымъ чувствомъ, есть его мысль, а не какого-либо иного. I. Мюллеръ совершенно не согласенъ съ Лацарусомъ, утверждающимъ, что чѣмъ темнѣе и неопределеннѣе представлениія, тѣмъ сильнѣе производимы ими чувства¹³⁵⁾). Наоборотъ, I. Мюllerъ думаетъ, что чѣмъ яснѣе и опредѣллнѣе представлениія, тѣмъ сильнѣе производимы ими чувства¹³⁶⁾). Неправъ, по мнѣнію I. Мюллера, Лацарусъ, приводя фактъ сильнаго вліянія, производимаго на чувство непонятнымъ словомъ въ одномъ стихотвореніи¹³⁷⁾). Если бы это было такъ, думаетъ I. Мюллеръ, то вскій непонятный вздоръ производилъ бы самое сильное впечатлѣніе¹³⁸⁾.

Однако, въ защиту Лацаруса можно привести знаменитый „жупель“ Островскаго, столь пугавшій замоскворѣцкую куп-

чиху¹³⁹). Вообще, ясныя, определенные представления—уделье трезвого разума; неясныя же, возбуждая фантазию, создающую причудливые образы, оттого таъ сильно волнуютъ чувство. Поэтому, по мѣрѣ развитія наукъ и просвѣщенія разума, вѣроятно, настроеніе людей будетъ спокойнѣе. Оно и теперь гораздо менѣе взволновано въ сравненіи, напримѣръ, съ средними вѣками, съ ихъ вѣрою во все сверхъестественное, такъ пугавшее суевѣрныхъ сердца. Поэтому, едва ли можно согласиться съ И. Мюллеромъ, заключающимъ свой разборъ теоріи юмора Лацаруса слѣдующими рѣзкими словами: „При этихъ ошибкахъ нужно постоянно помнить о заслугахъ Лацаруса въ области философіи языка, чтобы не потерять уваженія передъ этимъ могучимъ умомъ“¹⁴⁰).

Изслѣдованіе юмора Лацаруса одно изъ самыхъ глубокихъ, хотя нѣкоторыя возраженія И. Мюллера весьма мѣтки. И къ И. Мюллеру отнюдь нельзя примѣнить французскую пословицу: „La critique est aisée, mais l'art est difficile“;—разобравъ теорію юмора Лацаруса и подвергнувъ ее (какъ и многія другія¹⁴¹) строгой критикѣ, И. Мюллеръ самъ предлагаетъ весьма интересную характеристику юмора.

И. Мюллеръ утверждаетъ, что прежде всего юморъ есть настроеніе, предполагающее жизнерадостность и нравственное благородство. Комизмъ есть средство, которымъ это настроеніе выражается. Оптимизмъ—преобладающая черта въ характерѣ юмориста. Юморъ не насмѣхается безсердечно, какъ сатира, не оскорбляетъ пошлымъ смѣхомъ низкопробного комизма, а напротивъ, безъ всякаго злорадства, добродушной шуткой веселитъ насъ, обращаясь къ лучшей сторонѣ нашей души. Въ своей „философіи прекраснаго“ И. Мюллеръ опредѣляетъ юморъ такъ: „Юморъ есть симпатичное трактованіе идеи благородной, радостно-настроенной души“¹⁴²). Юмористы не пустые зубоскалы, не грубые насмѣшники, а благородныя, возвышенныя натуры. Таковы величайшіе писатели-юмористы: Сервантель, Стернъ, Раблэ, Шекспиръ, Свифтъ, Жанъ Поль, Фрицъ Рейтеръ и др. Отъ ихъ юмора вѣеть оптимизмомъ, жизнерадостностію на почвѣ гармоничнаго настроенія. Этотъ характеръ отражается въ ихъ произведеніяхъ. Наиболѣе шутовскія низкія, пошлые лица изображаются юмористомъ такъ, что они становятся намъ глубоко-симпатичными¹⁴³). Истинный юмористъ исполняетъ завѣтъ Ж. П. Рихтера, говорившаго, что лишь тотъ имѣетъ право смеяться надъ людьми, кто отъ всего сердца ихъ любить. Юмористъ долженъ быть человѣкъ съ философскимъ міровоззрѣніемъ и съ глубокою религіозностью; на этой почвѣ онъ можетъ достигнуть того гармо-

ничнаго, примиренаго настроенія, проникнутаго въ бѣрой въ божественный, нравственный міропорядокъ, дарующей непоколебимый оптимистический взглядъ на жизнь, далекій отъ всякихъ сомнѣній, отравляющихъ жизнерадостное чувство. Словомъ, юморъ вѣрить во всепобѣждающую силу добра¹⁴⁴).

У юмора есть отблескъ грусти. Онъ сентименталенъ. Но его скорбь далека отъ отчаянья, отъ которого его спасаетъ оптимизмъ. Онъ очень интенсивенъ у юмориста, глаза которого вооружены микроскопомъ, дающимъ возможность замѣтать прекрасное, благородное, даже возвышенное въ маломъ и ничтожномъ.

Но у большинства этой способности нѣтъ. На этотъ недостатокъ жаловался Гоголь, говоря: „Ибо не признаетъ современный судъ, что равно чудны стекла, озирающія солнце и передающія движенья незамѣченыхъ насѣкомыхъ, ибо не признаетъ современный судъ, что много нужно глубины душевной, дабы озирать картину, взятую изъ презрѣнной жизни и возвести ее въ перль созданія; ибо не признаетъ современный судъ, что высокий восторженный смѣхъ достоинъ стать рядомъ съ высокимъ лирическимъ движеніемъ, и что цѣлая пропасть между нимъ и кривляніемъ балаганного скомороха“¹⁴⁵).

Юморъ знаетъ, что въ каплѣ росы отражается весь міръ. Тамъ, где поверхностный взглядъ ничего не видитъ, юмористу открывается безконечный интересъ, на который онъ отзыается своимъ сердцемъ, переполненнымъ чувствомъ. Во всеобъемлющемъ взглядѣ юмора сквозить глубокая серьезность, хотя онъ и смеется надъ пестрою несообразностію, разсыпанною на поверхности жизни. Тѣмъ не менѣе онъ не закрываетъ ушей отъ стоновъ страданій и вполнѣ сознаетъ весь ужасъ трагизма¹⁴⁶). Но юморъ находитъ примиреніе въ вѣрѣ въ справедливость, а надежда на милосердный промыселъ Божій не допускаетъ отчаянія въ душѣ юмориста¹⁴⁷).

Религіозность юмора не позволяетъ ему презирать „ни одного изъ малыхъ сихъ“. Наоборотъ, такъ какъ передъ Богомъ все великое ничтожно, а ничтожное именно поэтому и можетъ стать наряду съ великимъ, то юморъ преимущественно сосредоточивается на ничтожномъ и маломъ, открывая въ немъ нѣчто такое, что въ состояніи произвести возвышенное впечатлѣніе. Оттого предпочтеніе юмора къ идиліи, съ ея невинностю, наивностью и вытекающимъ изъ нихъ счастьемъ въ узкихъ рамкахъ простого, невзыскательного существованія¹⁴⁸). Сосредоточивая взглядъ на маломъ, на незначительномъ, на ничтожномъ, юморъ открываетъ тамъ неизмѣримую душевную глубину, съ ея необъятными со-

кровищами, а во външней природѣ видѣтъ полный таинственности символъ духовнаго міра¹⁴⁹).

Глубокая религіозность, соединенная съ восторженнымъ поклоненіемъ идеалу, нисколько не мѣшаетъ юмору замѣтить комическое. Юморъ любить шутку и смѣхъ, но не для того, чтобы унижать благородное; напротивъ, оно, отъ сопоставленія съ комическими контрастами, обнаруживается еще рельефнѣе¹⁵⁰). Юморъ безусловно отрицаєтъ, что смѣшное есть смертельный врагъ возвышенного. Онъ умѣетъ ихъ мирить и соединять. Смѣясь добродушнымъ смѣхомъ надъ ничтожными недостатками возвышенного характера, юморъ дѣлаетъ этотъ характеръ еще болѣе привлекательнымъ. Герой сходитъ со своего пьедестала, дѣлается простымъ человѣкомъ со смѣшными слабостями, не утрачивая однако своихъ хорошихъ сторонъ, которыхъ отъ сопоставленія съ мелкими недостатками тѣмъ болѣе внушаютъ благоговѣйное поклоненіе. Оттого изображеніе такого героя дѣлается болѣе жизненнымъ и правдоподобнымъ¹⁵¹).

Добро и зло дотого органически срослись другъ съ другомъ, что обыкновенно недостатки являются слѣдствіемъ достоинствъ данной личности. Такъ, напримѣръ, мыслители, философы, поэты, художники, всепѣло погруженные въ свой внутренній міръ, часто весьма комичны своею разсѣянностью. Ученые, сосредоточенные на открытии великихъ міровыхъ законовъ, иногда поражаютъ отсутствіемъ сообразительности въ обыкновенныхъ житейскихъ дѣлахъ. Рассказываютъ, что Ньютанъ, любившій кошекъ, надѣдавшихъ ему однако тѣмъ, что приходилось имъ то отворять дверь его кабинета, то ее за ними затворять, вѣтъ сдѣлать въ ней два отверстія: одно большое для матери, а другое маленькое для котятъ. Великій ученый, познавшій небесную механику, не сообразилъ, что достаточно было одного большого отверстія, такъ какъ котата въ него попали за матерью, а маленькое оказалось лишнимъ. Юморъ, смѣясь надъ малымъ и ничтожнымъ, выдвигаетъ столь часто кроющееся въ нихъ великое и возвышенное¹⁵²).

Юморъ есть серьезность, спрятавшаяся за шутку. Наоборотъ, иронія есть шутка, спрятавшаяся за серьезность (Ср. стр. 344). Иронія — антиподъ юмора. Юморъ смѣется надъ второстепеннымъ, главное же онъ любить. Оттого смѣхъ юмора добродушный, не обидный. Иронія смѣется язвительно, скрывая свою ненависть подъ лицемѣрнаго почтенія. Сатира наносить оскорблѣніе прямо, иронія — исподтишка, изъ засады. — Трагедія хвалитъ прямо, юморъ маскируетъ свое почтеніе добродушнымъ смѣхомъ, иронія будто хвалитъ, на самомъ дѣлѣ пори-

цаеть, а юморъ какъ бы насмѣхается, но на самомъ дѣлѣ преклоняется¹⁵³⁾.

Юморъ, благодаря контрастирующему соединенію возвышенного и комического, имѣть болѣе значительную цѣнность, чѣмъ трагедія, въ которой постоянный паѳосъ, безпрерывный тонъ высокаго настроенія можетъ утомить и даже надѣсть¹⁵⁴⁾. Наоборотъ, возвышенное отъ сосѣства съ комическимъ не только избавляется отъ упомянутой опасности, но начинаетъ еще болѣе импонировать, вслѣдствіе контраста, отъ котораго и комическое становится еще смѣшнѣе.

Кромѣ этого психологически-аestетического значенія, юмору присуща громадная нравственная сила. Тонъ суроваго проповѣдника часто можетъ отшатнуть слушателя. Наоборотъ, нравственные истины въ шутливой формѣ находятъ доступъ во всѣ сердца¹⁵⁵⁾.

Если юмористическая форма содѣйствуетъ нравственной пропагандѣ, то сами юмористы едва ли годятся въ настоящіе герои добра, по причинѣ недостатка въ энергіи и дѣятельности. Юмористы болѣе склонны къ спокойно созерцательному существованію. Глубоко-погружаясь въ жизнь, постигая ея тайны и замѣчая ея контрасты, юмористы любятъ изображать ея разныя стороны, рисуя пеструю картину сопоставленіемъ возвышенного и смѣшнаго, герническаго и пошлаго, умнаго и глупаго¹⁵⁶⁾.

Таковы лучшія произведенія юмористовъ-художниковъ и писателей.

Юмористъ, созерцая окружающій его міръ вообще и человѣчество въ особенности, испытываетъ одновременно: впечатлѣнія возвышенныхъ и смѣшныхъ, трагическія и комическія, серьезныхъ и шутливыхъ, печальныхъ и радостныхъ и выражаетъ эти впечатлѣнія въ юмористическихъ художественныхъ произведеніяхъ, свидѣтельствуя о глубокой истинѣ, заключающейся въ томъ, что въ самой жизни, въ самой дѣйствительности непрерывно соединяются эти контрасты¹⁵⁷⁾. Тургеневъ, описывая пожаръ на морѣ, замѣчаетъ: „Совершенно вѣрно, что ничто не равняется трагизму кораблекрушенія или пожара на морѣ, кроме ихъ комизма. Напримеръ: богатый помѣщикъ, охваченный ужасомъ, ползалъ по полу, неистово кладя земные поклоны; когда же вода, которую лили въ отверстія угольныхъ трюмовъ, на минуту укротила ярость пламени, онъ всталъ во весь ростъ и закричалъ громовымъ голосомъ: „Маловѣрные! неужели вы думали, что нашъ Богъ, русскій Богъ, насъ покинетъ?“ Но въ ту же минуту пламя метнуло сильнѣе и многовѣрную опять упалъ на четвереньки и снова принялъ бить земные поклоны. Какой-то генераль съ

угрюмо-растеряннымъ взоромъ не переставалъ кричать: „Нужно послать курьера къ государю! Къ нему послали курьера, когда былъ бунтъ военныхъ поселеній, гдѣ я былъ, да, лично былъ, и это спасло хоть нѣкоторыхъ изъ нихъ“. Другой баринъ, съ дождевымъ зонтикомъ въ рукахъ, вдругъ съ ожесточеніемъ принялъся прокалывать находившійся тутъ портретишко, писанный масляными красками и привязанный къ мольберту. Концомъ зонтика онъ проткнулъ пять дырокъ: на мѣстѣ глазъ, носа, рта и ушей. Разрушеніе это онъ сопровождалъ восклицаніемъ: „Къ чѣму все это теперь?“ И эта картина ему не принадлежала! Толстый господинъ, весь въ слезахъ, похожій на нѣмецкаго пивовара, не переставалъ вопить плакавымъ голосомъ: „Капитанъ! — Капитанъ!...“ И когда капитанъ, вышедши изъ терпѣнья, схватилъ его за шиворотъ и крикнулъ ему „Ну? я капитанъ, что же вамъ нужно?“ толстякъ посмотрѣлъ на него съ убитымъ видомъ и снова принялъся стонать: „капитанъ!“ ¹⁵⁸⁾.

О смѣси въ жизни трагизма и комизма, обусловливающей сущность юмора, пишетъ Гейне: „Но жизнь человѣческая, въ основаніи своеемъ, такая фатально-серьезная вещь, что ее нельзя было бы перенести безъ этого соединенія патетического съ комическимъ. Наши поэты знаютъ это. Аристофанъ показываетъ намъ самыя страшныя картины человѣческаго безумія только въ веселомъ зеркалѣ остроумія; Гёте осмысливается высказать великую скорбь мыслителя, сознающаго свое ничтожество, только въ причудливыхъ стихахъ театра марionетокъ; Шекспиръ влагаетъ отчаяннѣйшія жалобы о бѣдствіяхъ вселенной въ уста шута и трясетъ, въ это время, погремушками его дурацкаго колпака. Всѣ они взяли примѣръ съ великаго родонаучальника всѣхъ поэтовъ, который, въ своей тысячеактной всемирной трагедіи, доводить этотъ юморъ до высочайшей степени. Послѣ ухода героевъ, всегда являются на сцену паяцы и граціозы съ своими дурацкими колпаками и дубинками. Послѣ кровавыхъ сценъ революціи и дѣяній императора, снова приходятъ толстые Бурбоны съ своими старыми, отжившими шуточками и нѣжно легитимистскими остротами; подлѣ нихъ граціозно припрыгиваетъ старая ноблесса со своею проголодавшеюся улыбкою, а позади шествуютъ набожные капуцины. Даже въ самыя патетическія мѣста всемирной трагедіи вкрадываются комическія черты, и отчаянный республиканецъ, поражающій себя, какъ Брутъ, ножемъ въ сердце, прежде, можетъ быть, понюхаетъ, не пахнетъ ли этотъ ножъ рыбой“ ¹⁵⁹.

Изъ искусствъ не всѣ одинаково допускаютъ юморъ. Всего

далъе отъ него архитектура и скульптура,—всего ближе музыка, живопись и поэзия¹⁶⁰).

Инструментальная музыка достигает юмористическихъ эффектовъ непосредственнымъ сопоставлениемъ рѣзко-контрастирующихъ настроений: возвышенного и комического, трагического и веселаго, серьезнаго и шутливаго. Однимъ изъ величайшихъ мастеровъ въ этомъ отношеніи является Бетховенъ. Его обычный приемъ готовить слухъ на миноръ, чтобы ярче блеснула тема въ мажорѣ, не походитъ ли на лучъ свѣта на мрачномъ фонѣ окутаннаго тучами неба? Эта борьба между мажоромъ и миноромъ (встрѣчаемая столь часто и у Фр. Шуберта) не похожа ли на улыбку сквозь слезы, свойственную юмористическому настроению? Особенно же ярко она обнаруживается тамъ, где Бетховенъ сопоставляетъ контрастирующія по-характеру темы. Такъ, напримѣръ, въ тріо оп. 97 (B-dur) скерцо начинается шутливою игрою голосовъ, которые, пародируя, отвѣчаютъ другъ другу. Вдругъ это веселье прекращается и смѣняется мрачными звуками, которые, начинаясь едва слышно, все растутъ, крѣпнутъ и достигаютъ громовой силы. Но вместо грознаго крика раздается рѣзкій хохотъ, приводящій снова къ первоначальному веселью. Послѣ его окончанія слышится тема *Andante* съ его варьациями, уносящая душу слушателя далеко отъ земной суетолоки, выражая настроенія, для которыхъ пѣть словъ на человѣческомъ языкѣ, какъ вдругъ это пареніе въ высшихъ сферахъ идеала круто обрывается, чтобы снова спуститься на землю; слезы умиленія высыхаютъ и снова раздается смѣхъ добраго веселья¹⁶¹.

Юморъ Бетховена особенно ярокъ въ его скерцо. „Въ своемъ свѣтломъ и очаровательномъ ритмическомъ преображеніи, пишетъ Amintore Golli, менуетъ нашелъ свой величественный апофеозъ въ 9-ой симфоніи того великаго живописца живыхъ человѣческихъ картинъ, какимъ былъ Бетховенъ. Въ этомъ безподобномъ интермеццо юморъ Гейне освободился и трепещетъ подобно огненнымъ языкамъ на бурномъ небѣ и выражаетъ психическое состояніе, въ которомъ находился авторъ, когда создавалъ великое твореніе,вшенное любовью и горемъ, двумя неизыкаемыми источниками поэзіи и музыки“¹⁶²) Преисполнена юмора 9-ая симфонія Бетховена, достигающая въ финалѣ едва ли не шекспировской силы^{162а}).

Еще болѣе доступенъ юморъ вокальной музыки, благодаря связи со словами. Величайшимъ представителемъ юмора въ этой области является Моцартъ въ своемъ *Донъ-Жуанѣ*. Авторъ на

звалъ эту оперу комической¹⁶³⁾. На самомъ дѣлѣ въ ней соединены элементы серьезные и шутливые, комические и трагические¹⁶⁴⁾, ставящіе это произведеніе несравненно выше всѣхъ комическихъ оперъ¹⁶⁵⁾ и сообщающіе ему характеръ юмористической¹⁶⁶⁾.

Одно изъ наиболѣе яркихъ проявленій юмора въ Донъ-Жуанѣ Моцарта встрѣчается въ сценѣ приглашенія статуи Командора. Полный комизма Лепорелло, вслѣдствіе свойственной ему труслисти, находится между двухъ огней: съ одной стороны онъ боится ослушаться своего господина, который со шпагой въ рукахъ приказываетъ передать статуѣ приглашеніе; съ другой—Лепорелло страшится самой статуи: ему слышатся странные звуки, и наконецъ его ужасъ не имѣть границъ, когда статуя начинаетъ двигаться. Когда же самъ Донъ Жуанъ обращается къ статуѣ, которая отвѣчаетъ ему утвердительно, то Лепорелло пораженъ окончательно и помышляетъ только о бѣгствѣ¹⁶⁷⁾. Но вотъ настаетъ пиръ, и статуя является по приглашенію. Какъ ни страшна эта сцена, но Лепорелло и въ ней чрезвычайно смѣшонъ. Всѣ стрихи, испытанные до сихъ поръ—ничто въ сравненіи съ ужасомъ, объявшимъ его при приближеніи Командора. Лепорелло дрожитъ, голосъ ему измѣняется, языкъ ему не повинуется. Несчастный трусъ въ состояніи только передать своему господину, какъ страшный гость топаетъ: та, та, та, та. И вотъ является сама статуя во всемъ своемъ величавомъ покой отрѣшенного отъ міра существа. Донъ Жуанъ не теряетъ своего мужества и продолжаетъ противопоставлять свое закоренѣлое упорство небесному увѣщанію.

Моцартъ въ этой сценѣ сочеталъ воедино и возвышенный покой неземного существа въ лицѣ статуи, и трагическую закоснѣлость погрязшаго въ порокахъ Донъ Жуана, и комический страхъ Лепорелло, вообще не отличавшагося храбростю и вдругъ попавшаго въ такое сверхъестественное положеніе—встрѣтиться съ выходцемъ съ того свѣта¹⁶⁸⁾.

Только гений Моцарта былъ въ состояніи соединить эту сцену, полную возвышенного трагизма съ комизмомъ совершенно растерявшагося труса, трясущагося, какъ въ лихорадкѣ, непопадающаго зубомъ на зубъ при пѣніи своихъ уморительныхъ трюлей¹⁶⁹⁾.

Донъ Жуанъ Моцарта есть единственное произведеніе во всей оперной литературѣ, такъ какъ въ немъ слились оба рода оперы: серьезный и комический. Трагизмъ и комизмъ не только чередуются, но появляются мѣстами одновременно, благодаря много-

голосной музикѣ. Въ ансамбляхъ этой оперы разныя лица выражаютъ противоположныя настроения въ одинъ и тотъ же моментъ. Это соединеніе разныхъ, даже противоположныхъ настроений воедино есть преимущество музыки надъ поэзіей, въ которой ихъ выраженіе можетъ лишь чередоваться. Этюю особенностью музыки воспользовался Моцартъ со всею силою своего гenia въ своей оперѣ Донъ Жуанъ, въ которой разнообразныя, по характеру, лица, съ противоположными страстями и настроениями, соединены въ одинъ юмористический аккордъ¹⁷⁰).

„Каменный гость“ Даргомыжскаго, написанный на текстъ Пушкина, обработавшаго по-своему тотъ же сюжетъ Донъ Жуана, нельзя сравнивать съ оперой того же названія Моцарта, потому что „Даргомыжскій старался написать не лучше, а иначе“¹⁷¹). Рѣшившись нисколько не измѣнить Пушкинскаго текста, Даргомыжскій не нашелъ въ немъ много благопріятныхъ поводовъ для обнаруженія своего юмористического таланта, за исключениемъ развѣ сцены приглашенія статуи¹⁷²). Тѣмъ ярче блеститъ этотъ талантъ въ нѣкоторыхъ романсахъ Даргомыжскаго, въ которыхъ слышится „юморъ, то веселый,— „Каюсь, дядя, чортъ попуталъ“, „Какъ пришелъ мужъ изъ подъ горохъ“, то насмѣшилово-злобный— „Лихорадушка“, то щемящій— „Охъ, тихъ, тихъ“¹⁷³).

Сходный, по таланту, съ Даргомыжскимъ Мусоргскій, отличительною чертою юмора котораго являются присущія ему „невидимыя міру слезы“¹⁷⁴), въ „Савишинѣ“ и „Озорнике“ доводить юморъ до трагизма. Въ „Савишинѣ“ юродивый объясняется въ любви, онъ полонъ глубокаго чувства и въ то же время признаетъ свое убожество. „Озорникъ“ безсердечно глумится надъ беззащитною старухой, осыпаетъ ее насмѣшками и приговариваетъ: „востроносая, раскрасавушка, пучеглазая, ой не бей“. Оба романса удачны по замыслу и по выполнению; оба полны такой жизненной правды, что, несмотря на внѣшній комизмъ, вызываютъ тяжелыя думы, отъ которыхъ скимается сердце¹⁷⁵).

О „Савишинѣ“ В. В. Стасовъ пишетъ: „Какъ мнѣ рассказывалъ потомъ самъ Мусоргскій, онъ задумалъ эту вещь въ деревнѣ у брата (на мызѣ Минкино) еще лѣтомъ 1865 года. Онъ стоялъ разъ у окна и пораженъ былъ тою суетою, которая происходила у него передъ глазами. Несчастный юродивый объяснялся въ любви съ молодой бабенкой, ему нравившейся, умолялъ ее, а самъ себя стыдился, своего безобразія и несчастнаго положенія; онъ самъ понималъ, какъ ничто на свѣтѣ, особенно счастье любви, не существуетъ для него. Мусоргскій былъ глубоко пораженъ; тиѣ и сцена сильно запали ему въ душу; мгно-

венно явились своеобразные формы и звуки для воплощений потрясшихъ его образовъ; но онъ не докончилъ въ ту минуту этого романса, онъ написалъ напередъ свою „колыбельную пѣсню“ („Спи, усни крестьянскій сынъ“), полную тяжелой гнетущей грусти.

Въ „Савишинѣ“ Мусоргскій изобразилъ юродиваго, ухаживающаго за молодой бабенкой. Смѣшины неудачныя попытки въ любовныхъ дѣлахъ, смѣются женщины надъ людьми, обижеными судьбой, все же старающимися имъ нравиться; но не смѣются эти обдѣленные на жизненномъ пиру, которымъ не суждено вкусить сладчайшаго нектара въ земномъ существованіи. Всевозможныя неравенства сословныя, политическія, экономическія, быть можетъ, когда-нибудь стладятся побѣдоноснымъ прогрессомъ культуры, а неравенство личнаго счастія взаимной любви не измѣнится никогда. Здѣсь трагизмъ индивидуализма, который въ поискахъ за дополненіемъ своей личности въ другой особѣ встрѣчается со всѣми капризами безотчетной симпатіи и антипатіи, чтобы разсказать „старую, но и вѣчно новую исторію“ о разбитыхъ сердцахъ въ груди несчастно-влюбленныхъ.

Въ „Озорникѣ“ изображено издѣвательство сильнаго надъ слабымъ. Мотивъ такой же глубокій,—какъ и въ „Савишинѣ“: въ томъ и другомъ произведеніи изображена доля слабыхъ, побѣжденныхъ, обдѣленныхъ въ жизненной борьбѣ, въ которой побѣдители лиующимъ хохотомъ озnamеновываютъ свое торжество. „Озорникъ“ (помѣченъ: 19 декабря 1867) „бѣгущій по улицѣ и безжалостно, ту по пристающей къ несчастной старухѣ, горбатой и исхудалой, преслѣдуя ее насмѣшиливыми комплиментами“, представляетъ, по мнѣнію В. В. Стасова, глубоко русскій народный мотивъ, повторенный Мусоргскимъ впослѣдствіи въ послѣдней сценѣ оперы „Борисъ Годуновъ“, гдѣ народъ, собирающійся чинить расправу надъ бояриномъ, играетъ съ нимъ, какъ кошка съ пойманною мышью, и насмѣшиливо съ поклонами величаетъ его ¹⁷⁶).

Мусоргскій, между прочимъ, положилъ на музыку „Пляску Смерти“ (текстъ графа А. А. Голенищева-Кутузова), сюжетъ особенно излюбленный живописью и чрезвычайно богатый юмористическими элементами. Впрочемъ, Мусоргскій въ своей „Плясѣ Смерти“ болѣе выдвинулъ элементъ трагической, присущій этому сюжету ¹⁷⁷).

„Тяжелая, грозная трагедія въ однихъ, пишетъ В. В. Стасовъ о романсахъ Мусоргскаго, комизмъ и насмѣшиливыи юморъ въ другихъ, грація, кипучая веселость, разгуль, широкій эпигонъ“

ческій размахъ еще въ третьихъ—все это дѣлаетъ эти романсы равными многимъ изъ крупнѣйшихъ созданій Гоголя”¹⁷⁸).

Мусоргскій, своимъ музыкальнымъ юморомъ достигая мѣстами высоты нашего величайшаго писателя-юмориста, создавая звуки, въ которыхъ смѣхъ и слезы сливаются въ одинъ художественный аккордъ, представляетъ много сходныхъ чертъ съ художникомъ Перовымъ, являющимся однимъ изъ типичнѣйшихъ представителей юмора въ живописи¹⁷⁹). Аналогія между Мусоргскимъ и Перовымъ, столь ярко обнаруживающаяся въ статьѣ В. В. Стасова, „Перовъ и Мусоргскій“¹⁷⁹), заключается въ томъ, что тотъ и другой много разъ обрабатывали одинаковые сюжеты, придавая имъ юмористический характеръ.

Типъ юродиваго, столь художественно изображенный Мусоргскимъ, напримѣръ, въ „Савишинѣ“, столь комичный въ смыслѣ противорѣчія съ ролью ухаживателя за прекраснымъ поломъ и столь трагичный по идеѣ безысходнаго горя, испытываемаго этимъ обдѣленнымъ самою природою человѣкомъ, помочь которому не въ состояніи никакіе общественные перевороты, безсильные противъ естественнаго неравенства между индивидами,—этотъ типъ юродиваго глубоко поразилъ и Перова, создавшаго въ „Божьемъ Человѣкѣ“ одну изъ своихъ капитальнѣйшихъ картинъ. „Въ рушищѣ, босоногій, всклокоченный, покрытый тяжелыми веригами, юродивый стоитъ прислонившись задомъ къ стѣнѣ, въ позѣ и съ жестомъ полубезумнаго, и устремляется на васъ свой помѣшанный, сверкающій взоръ; его ротъ широко раскрытъ, онъ улыбается, схватясь рукой за голову и, кажется, запыхавшись отъ быстраго бѣга, произноситъ какія-то рѣчи“¹⁸⁰). Эти рѣчи мы слышимъ изъ устъ юродиваго въ оперѣ „Борисъ Годуновъ“ Мусоргскаго: „Мѣсяцъ идетъ, котенокъ плачетъ, юродивый вставай, Богу помолися, Христу поклонися. Христосъ Богъ нашъ, будетъ ведро, будетъ мѣсяцъ“¹⁸¹)... Дѣти хохочутъ надъ юродивымъ, не подозрѣвая всего трагизма въ этомъ олицетвореніи человѣческаго убожества и приниженній личности.

Если юродивые Перова и Мусоргскаго наводятъ мысль о неравенствѣ въ самой природѣ, то въ „Сельской Проповѣди“ названнаго художника выражена идея неравенства въ человѣческомъ обществѣ. Священникъ говоритъ на текстъ: „Нѣсть бо власть, аще не отъ Бога“¹⁸²). Представители власти сидятъ на первомъ планѣ: помѣщикъ, предающійся мирному сну, и его супруга, пользующаяся этимъ удобнымъ случаемъ, чтобы побѣсѣдовать съ нравящимся ей молодымъ господиномъ. Большинство крестьянъ, которымъ внушается повиновеніе установлен-

нымъ самимъ Богомъ властямъ, едва ли понимаетъ проповѣдника. Только одинъ, почесывающій себѣ затылокъ, кажется, нѣсколько сомнѣвается въ томъ, что всегда ли представители этой власти бываютъ на высотѣ своего почетнаго призыва. Но покуда это лишь сомнѣніе, вполнѣ достаточенъ единственный тѣлохранитель—лакей, отгоняющій назойливо-любопытныхъ¹⁸³).

Перовъ воспроизвелъ, между прочимъ, въ своей „Тройкѣ“ безпрестанно встрѣчающееся явленіе, ничтожное съ виду, но въ которомъ будто бы отъ Бога установленная „власть“ обнаруживается во всемъ ужасѣ ея жестокой неправды—въ примѣненіи и мученіи дѣтей. Хозяинъ заставилъ ребятишекъ таскать по гололедицѣ, на салазкахъ, громадный чанъ съ водой. Всѣ эти ребятишки—навѣрное деревенскіе родомъ, и только пригнанные въ Москву, на промыселъ. Но сколько они намучились на этомъ промыслѣ! Выраженіе безысходныхъ страданій, слѣды вѣчныхъ побоевъ нарисовались на ихъ усталыхъ, блѣдныхъ личикахъ; цѣлая жизнь разсказана въ ихъ лохмотьяхъ, позахъ, въ тяжкомъ поворотѣ ихъ головы, въ измученныхъ глазахъ, въ полураскрытыхъ отъ натуги милыхъ ротикахъ¹⁸⁴).

Въ „Тройкѣ“ мы видимъ мучимыхъ. Въ другихъ картинахъ Перова изображены мучители, если не людей, то животныхъ, а именно: разныхъ охотниковъ, птицелововъ, рыболововъ, предающихся своей жестокой забавѣ со всею страстью, сдѣлавшееся для нихъ едва ли не главнымъ интересомъ ихъ существованія.

Въ „Привалѣ Охотниковъ“ хвастунъ (въ родѣ гоголевскаго Ноздрева) разсказываетъ о своихъ чуть не сверхъестественныхъ подвигахъ, благо его собесѣдникъ видно всему вѣрить, тогда какъ крестьянинъ-охотникъ, почесывая у себя за ухомъ, втихомолку смеется надъ лгуномъ¹⁸⁵.

„Рыболовъ“¹⁸⁶) и „Птицеловъ“¹⁸⁷) изображаютъ двухъ маніаковъ, всецѣло сосредоточенныхъ одинъ на ужениіи рыбы, другой на ловлѣ птицъ. Смѣшино и грустно видѣть этихъ дѣтей въ старческомъ возрастѣ, все позабывшихъ, ради своей забавы, заполонившей всю ихъ жизнь, притомъ забавы жестокой, умерещвляющей однихъ и лишающей свободы другихъ. Въ этихъ картинахъ Перовъ возвышается до юмора Гоголя и Тургенева, съ „Разсказомъ о Соловьяхъ“¹⁸⁸) котораго аналогичны „Птицеловъ“ и „Рыболовъ“ Перова¹⁸⁹).

„Въ картинахъ Перова, пишетъ Мутеръ,—смѣшанное настроеніе, которое въ каждое мгновеніе можетъ обнаружиться въ смѣхѣ и слезахъ. Перовъ относится къ своему народу, какъ матерь къ своему горячо-любимому ребенку. Подобно матери, то

наказывающей своего ребенка, то подвергающей его строгому увещанію, побуждая его на все доброе, то прижимающей его къ своему сердцу, цѣлуя его, такъ и Перовъ, то обоготворяетъ свой народъ, то въ слѣдующій моментъ бичуетъ его со всею силою своей сатиры”¹⁹⁰).

Перовъ въ своемъ искусствѣ былъ продолжателемъ Федотова¹⁹¹), „колонновожатый той фаланги русскихъ живописцевъ, которая трудится въ наши дни надъ разработкою реальныхъ, национальныхъ, глубоко-осмысленныхъ его жестовъ”¹⁹²).

Начавъ, хотя и поздно, но крайне ревностно изучать живопись, Федотовъ сталъ часто ходить въ Эрмитажъ, гдѣ его особенно привлекали голландцы и фламандцы: Остаде¹⁹³), Тенирсъ и Брауверъ, съ которыми чувствовалъ близость по своему однородному съ ними юмористическому таланту¹⁹⁴). Этотъ характеръ таланта Федотова направлялся на изображенія повседневной жизни съ ея мелкими интересами, страстями, горестями и радостями отъ поводовъ съ виду совершенно незначительныхъ. Но такого рода изображенія возсоздавали предъ очами зрителя жизнь всего общества и придавали картинамъ Федотова то значение, которое сообщилъ литературу Гоголь¹⁹⁵). Этому характеру таланта Федотова весьма содѣйствовали обстоятельства его дѣтства. Онъ родился (въ Москвѣ 22 июня 1815 г.) отъ очень бѣдныхъ родителей¹⁹⁶), поэтому онъ пользовался гораздо большей свободой, чѣмъ дѣти богатыхъ семей, подчиненные надзору разныхъ гувернеровъ и гувернантокъ. Вотъ, что разсказывалъ самъ Федотовъ о своемъ дѣтствѣ: „Зима обыкновенно проходила довольно печально; но лѣто для насть, дѣтей, было золотымъ временемъ года. Отдаленные улицы Москвы и теперь еще сохраняютъ колоритъ довольно сельскій, а въ то время онъ были почти тоже, что деревня. Любимымъ мѣстомъ нашихъ игръ былъ сѣнникъ, гдѣ можно было не только вдоволь рѣзвиться съ другими ребятишками, но откуда, сверху, открывался видъ на сѣдніе дворы, а всѣ сцены, на нихъ происходившія, оказывались передъ глазами наблюдателя, какъ на блудечкѣ. Сколько я могу дать себѣ отчетъ въ настоящее время, способностью находить наслажденіе въ созерцательныхъ занятіяхъ обязанъ я сѣннику, или, скорѣе, верхней его части. Жизнь небогатаго, даже попросту бѣднаго, дитяти обильна разнообразiemъ, которое почти недоступно ребенку изъ достаточнаго семейства,—ребенку, развивающемуся въ тѣсномъ кругу изъ своихъ родителей, гувернантки, да двухъ-трехъ друзей дома,—особъ по большей части благовоспитанныхъ, стало быть не имѣющій ничего осо-

бенно действующего на детскую фантазию. Возьмите теперь мое детство: я всякий день видел десятки народа самого разнохарактерного, живописного и сверх всего этого сближенного со мною. Наша многочисленная родня, какъ вы можете догадаться, состояла изъ людей простыхъ, неусложненныхъ свѣтскою жизнью, наша прислуга составляла часть семейства, болтала предо мной и являлась на распашку; соседи все были люди знакомые; съ ихъ детьми я сходился не на детскихъ вечерахъ, а въ сѣнникѣ или въ огородѣ; мы дружили, ссорились, дрались иногда, какъ намъ только того хотѣлось. Представители разныхъ словесъ встрѣчались на каждомъ шагу — и у тетушекъ, и у кумы отца, и у приходского священника, и около сѣнника, и на сѣднихъ дворахъ. Все, что вы видите на моихъ картинахъ (кромѣ офицеровъ, гвардейскихъ солдатъ и нарядныхъ дамъ), было видѣно и даже отчасти обсужденено во время моего детства: это я заключаю какъ по воспоминаніямъ, такъ и потому, что набрасывая болыную часть моихъ вещей, я почему-то представляю мѣсто действия непремѣнно въ Москвѣ. Быть московскаго купечества мнѣ несравненно знакомѣе, чѣмъ быть купцовъ въ Петербургѣ: рисуя фигуры добрыхъ старыхъ служителей, дядей, ключницъ и кухарокъ, я, самъ не знаю почему, переношуясь мыслью въ Москву.

Сила детскихъ впечатлѣній, запасъ наблюдений, сдѣланныхъ мнѣ при самомъ началѣ моей жизни, составляетъ, если будетъ позволено такъ выражиться, основной фондъ моего дарованія¹⁹⁷).

Когда Федотовъ рѣшился всецѣло посвятить себя живописи и для этого бросилъ военную службу, то отдался своей любви къ обществу или, какъ онъ выражался, „жаждѣ людей“: сближался съ ними, заводилъ новыхъ знакомыхъ, бродилъ по разнымъ городскимъ захолустьямъ, заглядывалъ въ окна бѣдныхъ квартиръ, въ двери трактировъ и харчевень и останавливался предъ всякою уличною сценой¹⁹⁸). Эта наблюдательность дала возможность Федотову собрать громадный материалъ для своихъ картинъ, въ особенности при его поразительной памяти. По собственнымъ его словамъ, память была у него такова, что „всякая страница, прочитанная имъ въ то время (когда онъ учился въ московскомъ кадетскомъ корпусѣ) по нѣсколько дней носилась передъ его глазами“; если же на экзаменѣ, или при повтореніи урока, случалось запамятовать ту или другую подробность, одну или двѣ учительскія фразы, ему стоило закрыть глаза на минуту, — и все забытое, будто откуда-то выпрыгнувъ, являлось передъ нимъ, какъ написанное на бумагѣ¹⁹⁹).

Кромъ живописи, Федотовъ занимался музыкой; онъ участвовалъ, какъ теноръ солистъ, въ хорѣ корпусныхъ пѣвчихъ и, познакомившись чрезъ это съ нотами, почти безъ всякой посторонней помощи выучился играть на фортепіано²⁰⁰). Отдавшись живописи, онъ искалъ отдыха въ занятіяхъ музыкой: игралъ на гитарѣ, пѣлъ съ ея аккомпанементомъ романсы и пѣсни собственного сочиненія и занимался поэзіей²⁰¹). Большая часть его художественныхъ идей, выраженныхъ его карандашомъ или кистью, получила также поэтическую обработку²⁰²). Такъ, напримѣръ, „Сватовство маюра“, „Свѣжій кавалеръ“, „Разборчивая невѣста“ имѣли стихотворная объясненія, изъ которыхъ, къ сожалѣнію, сохранилось только первое. Нижеслѣдующее прозаическое объясненіе двухъ послѣднихъ картинъ составлено также самимъ авторомъ.

„Свѣжій кавалеръ“ „Утро послѣ пированія по случаю полученнаго ордена. Новый кавалеръ не вытерпѣлъ, чѣмъ свѣтъ нацѣшилъ на халатъ свою обнову и горделиво напоминаетъ свою значительность кухаркѣ. Но она насмѣшливо показываетъ ему единственные, да и то стоптанные и продыривленные сапоги, которые несетъ чистить. На полу валяются обѣдки и осколки вчерашняго пира, а подъ столомъ, вѣроятно, оставшійся на полѣ битвы тоже кавалеръ, но изъ такихъ, которые пристаютъ къ проходящимъ съ требованіемъ паспортовъ. Талій кухарки не даетъ права хозяину имѣть гостей лучшаго тона“²⁰³).

„Разборчивая невѣста“. „Пожилая дѣвица гадала. Къ ней явился не совсѣмъ красивый господинъ съ букетомъ цвѣтовъ; вручивъ его гадавшей, онъ падаетъ передъ ней на колѣни. Видна взаимность. За дверью между тѣмъ мать подслушиваетъ, что тутъ происходитъ, и даетъ обѣ этомъ знать мужу: тотъ крестится отъ радости“²⁰⁴).

„Сватовство Майора“, капитальнѣйшее произведеніе Федотова²⁰⁵), объяснено имъ въ стихахъ. Эта стихотворная пьеса Федотова—наиболѣе удачное изъ всѣхъ литературныхъ произведеній автора. Она состоитъ изъ трехъ частей. Въ первой авторъ обращается къ читателю съ просьбой о снисходительномъ отношеніи къ его произведенію. Во второй передаются размышенія холостого майора о неудачахъ своей службы и намѣренія его поправить свои обстоятельства женитьбой на дочкѣ лѣсного подрядчика Кулькова. Въ третьей изображается домъ Кулькова, въ которомъ происходятъ большія хлопоты по случаю приѣзда жениха, т.-е. то, что художникъ представилъ на картинѣ²⁰⁶). На ней изображенъ купеческий домъ, убранный по празднич-

ному; ожидается пріѣздъ жениха. Столъ уставленъ въ изобиліи яствами и винами. Хозяйка одѣта по французской модѣ, но голова ея повязана по-старинному сизовыемъ платочкомъ. Дочка-невѣста декольтирована. Глухая, но любопытная хозяйкина сватъ спрашиваетъ у сидѣльца, зачѣмъ онъ несетъ столько бутылокъ? Толстая сваха въ парчевомъ шугаѣ явилась съ докладомъ, что женихъ идетъ. Услышавъ это, отецъ невѣсты, привыкнувшій ходить въ армякѣ, поправляетъ на себѣ и застегиваетъ непривычный для него сюртукъ. Невѣста переконфузилась, испугалась и хочетъ убѣжать въ свою свѣтлицу, но мать ее удерживаетъ за платье. Въ дверяхъ показывается женихъ: бравый майоръ крутить свой усъ, радуясь перспективѣ женитьбы съ богатымъ приданымъ и сознавая честь, которую онъ оказываетъ, предлагая руку дочери купца, счастливаго отъ мысли имѣть такого зятя. Сибирскій котъ сидитъ на полу и умывается. На стѣнахъ висятъ картины. На нихъ изображены: Угрѣшская обитель, съ святителемъ въ облакахъ, надъ нею митрополитъ, Кутузовъ, казацкій хлопчикъ Елавайскій и мало похожій портретъ самого хозяина, съ книжкой въ рукахъ (значить грамотный) и въ золотой рамѣ²⁰⁷.

Это произведеніе Федотова, по юмористическому изображенію купеческаго быта, можетъ быть поставлено на ряду съ лучшими комедіями Островскаго, къ которому упомянутый художникъ относился весьма сочувственно²⁰⁸). Въ области живописи Федотовъ всего болѣе походитъ на Гогарта, которымъ очень увлекался²⁰⁹). „Сватовство майора“ даже сюжетомъ напоминаетъ „Le mariage à la mode“, самое знаменитое произведеніе Гогарта²¹⁰), имѣвшаго своимъ юмористическимъ характеромъ рѣшающее вліяніе на англійскую школу живописи²¹¹), основателемъ которой онъ считается²¹²).

„Le mariage à la mode“ состоитъ изъ шести картинъ.

Въ первой изображенъ графъ Скуондер菲尔дъ (squander— проматывать, расточать, fild—поле). Онъ разговариваетъ съ богатымъ купцомъ, на дочери котораго графъ хочетъ женить своего сына. Оба старика заняты составленіемъ брачнаго договора, читаемаго отцомъ богатой невѣсты. Около него стоитъ бухгалтеръ, а около окна господинъ съ планомъ въ рукахъ, смотрящій на принадлежащее графу зданіе, которое все строится, но за недостаткомъ денегъ не можетъ быть доведено до вожделѣннаго конца. На диванчикѣ сидятъ женихъ и невѣста. Они другъ на друга не смотрятъ: бракъ совершается не по сердечному влечению, а по разсчету; одной сторонѣ нужны деньги, а другой

знатность. Женихъ смотрится въ зеркало. Невѣста разговариваетъ съ молодымъ прокураторомъ, который чинить перо. Онъ замѣтилъ, что ей бракъ не по сердцу и надѣется на ея благосклонность. Около жениха и невѣсты двѣ собаки, привязанныя одна къ другой. Одна—старая, усталая, лежитъ; другая—молодая, бодрая, хочетъ бѣгать (символъ дисгармоніи, грозящей брачущимся). Картинь, висящія по стѣнамъ, отличаются ужасными сюжетами: Кainъ, убивающій Аvelia, св. Лаврентій на желѣзной рѣшеткѣ, подъ этой картиной Виолеемское избіеніе младенцевъ, напротивъ Прометей съ орломъ, грызущимъ ему печень, Юдиэль съ головою Олеферна, св. Себастіанъ со стрѣлами въ груди. На большомъ портретѣ изображенъ герой въ пылу сраженія. На потолкѣ—Фараонъ, гибнущій въ водахъ Чернаго моря.

На второй картинѣ изображено одно изъ утръ вступившей въ бракъ молодой четы. Мужъ приѣхалъ домой послѣ безпутно проведенной ночи и въ крайнемъ утомленіи, не снимая шляпы съ головы, сѣлъ на стулъ. Жена его была дома. У нея всю ночь играли въ карты и была музыка. Карты и скрипка валяются на полу съ книжкой обѣ игрѣ въ винтъ. Беселье кончилось недавно. Еще не всѣ свѣчи потушены. Лакей потягивается и зѣваетъ, не успѣвъ прибрать комнаты. Супруги повидимому тоже въ сладкой дремотѣ. Она сидѣть за утреннимъ чаемъ въ неглиже. Домоправитель явился съ бумагами къ графу, которому не до счетовъ. Этотъ домоправитель методистъ: изъ его кармана торчитъ книга „О перерожденії“. Его жестъ выражаетъ изумленное негодованіе.

Въ третьей картинѣ изображенъ кабинетъ доктора, которому графъ показываетъ пилюли, прописанныя ему отъ его болѣзни. Причина ея тутъ же: молодая девушка, стоящая въ слезахъ. Между графомъ и докторомъ стоитъ пожилая особа, познакомившая графа съ молодой девушкой.

Четвертая картина переносить насъ въ будуаръ графини. Она стала матерью; на ея стулѣ дѣтская трещетка и коралловый зубъ. Графиня сидѣть передъ зеркаломъ, за ней стоять парикмахеръ, завивающій ей волосы. Она разговариваетъ съ прокураторомъ, предлагающимъ ей билетъ въ маскарадъ или афишу, о немъ увѣдомляющую. Прокураторъ указываетъ лѣвою рукою на находящуюся возлѣ картину, на которой изображенъ маскарадъ. У его ногъ книга Кребильона „Софѣ“, въ которой разписано все, что происходило на этой мебели. Въ противоположной сторонѣ будуара пѣвецъ и флейтистъ плѣняютъ своимъ искусствомъ.

ствомъ слухъ присутствующихъ. Какъ бы по мановенію этихъ волшебныхъ звуковъ, изъ корзины, стоящей на полу, выпрыгнули статуэтки, изображающія разныхъ животныхъ и античныхъ существа и приобрѣтенные на аукціонѣ графомъ, который сидитъ около артистовъ въ папильоткахъ и пьетъ шоколадъ. Гости восторгаются музыкой, за исключениемъ одного, который спитъ и своимъ храпомъ ей аккомпанируетъ. Шоколадъ разносить негритенокъ, лукаво посматривающій на пѣвца-кастрата. Висящія на стѣнахъ картины изображаютъ эротические сюжеты: Іо съ Юпитеромъ, Орелъ Юпитера, уносящій Ганимеда, Леда съ лебедемъ и т. п.

Пятая картина посвящена ночи послѣ маскарада. Прокураторъ съ графиней приѣхалъ въ изображенное на картинѣ помѣщеніе. Графъ былъувѣдомленъ. Онъ входитъ въ комнату. Тогда прокураторъ схватываетъ шагу. Соперники дерутся. Наконецъ, графъ пораженъ шагою прокуратора, который, не успѣвъ одѣться, выскакиваетъ въ окно. Время зимнее: топится каминъ, и сильный сквозной вѣтеръ задуваетъ свѣчу. Сквознякъ причиненъ растворенной дверью, въ которую входятъ: хозяинъ помѣщенія, полисменъ и сторожъ. Послѣднаго не видно: показывается лишь рука, держащая фонарь. Пришедши увидали раненаго графа и упавшую передъ нимъ на колѣни его жену, не успѣвшую привести въ порядокъ свой костюмъ.

На шестой картинѣ графиня, послѣ смерти мужа, возвратилась къ своему отцу. Она покрыта позоромъ. Прокураторъ схваченъ, заключенъ въ тюрьму и повѣшенъ. Извѣстіе о его гибели лежитъ на полу вмѣстѣ съ пустымъ пузырькомъ, въ которомъ былъ ядъ. Графиня отравилась: она умираетъ, сидя въ креслахъ. Старушка няня подноситъ ей ея ребенка. Ея отецъ снимаетъ съ ея руки кольцо, чтобы оно не пропало. Онъ сталъ страшно скучъ. Собака, худая, какъ скелетъ, воспользовалась суматохой, взбралась на столъ и пойдаетъ обѣдъ. Аптекарь держитъ за воротъ лакея, принесшаго роковое извѣстіе, а, можетъ быть, и пузырекъ съ ядомъ. Къ дверямъ торжественною поступью направляется болѣе ненужный докторъ²¹³⁾.

Въ своихъ произведеніяхъ Гогартъ преслѣдовалъ не столько художественный, сколько нравственно-общественный цѣли²¹⁴⁾. Онъ особенно высоко цѣнилъ комедію, такъ какъ утверждалъ, что все, воспринятое наглядно, гораздо убѣдительнѣе прочитанного. Онъ говорилъ о своихъ произведеніяхъ, что авторъ старался ихъ обрабатывать, какъ драматический писатель: „Моя картина — это моя сцена. Мужчины и женщины — мои актеры,

которые своими поступками и жестами исполняют нѣмую игру²¹⁵⁾.

Въ Англіи встрѣчаются энтузіасты, дерзающіе сравнивать Гогарта съ самимъ Шекспиромъ. Однажды юмористу Чарльзу Ламбу былъ предложенъ вопросъ: „Какая ваша любимая книга?—Шекспиръ, отвѣчалъ онъ. А другая?—Гогартъ“²¹⁶⁾.

Юморъ одна изъ наиболѣе характеристическихъ чертъ Шекспира. Едва ли не во всѣхъ произведеніяхъ названного писателя вплетена личность специфически-юмористическая. Да и большинство его драматическихъ характеровъ, за исключеніемъ только второстепенныхъ лицъ, не лишены юмористическихъ чертъ. Весь образъ изложения мыслей Шекспира, а слѣдовательно, представленій и связи мыслей, точно также свойственные названному писателю скачки и переходы изъ одного контраста въ другой, а также нагроможденіе образовъ и сравненій представляютъ внутреннее родство съ юмористическимъ выраженіемъ²¹⁷⁾.

Лишь высшему искусству, величайшему драматическому генію, какимъ былъ Шекспиръ, доступно изображеніе чувствъ, аффектовъ и страстей не въ одной лишь простой, естественной формѣ, а въ переливчатомъ отраженіи юмора, который ихъ какъ бы удваиваетъ²¹⁸⁾.

Юморъ вполнѣ умѣстенъ въ трагедіи, потому что онъ возвышаетъ драматические эффекты благодаря своей способности соединяться съ самыми различными душевными движеніями и, согласно съ ихъ силою и глубиною, можетъ достигать горькой ироніи, которой, напримѣръ, проникнута растерзанная душа Гамлета и преисполнено скорбное сердце Дурака въ Лирѣ²¹⁹⁾.

Юморъ Гамлета и Дурака Лира достигаетъ высшаго психологического и поэтическаго значенія, какъ настроеніе души, покончившей всѣ счеты съ жизнью и возвысившейся надъ земною суетою²²⁰⁾.

Дуракъ Лира, послѣ изгнанія Корделіи, удаляется въ безъисходномъ горѣ. Но когда Лиръ снова призываетъ къ себѣ своего Дурака, то послѣдній въ разныхъ шуткахъ и прибауткахъ хочетъ показать все безуміе въ решеніи короля, желая его спасти отъ грядущихъ послѣствій. Но король ослѣпленъ въ свое мѣстоупрямствѣ и никого не хочетъ слушать. Но вотъ послѣствія, предвидѣнныя Дуракомъ, наступаютъ. Удары судьбы становятся все сильнѣе, все ужаснѣе. Дуракъ остается вѣрнымъ своему господину до конца и хотя въ сердцѣ своемъ проливаетъ горючія слезы надъ его несчастьями, постараивается разсмѣшить его своими глупыми выходками, въ которыхъ однако просыпчиваетъ сознаніе.

ніе, что величайшая земная мудрость есть глупость предъ очами Божіими. Дуракъ вполнѣ сознаетъ все глубокое и серьезное значеніе жизни и видитъ въ судьбѣ Божіе предопредѣленіе. Въ этомъ находить онъ утѣшеніе и силу подняться надъ житейскими невзгодами, надъ которыми потому и въ состояніи смѣяться. Оттого Дуракъ Лира истинный мудрецъ, но эту мудрость онъ почерпнулъ не изъ философіи, а изъ своего преисполненнаго добрыхъ чувствъ сердца, которое разрывается отъ сумасшествія Лира, и его Дуракъ умираетъ съ шуткой на устахъ²²¹⁾: „А я завалюсь спать въ полдень“²²²⁾.

Подобно Дураку Лира, внутренно плакавшему и наружно смѣявшемуся надъ безуміемъ своего господина, и мы невольно иногда улыбаемся, глядя на сумасшедшаго, вызывающаго однако въ насъ глубокое состраданіе. Это оттого, что сумасшествіе и ужасно, и смѣшино, слѣдовательно юмористично. И если при видѣ душевнобольного слезы навертываются отъ жалости къ существу, потерявшему лучшее, чѣмъ у него было, то все же иногда трудно удержаться отъ улыбки, когда сумасшедший говоритъ и поступаетъ согласно со своею *idée fixe*, находящейся въ полномъ противорѣчіи съ дѣйствительностью²²³⁾. Но этотъ комизмъ сумасшедшихъ щемить сердце. Онъ свидѣтельствуетъ, что свѣтильникъ въ нѣдрахъ человѣческаго духа потухъ. А человѣкъ, разумъ котораго омраченъ недугомъ, не человѣкъ. Это—смерть и смерть болѣе ужасная, чѣмъ физическая; она—смерть духовная, а потому всего страшнѣе для человѣка.

„О, силы неба! дайте мнѣ терпѣніе!
Я не хочу безумнымъ быть. Спасите
Меня вы отъ безумія“²²⁴⁾.—

восклицаетъ Лиръ, чувствуя, что подъ напоромъ оскорблений и горя онъ сходитъ съ ума. Равный Шекспиру²²⁴⁾, по своей художественности, образецъ юмора въ сумасшествіи далъ Гоголь въ „Запискахъ Сумасшедшаго“. Этотъ плюгавый чиновникъ, волосы котораго „похожи на сѣно“²²⁵⁾, очень смѣшонъ: „Софи никакъ не можетъ удержаться отъ смѣха, когда глядить на него“²²⁶⁾. Смѣшонъ онъ, мечтающій, несмотря на свой маленький чинъ, свою бѣдность, свое ничтожество, о генеральской дочкѣ. И какія оскорблія онъ выносить! Начальникъ отдѣленія говоритъ ему: „Ну, размысли хорошенъко! вѣдь тебѣ уже за сорокъ лѣтъ — пора бы ума набраться! Что ты воображаешь себѣ? Ты думаешь, я не знаю всѣхъ твоихъ проказъ? Вѣдь ты волочишься за ди-

ректорской дочерью! Ну, посмотри на себя, подумай только, что ты! Вѣдь ты нуль, болѣе ничего. Вѣдь у тебя нѣтъ ни гроша за душою. Взгляни хоть въ зеркало на свое лицо,—куда тебѣ думать о томъ!“²²⁸⁾ Но этотъ „нуль“ все-таки человѣкъ. И вотъ онъ начинаетъ задумываться: что изъ того, что его счастливый соперникъ камеръ-юнкеръ, а онъ титулярный совѣтникъ?! „Вѣдь это больше ничего, кромѣ достоинства: не какая-нибудь вещь видимая, которую бы можно взять въ руки. Вѣдь черезъ то, что камеръ-юнкеръ, не прибавится третій глазъ на лбу. Вѣдь у него носъ не изъ золота сдѣланъ, а такъ же, какъ и у меня, какъ и у всякаго; вѣдь онъ имъ нюхаетъ, не ъсть, чихаетъ, а не кашляетъ. Я нѣсколько разъ уже хотѣлъ добраться, отъ чего происходятъ всѣ эти разности. Отчего я титулярный совѣтникъ и съ какой стати я титулярный совѣтникъ?“²²⁹⁾

Этотъ вопросъ—страшный по своему значенію. Его задаетъ себѣ вмѣстѣ съ Поприщнымъ все человѣчество во время своего культурного развитія. Этотъ вопросъ есть вопросъ о неравенствѣ между людьми. На него человѣчество отвѣчало то апатіей стояка, то смиренiemъ христіанства, то французской революціей съ ея потоками крови во имя свободы, братства и равенства, то коммунизмомъ и соціализмомъ. Ничтожные, слабые, загнанные судбою люди спасаются отъ своего затхлаго существованія, вырвавшись изъ котораго у нихъ нѣтъ силъ, ихъ больною фантазіей, скрывающей отъ нихъ печальную дѣйствительность и уносящею ихъ въ міръ золотыхъ грезъ. „Сегодняшній день—нашептываетъ она неудачнику—есть день величайшаго торжества. Въ Испаніи есть король. Онъ отыскался. Этотъ король я. Именно только сегодня обѣ этомъ узналъ я. Признаюсь, меня вдругъ какъ будто молнией освѣтило. Я не понимаю, какъ я могъ думать и воображать себѣ, что я титулярный совѣтникъ“²³⁰⁾.

Да, человѣкъ не можетъ жить въ печальной дѣйствительности. Ему необходимо уйти отъ нея въ лучшій міръ, который воображеніе рисуетъ то въ загробномъ существованіи, гдѣ „нѣсть болѣзней и воздыханій“, то въ лучшемъ будущемъ, купленномъ потомъ и кровью борцовъ за прогрессъ культуры, то въ произведеніяхъ искусства, созданныхъ творческимъ гeniemъ, то въ сумашедшемъ бреду больного,—вѣдь геній и помѣшательство едва ли не тождественны²³¹⁾.

Но дѣйствительность ледяными каплями падаетъ на разгоряченную голову счастливаго мечтателя и вырываетъ его изъ чуднаго міра его фантазіи. Зачѣмъ нарушать его сонъ? Что дастъ ему суровая правда?

Тьмы низкихъ истинъ мнѣ дороже
Насъ возвышающей обманъ ²³²).

Истина сулить страданія, непосильнымъ бременемъ тяготѣющая надъ человѣческимъ родомъ. За первородный грѣхъ Богъ проклялъ землю. Терпніе—награда за трудъ, а мигъ наслажденія искупается муками дѣторожденія ²³³). Въ словахъ, обращенныхъ къ матери безумнымъ страдальцемъ, разумъ котораго потухъ въ безысходной скорби истерзанного сердца, слышится вопль всего человѣчества, которое, подобно ребенку, не все ли равно, чѣмъ бы ни тѣшилось,—хотя бы шишкою подъ самымъ носомъ Алжирскаго беля,—лишь бы не плакало... ²³⁴).

Вотъ и сумасшедший Диккъ, въ лучшемъ романѣ Диккенса ²³⁵) „Давидъ Коперфильдъ“, джентльменъ съ добродушной физіономіей и посѣдѣлыми волосами, любившій дѣлать странныя гримасы ²³⁶). М-ръ Диккъ былъ общій любимецъ молодого поколѣнія, потому что принималъ живѣйшее участіе въ дѣтскихъ играхъ ²³⁷). Онъ любить пускать бумажнаго змѣя, котораго дѣлаетъ весьма искусно и покрываетъ своими рукописями, написанными мелкимъ, но четкимъ почеркомъ. „О, сколько тутъ веревокъ и съ какимъ искусствомъ онѣ намотаны“, воскликнулъ м-ръ Диккъ, показывая своего бумажнаго змѣя Давиду Коперфильду.—„Этотъ змѣй, подымаясь на заоблачную высоту, далеко унесеть съ собою факты, изложенные въ манускриптѣ. Я обыкновенно пользуюсь этимъ средствомъ для распространенія важныхъ свѣдѣній. Не знаю, куда они попадутъ. Это зависитъ отъ многихъ обстоятельствъ: отъ направленія вѣтра и такъ далѣе. Впрочемъ, я принимаю въ этомъ отношеніи нѣкоторыя предосторожности“ ²³⁸). Семейныя невзгоды разстроили психическое здоровье несчастнаго ²³⁹), пришедшаго къ заключенію, что весь міръ помѣшанъ и вселенная—сумасшедший домъ ²⁴⁰). М-ръ Диккъ увѣренъ, что мозгъ Карла I перекатился въ его голову ²⁴¹) и пишетъ свои мемуары. Его крайне озабочиваетъ, что Карлъ I умеръ уже столько времени тому назадъ. По мнѣнію м-ра Дикка, „это событие не могло произойти такъ давно. Какимъ образомъ этому лицу приписываются мысли, которыя роятся въ моей головѣ“—недоумѣваетъ онъ ²⁴²). Когда онъ узналъ, что его благодѣтельница разорена, то онъ не вполнѣ понималъ всего размѣра обрушившагося несчастья, но когда понялъ, то отчаяніе его было безгранично. Впрочемъ, онъ надѣялся на то, что его мемуары могутъ пригодиться, а также прятать скучные остатки своего хлѣба и сыра, думая, что ими онъ спасетъ ее отъ голодной смерти ²⁴³).

М-ръ Диккъ пользуется дружбою ученаго доктора Строиля. „Докторъ читаетъ съ благосклонною улыбкой, объясняя сущность греческихъ корней и размахивая руками; м-ръ Диккъ, увлеченныи филологическимъ интересомъ, слушаетъ и мигаетъ, притаивъ дыханіе, хотя по временамъ мысли его улетаютъ въ неизвѣдомые предѣлы на свинцовыхъ крыльяхъ греческихъ словъ“²⁶⁴).

И вотъ этотъ полу-идиотъ пользуется своей привилегией человѣка, которому все ни почемъ, чтобы сдѣлать истинно-доброе дѣло. „Сумасбродъ, сэръ, сказалъ м-ръ Диккъ, — простофиля, человѣкъ слабоумный, однимъ словомъ вашъ покорный слуга, — тутъ онъ снова ударилиъ себя въ грудь: — сдѣлаеть то, чего не въ состояніи были сдѣлать люди умные. Я сведу опять несчастныхъ супруговъ. Попытаюсь. На меня никто не разсердится. Минъ не стануть противиться, не обратятъ вниманія, если и выйдетъ глупость. Я, вѣдь, только Диккъ, а кто обращаетъ вниманіе на Дикка? что значитъ Диккъ? ровно ничего! Тыфу“²⁶⁵).

Когда Дикку удалось примирить супруговъ и такимъ образомъ вернуть имъ счастье, то получилъ должную награду отъ своей благодѣтельницы, которую любилъ больше всего на свѣтѣ: „Бабушка торжественно, безъ малайшей поспѣшности подошла къ м-ру Дикку, съ нѣжностю обняла его и влѣпила звучный поцѣлуй въ щеку почтенаго джентльмена. Это было весьма счастливымъ обстоятельствомъ для него, потому что спасло его отъ опасности скомпрометировать себя самымъ эффектнымъ образомъ: я замѣтилъ, какъ онъ въ эту минуту хотѣлъ стать на одну ногу, чтобы достойнымъ образомъ выразить свой восторгъ“²⁶⁶).

По поводу юмористического изображенія сумасшедшихъ въ произведеніяхъ Диккенса Тэнъ пишетъ: „Диккенсъ далъ тричетыре портрета безумныхъ, очень забавныхъ съ первого взгляда, но въ концѣ концовъ своею правдою производящихъ ужасное впечатлѣніе. Надо обладать такимъ же необыкновеннымъ, такимъ же сильнымъ и полнымъ образовъ воображеніемъ, чтобы осмѣлиться писать о душевнобольныхъ. — Въ особенности же у него двое заставляютъ и смеяться, и содрогаться: Августъ, печальный маньякъ, помѣшанный на томъ, что онъ долженъ жениться на миссъ Пексифъ, и М. Дикъ, полу-идиотъ, полу-помѣшанный, живущій съ миссъ Тротвудъ. — Понять эту внезапную возбужденность, эту не-предвидѣнную грусть, эти невѣроятные порывы искаженной чувствительности; воспроизвести эту задержку въ помыслахъ, эту остановку разсудочной способности, эту манеру повторять всегда одно и то же слово, то обрывающее начатую фразу, то уничтожающее зародившуюся мысль; представить безумную улыбку, ту-

пой взглядъ, глупую, тревожную физиономію этихъ свирѣпыхъ взрослыхъ дѣтей, болѣзненно носящихъ со своими идеалами, и поминутно близкихъ къ истинѣ, но не могущихъ схватить ее— для этого необходима фантазія Гоффмана, которою въ той же степени обладаетъ и Диккенсъ. — Разговоръ этихъ разбитыхъ умовъ напоминаетъ скрипъ несмазанной двери: онъ бѣть вѣсть по уху. Если хотите, вы найдете тамъ и взрывъ безумнаго хохота; но чаще всего вы встрѣтите стоны и плачь; вы ужасаетесь при видѣ точности, ясности, силы, возбужденности того представленія, которое породило эти созданія, выношенныя и выдержаныя до послѣдней степени, и канвою которымъ служило дѣйствительное безуміе, существующее въ мірѣ²⁶⁷⁾.

Юморомъ отличаются не одни сумасшедшия у Диккенса, но и другіе герои его романовъ, люди въ здравомъ умѣ и твердой памяти, но болѣе или менѣе эксцентричные²⁶⁸⁾, какъ истые сыны Альбиона, какъ, напримѣръ, вышеупомянутая бабушка, благодѣтельница м-ра Дикка, и Пиквикъ, доблестный герой „замогильныхъ записокъ Пиквиккскаго клуба“.

Бабушка отличалась необыкновенно энергичнымъ нравомъ и съ яростью нападала на ословъ, топтавшихъ лугъ передъ ея окнами. „Не знаю, говорить Давидъ Коперфильдъ, до настоящей минуты, какое законное право миссъ Бетси могла имѣть на этотъ зеленый лугъ передъ ея домомъ; кажется, она увѣрила сама себя, что на это, собственно говоря, не требовалось никакого законнаго права. Какъ бы то ни было, единственной обидой, требовавшей немедленнаго мщенія, былъ для нея дерзновенный переходъ осла черезъ эту заповѣдную почву. Чѣмъ бы она ни занималась, какую бы интересную бесѣду ни вела въ ея гостиной, осель мигомъ даваль кругой поворотъ идеямъ бабушки и она стремительно бросалась на своего врага. Лейки и кружки съ водою держались ежеминутно, на случай нападенія, въ потаенномъ мѣстѣ и остроконечныя палки стояли въ сѣняхъ за дверью. Непримирамая война совершалась каждодневно и ежечасно²⁶⁹⁾. Доставалось и уличнымъ мальчишкамъ, съ которыми эта почтенная особа отважно вступала въ рукопашную. Она съ яростью набросилась на Хама Пеготти, „таскала его по комнатѣ взадъ и впередъ, трясла его, тормошила, теребила за волосы, за воротникъ, затыкала его уши, принимая ихъ за свои собственные, и вообще обижала его беспощадно²⁷⁰⁾, хотя онъничѣмъ не былъ виноватъ передъ нею, но ей нужно было излить свое волненіе, которое ею овладѣло въ то время, когда мать Давида Коперфильда мучилась, производя его на свѣтъ. Она была вполнѣ увѣрена,

что родится на свѣтъ дѣвочка²⁷¹⁾, потому что ей этого хотѣлось, и узнавъ о тщетности своихъ надеждъ — новорожденное дитя оказалось мальчикомъ, — она съ чувствомъ крайняго разочарованія и негодованія удалилась²⁷²⁾). Но когда этотъ столь нежеланный ей мальчикъ, послѣ разныхъ мытарствъ, добрался до нея и попросилъ у нея пріюта и защиты отъ его мучителей, то нашелъ въ ней своего ангела хранителя²⁷³⁾.

Такую же смѣсь чудачествъ съ необыкновенною душевною добротою и благородствомъ, достигающимъ подчасъ едва ли не возвышенного героизма, представляетъ и Пикквицъ. Трудно представить себѣ что-либо комичнѣе этого достойнаго джентльмена, вѣчно попадающаго въ просакъ и впутывающагося въ самыя необыкновенныя и неожиданныя приключенія. Но смѣша насть комичностью своихъ похожденій, онъ настъ глубоко трогаетъ чистотою своихъ намѣреній, благородствомъ своихъ чувствъ и высотою своего характера. Обѣ отличительныя черты юмора: возвышенный образъ мыслей и комичность положенія придаютъ Пикквику чрезвычайно яркую типичность. Юморъ Пикквика въ смыслѣ соединенія высокаго и смѣшнаго всего рельефнѣе обнаруживается въ его отношеніяхъ къ прекрасному полу. Здѣсь онъ, цѣломудренный, какъ Ньютонъ, является въполномъ смыслѣ рыцаремъ безъ страха и упрека и тѣмъ не менѣе донельзя смѣшнымъ вслѣдствіе разныхъ злосчастныхъ стечений обстоятельствъ.

Попавъ случайно не въ свой нумеръ гостиницы, въ которой онъ остановился, и ничего не подозрѣвая, онъ раздѣлся и легъ спать. И вдругъ въ эту комнату входитъ лэди и начинаетъ готовиться къ своему ночному туалету. „Едва ли нужно говорить, что мистеръ Пикквицъ былъ однимъ изъ самыхъ скромныхъ и деликатнѣйшихъ смертныхъ. Одна мысль предстать передъ дамой въ колпакѣ повергала его въ жаръ и трепетъ. Но, какъ на бѣду, онъ завязалъ тесемки своего ночного украшенія узелкомъ и вслѣдствіе этого никакими силами не могъ отъ него отдѣлаться. Но такъ или иначе необходимо было проломить ледъ, а для этого оставалось одно только средство и онъ, скрѣпя сердце, спрятался за занавѣску и закашлялъ“²⁷⁴⁾). Дама страшно перепугалась, узнавъ, что въ ея комнату забрался незнакомый мужчина. Но это было совершенно напрасно: если былъ человѣкъ, свято исполнившій заповѣдь, запрещавшую даже смотрѣть на женщину съ грѣшными мыслями, то это былъ Пикквицъ. Когда дѣло выяснилось, то лэди потребовала, чтобы мистеръ Пикквицъ тотчасъ удалился. „Въ этотъ критический моментъ, въ этомъ затруднительнѣйшемъ изъ положеній еще разъ сказалась одна изъ луч-

шихъ черть возвышенѣйшей натуры мистера Пикквика. Хотя впопыхахъ онъ надѣлъ поверхъ колпака шляпу, хотя башмаки и гетры его были въ одной рукѣ, а сюртукъ, жилетъ и остальное одѣяніе подмышкой другой, — ничто не могло принудить его отступить отъ прирожденной ему вѣжливости.

— „Я безгранично огорченъ, сударыня!“ — говорилъ онъ, шаркая и низко раскланиваясь.

— „Если вы дѣйствительно огорчены, сэръ, такъ уходите же!“ — крикнула на него лэди. — „Сю секунду, сударыня! Сю секунду! — успокаивалъ ее мистеръ Пикквикъ, отпирая дверь и съ шумомъ роняя свои башмаки. — „Я льщу себя надеждой, сударыня, продолжать онъ, подбиравъ свою обувь и поворачиваясь, чтобы раскланяться передъ дамой еще разъ, — я льшу себя надеждой, что мой ничѣмъ не запятнанный характеръ и то глубочайшее почтеніе, которое я питалъ ко всему вашему полу, послужитъ мнѣ въ данномъ случаѣ... о...“ Но прежде, чѣмъ онъ успѣлъ докончить свою рѣчь, дама вытолкнула его въ коридоръ и, захлопнувъ дверь, задвинула ее на задвижку²⁷⁵⁾.

Въ этотъ разъ завела Пикквику въ комнату лэди злая случайность. Въ другой разъ самъ Пикквикъ проникъ въ женское жилище, — конечно, съ самыми чистыми и благородными намѣреніями.

Онъ узналъ, что какой-то ловеласъ хочетъ увезти тайкомъ воспитанницу изъ пансіона. Чтобы помѣшать этому гнусному намѣренію, Пикквикъ, какъ ему это ни трудно, рѣшается на смѣлый шагъ. „Но дѣлать нечего, придется на немъ остановиться, потому что другого нѣтъ, а вопросъ идетъ о счастіи цѣлой жизни молоденькой особы“²⁷⁶⁾. Пикквикъ не безъ труда проникаетъ въ садъ этого пансіона, а затѣмъ и въ самыи пансіонъ, въ которому оттого происходитъ страшный переполохъ. Но оказывается, что Пикквикъ явился жертвой гнуснаго обмана. Во всемъ виновенъ безсовѣстный Джингль. И вотъ, въ порывѣ справедливаго негодованія, Пикквикъ произнесъ слѣдующую угрозу: „Но гдѣ и когда бы я ни встрѣтилъ твоего Джингля, вскричалъ мистеръ Пикквикъ, приподнимаясь съ постели и бѣшено ударяя кулакомъ по подушкѣ, — я не удовольствуюсь только тѣмъ, что обличу его, какъ онъ того вполнѣ заслуживаетъ, но я еще расправлюсь съ нимъ самолично. Да, я сдѣлаю это во что бы то ни стало, или пусть мое имя не будетъ Пикквикъ“²⁷⁷⁾.

Впослѣдствіи Пикквикъ встрѣтился съ Джинглемъ — въ тюрьмѣ. Джингль находился въ отдѣленіи для бѣдныхъ, гдѣ „не проходитъ недѣли, чтобы кто-нибудь изъ заключенныхъ не умиралъ“.

въ мучительнейшей агоніи голодной смерти, если только товарищи по заключеню почему-либо не придутъ ему на помощь”²⁷⁸). Тамъ былъ и Іовъ Троттеръ. Оба они были такъ несчастны! „Подите сюда!”—произнесъ мистеръ Пикквицъ, стараясь казаться строгимъ, хотя на его жилетъ сбѣжала уже не одна слеза. — Вотъ вамъ!”

Когда кто-нибудь говоритъ: „вотъ вамъ!”,—то каждый, къ кому онъ съ этимъ обращается, по привычкѣ къ значенію этого выраженія, ожидаетъ получить ударъ или пощечину. Того же ожидалъ и Іовъ, потому что недалеко еще было то время, когда мистеръ Пикквицъ былъ одураченъ и осмѣянъ несчастными негодяями, которые были теперь въ его рукахъ. Но... сказать ли правду?.. Изъ кошелька мистера Пикквица появилось нѣчто, чтѣ черезъ секунду звякнуло въ рукѣ Іова, а когда философъ быстро отошелъ отъ нихъ, на глазахъ юнаго лицемѣра сверкнули искреннія слезы, а сердце дрогнуло отъ хорошаго и глубокаго чувства”²⁷⁹).

Въ тюрьму мистеръ Пикквицъ попалъ потому, что въ его личную жизнь вмѣшалась женщина. Онъ спросилъ хозяйку своей квартиры, мистрисъ Брадель: „какъ вы думаете, значительно дороже стоитъ содержать двухъ человѣкъ вмѣсто одного”²⁸⁰). Пикквицъ имѣлъ въ виду взять себѣ лакея, а мистрисъ Брадель изъ его словъ заключила, что онъ ей дѣлаетъ предложеніе. Она подала на него искъ и выиграла процессъ. Сознавая всю несправедливость этого гнуснаго дѣла, Пикквицъ ни за что не захотѣлъ уплатить деньги за протори и убытки противной сторонѣ, хотя бы изъ-за этого ему пришлось просидѣть всю жизнь до своей смерти въ тюрьмѣ²⁸¹). Попавъ въ тюрьму и увидавъ весь ужасъ заключенныхъ, Пикквицъ сдѣлался ихъ благодѣтелемъ. Видъ этихъ несчастныхъ глубоко потрясъ доброе сердце Пикквица. Онъ рѣшилъ никуда не выходить изъ своей комнаты²⁸²). Только по ночамъ онъ немного прогуливался и навѣщалъ больныхъ²⁸³). Оттого всѣ заключенные такъ его полюбили. Когда Пикквицъ вышелъ изъ тюрьмы, то проводы были очень трогательны и онъ „не безъ труда пробрался сквозь густую толпу заключенныхъ, изъ которыхъ каждый хотѣлъ пожать ему руку. Когда онъ дошелъ до послѣднихъ ступеней и оглянулся, то въ глазахъ его свѣтился свѣтъ небесной радости, потому что изъ всего этого множества блѣдныхъ и истощенныхъ лицъ не было ни одного, которое не было бы безъ его доброты и благотворительности еще гораздо несчастнѣе”²⁸⁴).

Французская пословица гласитъ, что для лакеевъ нѣть великихъ людей. Это оттого, что всѣ такъ называемые великие люди

не лишены слабостей, которые особенно ярко обнаруживаются въ обыденной жизни. Эти слабости и недостатки заслоняютъ отъ лакеевъ величие тѣхъ героевъ, которымъ прислуживаютъ. О немногихъ людяхъ можно сказать, что „ils gagnent à être connus“. Къ таковыи принадлежалъ и Пиквикъ, о которомъ его лакей отзывался такъ: „Въ жизнь свою я не слыхалъ, да не читалъ и въ книгахъ, чтобы бывали ангелы въ брюкахъ и гетрахъ. Этого даже и въ театрахъ не представляютъ. И все-таки скажу вамъ, Іовъ, что это настоящій ангель! И хотѣлъ бы я видѣть человѣка, который посмѣль бы сказать при мнѣ, что это не такъ“²⁸⁵).

Но Самуэль Уэллеръ нашелъ бы подобного и даже еще лучшаго ангела, положимъ, не въ гетрахъ и брюкахъ, но въ латахъ и шлемѣ, „во всѣхъ рыцарскихъ доспѣхахъ на старомъ своемъ конѣ, въ лицѣ Донъ-Кихота, въ этомъ полномъ олицетвореніи юмора“. Самый низшій умъ, пишетъ Рѣскинъ, отыщетъ для себя постоянное грубое развлечеіе въ несчастіяхъ рыцаря и безпрерывное удовольствіе въ симпатіи къ его оруженосцу. Человѣкъ средняго ума пойметъ сатирическое значеніе и силу книги, оцѣнить ея остроуміе, изящество и правдивость. Но только возвышенный умъ откроетъ въ ней полную нравственную красоту любви и правды, которая является постояннымъ спутникомъ всѣхъ самыхъ слабыхъ сторонъ и заблужденій героя. Поднявшись надъ грубыми приключеніями и плоскими шутками, такой умъ проникнетъ сквозь ржавыя латы, въ безумно-блуждающемъ взорѣ онъ уловитъ выраженіе силы, самопожертвованія и всечеловѣческой любви“²⁸⁶).

Донъ-Кихотъ есть воплощенное противорѣчье между возвышенностью намѣреній, которымъ онъ посвятилъ себя всецѣло, и тѣми комическими результатами, къ какимъ приводили всѣ его благія начинанія. Проникнутый любовью къ людямъ Донъ-Кихотъ становится странствующимъ рыцаремъ, чтобы искоренить на землѣ всякую неправду и уничтожить всякое зло. Стремясь къ этой великой цѣли, онъ совершенно забываетъ себя: самоотверженіе самая характеристическая черта его личности. Онъ храбро воюетъ со всякими притѣснителями, которые рисуются его большому воображенію обыкновенно не тамъ, где они на самомъ дѣлѣ. И средства, которыми онъ пользуется для искорененія зла, хотя всегда безусловно честны, но обыкновенно приводятъ къ результатамъ прямо противоположнымъ. Въ этомъ заключается причина того, что „его фигура едва ли не самая комическая фигура, когда-либо нарисованная поэтомъ“²⁸⁷). Но „главное дѣло въ искренности и силѣ самого убѣжденія... а ре-

зультатъ въ рукъ судебъ. Онъ однѣ могутъ показать намъ, съ призраками ли мы боремся, съ действительными ли врагами, и какимъ оружиемъ покрыли мы наши головы. Наше дѣло вооружиться и бороться”²⁸⁸). Типичнымъ представителемъ этой борьбы и является Донъ-Кихотъ, съ его благородными намѣреніями, честными усилиями и постоянными неудачами. „Послѣ рѣшительного пораженія Донъ-Кихота рыцаремъ свѣтлого мѣсяца, переодѣтымъ баккалавромъ, послѣ его отреченія отъ рыцарства, незадолго до его смерти, — стадо свиней топчетъ его ногами. Намъ однажды довелось слышать укоры Сервантесу — зачѣмъ онъ это написалъ, какъ бы повторяя старыя, уже брошенныя шутки; но и тутъ Сервантесомъ руководилъ инстинктъ генія — и въ самомъ этомъ безобразномъ приключениіи лежитъ глубокій смыслъ. Попираніе ногами свиней встрѣчается всегда въ жизни Донъ-Кихотовъ — именно передъ ея концомъ; это послѣдняя дань, которую они должны заплатить грубой случайности, равнодушному и дерзкому непониманію. Это пощечина фарисея... Потомъ они могутъ умереть. Они прошли весь огонь горнила, — завоевали себѣ бессмертіе — и оно открывается передъ ними”²⁸⁹).

„Смерть Донъ-Кихота навѣваетъ на душу несказанное умиленіе. Въ это мгновеніе все великое значеніе этого лица становится доступнымъ каждому. Когда бывшій его оруженосецъ, желая его утѣшить, говорить ему, что они скоро снова отправятся на рыцарскія похожденія: — „Нѣтъ, отвѣчаетъ умирающій, — все это навсегда прошло, и я прошу у всѣхъ прощенія; я уже не Донъ-Кихотъ, я снова Алонзо добрый, какъ меня нѣкогда называли, — Alonso el Bueno”.

Это слово удивительно; упоминаніе этого прозвища въ первый и послѣдній разъ — потрясаетъ читателя. Да, одно это слово имѣть еще значеніе передъ лицомъ смерти. Все пройдетъ, все исчезнетъ, высочайший санъ, власть, всеобъемлющій геній, все разсыпется прахомъ...

Все великое земное
Разлетается какъ дымъ...

Но добрыя дѣла не разлетаются дымомъ; они долговѣчнѣе самой сияющей красоты; „все минется, сказалъ апостолъ, одна любовь останется”²⁹⁰).

Донъ-Кихотъ воодушевленъ самой высокой идеей, доступной человѣческому духу: идеей борьбы со зломъ, съ цѣлью уничтожить его и содѣйствовать добру, правдѣ и справедливости въ

жизни человечества. Но при столкновении съ действительностью получается масса комическихъ эпизодовъ, вслѣдствіе полнаго контраста между высокими намѣреніями Донъ-Кихота и плачевными результатами, вслѣдствіе того, что воображенію названнаго героя міръ представляется совершенно инымъ, чѣмъ онъ въ действительности²⁹¹). Поэтому Донъ-Кихотъ представляетъ такой яркій юмористический типъ. Намѣренія Донъ-Кихота импонируютъ намъ своей высотой. Да и не одни его намѣренія, но и его несокрушимая энергія при стремленіи ихъ осуществить. Но результаты этихъ намѣреній и усилий ихъ проведенія въ жизнь до того противорѣчатъ идеѣ Донъ-Кихота, что онъ самъ и его поступки окрашиваются въ яркій комическій колоритъ²⁹²). Къ Донъ-Кихоту какъ нельзя болѣе примѣнимы выше приведенные слова Канта о томъ, что съ нравственной точки зрѣнія важны добрыя намѣренія и усилия ихъ осуществить, а не ихъ результаты, находящіеся не въ нашей власти²⁹³).

О Донъ-Кихотѣ Байронъ говоритъ (Донъ-Жуанъ. Перев. П. Козлова. Пѣснь XIII):

IX.

Печальнѣе романа нѣть на свѣтѣ,
Тѣмъ болѣе, что онъ толпу смѣшилъ;
Герой его имѣть лишь въ предметѣ
Борьбу со зломъ; пороки онъ клеймить
И хотеть, чтобы сильный былъ въ отвѣтѣ,
Когда неправъ. Безуменъ лишь на видъ
Другъ чести, Донъ-Кихотъ! Грустный морали
Той эпохѣ сыщемъ мы едва-ли.

X.

Каратъ несправедливость; слабыхъ жѣнъ
Поддерживать; спасать отъ угнетенія
Народы, признавая какъ законъ
Лишь правду—вотъ высокія стремленія!
Ужели доблесть—только свѣтлый сонъ,
На дѣлѣ-жѣ—миѳъ иль свѣтилое видѣніе
Изъ царства грѣзъ? Ужель Сократъ—и тотъ
Лишь мудрости злосчастный Донъ-Кихотъ!

XI.

Духъ рыцарства сатира Сервантеса
Въ Испаніи сгубилъ. Ёдкій смѣхъ
Направилъ бѣдный край на путь прогресса,
Но въ нѣмъ—увы!—героевъ вывелъ всѣхъ.

Какъ только романтизмъ лишился вѣса,
Исчезла доблѣсть. Дорого успѣхъ
Писателя его отчизнѣ стоилъ:
Насмѣшкою онъ жизнь ея разстроилъ.

Разладъ между намѣреніями и усилиями ихъ осуществить, съ одной стороны, и ихъ результатами, съ другой, поражалъ человѣческій умъ еще въ глубокой древности. На почвѣ этого разлада возникъ миѳ обѣ Эдипѣ, намѣревавшемся избѣгнуть предсказанныхъ ему оракуломъ преступленій и сдѣлавшемъ для этого все отъ него зависѣвшее. Но иронія судьбы какъ-разъ воспользовалась его благородными усилиями въ смыслѣ діаметрально противоположномъ его благимъ намѣреніямъ. Такимъ образомъ Эдипъ является олицетвореніемъ разлада между добрыми намѣреніями и гибельными результатами, между благими усилиями, въ которыхъ человѣкъ воленъ, и дурными послѣдствіями, въ которыхъ онъ неволенъ. (См. т. I, изд. 2-е, стр. 98 — 99, 117 — 118). Этотъ разладъ встрѣчается безпрестанно: человѣкъ хочетъ добра, а выходитъ зло, а иногда наоборотъ: человѣкъ хочетъ сдѣлать зло, а выходить добро. Не даромъ русская пословица гласитъ: „Ты къ худшему, а Богъ къ лучшему“²⁹⁴. Братья Іосифа замышляли злое, продавъ Іосифа въ Египетъ, а изъ этого вышло доброе: возвышеніе того, кого они хотѣли погубить, и спасеніе народа отъ голода²⁹⁴). Неронъ желалъ истребить христіанство, а гоненія названного императора содѣйствовали утвержденію этой религіи²⁹⁵). Изъ эгоистическихъ цѣлей произошли магія и алхімія. Изъ алхіміи произошла хімія. По этому поводу Хенеръ замѣчаетъ: „Изъ поисковъ сдѣлать нѣкоторымъ зло произошло добро для всѣхъ“²⁹⁶). Наоборотъ, испанскій філантропъ XVI вѣка, Las Casas содѣйствовалъ торговлѣ негровъ, имѣя самыя благія намѣренія: спасти индѣйцевъ отъ окончательной гибели, тогда какъ негры выносили трудъ въ рудникахъ сравнительно легко²⁹⁷).

Въ особенности юмористическія лица достигаютъ обыкновенно цѣлей, противоположныхъ намѣреніямъ, изъ которыхъ лучше часто приводятъ къ великимъ бѣдствіямъ²⁹⁸). Смотря по послѣдствіямъ, такое лицо можетъ быть смѣшно, какъ Донъ-Кихотъ, или трагично, какъ Эдипъ. Перваго можно назвать комическимъ Эдипомъ, втораго трагическимъ Донъ-Кихотомъ. Эти имена представляютъ идеализмъ человѣчества при столкновеніи съ реализмомъ жизни.

Донъ-Кихотъ есть символъ величія человѣческаго идеала и его поруганія въ борьбѣ съ реальными условіями міра²⁹⁹).

Этот юморъ Донъ-Кихота есть юморъ всей человѣческой судьбы, обнаруживающей все величие и всю слабость человѣка.

Противорѣчіе, это главнѣйшее условіе юмора, проникаетъ всю исторію цивилизациі. Оно присуще ідѣи культурнаго прогресса. Цивилизациі заключается въ стремлениі къ улучшенію жизни, т.-е. къ уничтоженію зла, торжеству добра, исчезновенію страданій и увеличенію наслажденій въ смыслѣ ихъ количества, интенсивности и благородства. Мы стремимся если не совсѣмъ побѣдить смерть, то, по крайней мѣрѣ, какъ можно болѣе удалить ее, уничтожить болѣзни³⁰⁰), дать материальное благосостояніе всѣмъ слоямъ общества и пріобщить ихъ къ радостямъ духовной дѣятельности въ области наукъ и искусства. Просвѣщенный разумъ, уничтоживъ разныя пугала, внушившія безотчетные ужасы людямъ, омраченнымъ разными суевѣріями, подчиняя природу, извлекаетъ изъ нея несмѣтныя богатства, добываемыя промышленностью, руководимою наукой. Все болѣе демократизирующаяся политика расширяетъ путь ко всевозможнымъ благамъ, дѣлающимся доступнымъ всѣмъ вообще и каждому по-разъ, соотвѣтственно индивидуальной энергіи и талантливости. И тѣмъ не менѣе человѣчество не становится счастливѣе, если судить по пессимизму литературы, увеличивающемуся проценту сумасшествій и самоубийствъ. Правда, мы еще очень далеки отъ конечной цѣли высшаго благополучія. Но развѣ можно серьезно вѣрить въ его достижениѣ? Развѣ мы не убѣждены въ его недостижимости? По мѣрѣ увеличенія благосостоянія, увеличиваются и требованія, влекущія за собой неудовлетворенность и недовольство достигнутою степенью прогресса. Высшее благо недостижимо уже по одному тому, что если бы люди дѣйствительно въ концѣ концовъ къ нему приблизились, то это высшее благо тотчасъ превратилось бы, пожалуй, въ величайшее проклятье, такъ какъ породило бы смертельную скучу вслѣдствіе отсутствія надобности и возможности стремиться далѣе. Поэтому, можетъ быть, прогрессъ заключается въ томъ, что страданія и наслажденія все болѣе дѣлаются специфически-человѣческими. Оттого жизнь становится интенсивнѣе, интереснѣе, но будетъ ли она оттого „счастливѣе“?

Вѣра въ лучшее будущее, въ смыслѣ достижениѧ человѣчествомъ полнаго счастія, противорѣчила бы и справедливости. Эта вѣра предполагаетъ громадное число поколѣній, прокладывающихъ своими страданіями и усилиями путь къ благополучію далекаго потомства. Неужели столько людей было создано только для того, чтобы подготовить счастіе для людей будущихъ временъ?

КНИГА МИРОВОЙ ИСТОРИИ.

(Изъ M. Schultz).

Я надъ этой старой книгой
Проводилъ часы, вникая,
И вѣковъ былыхъ видѣнья
Предо мною шли уныло.
Что за цѣль временъ теченья?
И куда оно несется?
Для чего здѣсь горы труповъ?
И повсюду злая травы?
Родъ приходитъ, родъ уходитъ...
Не стоитъ пустою сцена...
„Все впередъ“, таковъ здѣсь лозунгъ.
И бѣгутъ послушно люди.
Вдругъ нагрянетъ злая буря
И съ лица земли сметаетъ,
Чтѣ накоплено вѣками,
Чтѣ трудомъ добыто тяжкимъ.
Но еще весь кругъ не пройденъ...
Не исписанъ листъ посаѣдній...
Что-жъ за цѣль лежитъ предъ міромъ?
Льдомъ онъ что-ль закоченѣтъ?
Иль народъ, по насы грядущій,
Будетъ жить здѣсь безъ печали?
Такъ ужель для этой цѣли
Нужны тьмы былыхъ страданій?
Въ отголоскахъ дней минувшихъ
Верхъ беретъ не радость,—горе...
Что въ веселыи господина,
Коль вокругъ работъ стена?—
Но любовь, цветокъ чудесный,
Въ міровой растетъ юдоли...
Мечъ, огонь пусть свирѣпѣтъ,—
Не грусти! Любовь пребудетъ! 300^а).

Этотъ вопросъ, между прочимъ, занималъ и Канта. Онъ пишетъ: „Недоумѣніе вызываетъ во всякомъ случаѣ то обстоятельство, что старшія поколѣнія исполняютъ свое тягостное дѣло ради позднѣйшихъ, чтобы подготовить именно для нихъ ступень, начиная отъ которой позднѣйшія поколѣнія могли бы дальше возводить строеніе, составляющее цѣль культуры и что только самыи поздніи (поколѣнія) выпадетъ на долю счастіе обитать въ томъ строеніи, надъ которымъ трудилась длинная ве-ренница ихъ предковъ (по правдѣ—помимо ихъ намѣренія), не будучи сами причастными тому счастію, которое они приготовляютъ. Однако, сколько это ни представляется загадочнымъ, таково однако истинное положеніе дѣла, если только допустить, что

одна порода животныхъ должна обладать разумомъ и въ качествѣ клана разумныхъ существъ, смертныхъ въ отдельности, но бессмертныхъ, какъ цѣлая порода должна такъ или иначе достичнуть полнаго развитія своихъ природныхъ задатковъ³⁰¹⁾. Жюль Леметръ замѣчаетъ, что всякое эволюціонное объясненіе вселенной и предположеніе ряда ступеней нравственнаго развитія, причемъ каждая предшествующая является лишь средствомъ для послѣдующей, предполагаетъ неустранимую долю несправедливости. Въ самомъ дѣлѣ, почему же родившіеся ранѣе должны страдать и погибать для благосостоянія тѣхъ, которые родились позже?³⁰²⁾. „Не для того же я страдалъ, чтобы собой, злодѣйствами и страданіями моими унавозить кому-то будущую гармонію“, восклицаетъ Иванъ въ „Братьяхъ Карамазовыхъ“ Достоевскаго³⁰³⁾.

Но безъ этой надежды на лучшее будущее и стремленія къ нему нѣть смысла жизни. Сама сущность человѣческой природы заключается въ потребности борьбы, стремленія къ лучшему будущему, стремленія, порождаемаго недовольствомъ тѣмъ, что достигнуто. Сравненіе настоящаго съ прошедшимъ убѣждаетъ въ прогрессѣ. Но прогрессъ есть лишь стремленіе къ цѣли. Неужели человѣчество предназначено лишь къ вѣчному стремленію безъ всякой возможности достигнуть вожделѣннаго конца? Неужели каждый шагъ по пути культурнаго прогресса лишь раздвигаетъ горизонтъ и все большою требовательностью и недовольствомъ достигнутымъ увеличиваетъ жажду лучшаго, и такъ безъ конца?³⁰⁴⁾. И если это дѣйствительно такъ, то всякое стремленіе по пути прогресса есть донъ-кихотство, а все человѣчество, вѣчно влекомое недостижимою цѣлью будущаго блага, не находится ли въ положеніи осла³⁰⁴⁾ съ привязанной на головѣ палкой, на концѣ которой пучекъ сѣна лишь манить глупое животное къ себѣ, которое, стремясь къ желанной цѣли, съ каждымъ шагомъ однако удаляеть ее отъ себя? Сколько бы ни шагалъ осель впередъ, онъ этого сѣна не достигнетъ. Сколько бы человѣчество ни работало, ни бородось, ни стремилось къ осуществленію земного рая, онъ навсегда останется лишь заманчивой перспективой. Стремленіе къ недостижимой цѣли нашего счастія для всего человѣчества, безъ котораго однако жизнь теряетъ свой главный интересъ, этотъ вѣчный порывъ къ несбыточной мечтѣ, это донъ-кихотство двигателей культурнаго прогресса преисполнено глубочайшаго юмора, такъ какъ

„Все это было бы смѣшино,
Когда бы не было такъ грустно“³⁰⁵⁾.

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ ГЛАВѢ XIII-й.

1) Theodor Lipps, *Komik und Humor*. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 163—164.

1a) Th. Lipps, *Grundlegung der Aesthetik*. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 526. Наоборотъ, Фр. Янъ думаетъ, „что наивность никогда не можетъ рассматриваться, какъ переходъ къ юмору“ (Fr. Jahn, *Das Problem des Komischen in seiner Geschichtlichen Entwicklung*. Potsdam. S. 102). Тамъ же определение наивности, (*Ibid.* S. 102). Примѣромъ дѣтской наивности можетъ служить увѣренность дѣтей въ „Мужикахъ“ Чехова, пленснувшихъ въ постный день молока въ пищу ненавидимой ими старухи, что она, оскоромнившись, за этотъ грѣхъ потерпитъ наказаніе. (А. Чехова, *Мужики*. Спб. изд. А. С. Суворина. 1897, стр. 28—29).

Наивность дѣтей обнаруживается въ увѣренности, что отлучить Адама и Еву невозможно, если „они не одѣты“ (Léon Dumant, *Des causes du rire*. Paris. 1862, р. 98).

1b) Th. Lipps, *Grundlegung der Aesthetik*. Hamburg und Leipzig. 1903. S. 586—587).

1c) *Ibid.* S. 587.

2) „Слово „юморъ“ (*humor*, по-англійски *humour*) означало сначала поплатыни и по-англійски влажность, жидкость. Оно сохраняетъ это значение до сихъ поръ. Затѣмъ этимъ словомъ стали называться жидкости, находящіяся въ человѣческомъ тѣлѣ. Древніе греческіе и римскіе врачи насчитывали четыре такихъ жидкостей: мокроту, кровь, желчь обыкновенную и желчь черную или перегорѣлую. Изъ различныхъ соединеній этихъ жидкостей, съ преобладаніемъ той или другой, производились известные четыре темперамента (отъ слова „temperamentum“ отъ „temperage“, что значитъ: соединять что-либо надлежащимъ образомъ, соблюдая пропорцію“). (См. Dr. Herm. Ulrici, *Abhandlung zur Kunstgeschichte als angewandter Aesthetik*. Leipzig. 1876. S. 208).

„Юморъ въ литературномъ и эстетическомъ смыслѣ слова означаетъ счастливое или по крайней мѣрѣ своеобразное соединеніе противоположныхъ настроений и возврѣній, подобно тому, какъ древняя медицина объяснила темпераментъ, особенно счастливое настроение духа какъ слѣдствіе соединенія разныхъ соковъ (*humores*). Юмористъ видѣтъ жизнь и міръ заразъ въ комическомъ и серьезному, насмѣшливому и сострадательному, шутливому и печальному, смѣшному и плаксивому настроеніи, оптимистически и пессимистически, съ критическимъ взоромъ и краткими рѣчами“ (Gerhard Gietmann S. J. und Johannes Sörensen S. J. *Kunstlehre in f眉nf Teilen. Zweiter Teil: Poetik und Mimik*. Freiburg im Breisgau. 1900. S. 407).

3) Латинское слово *humor* — влажность, сырость, вѣроятно, происходитъ отъ санскритскаго *ума* — сырьо. (См. W. Em. Backhaus. *Das Wesen des Humors*. Leipzig. 1894. S. 18).

4) *Ibid.* S. 18.

5) *Ibid.* S. 17—20, 38.

6) *Ibid.* S. 20—25.

7) Ibid. S. 25.

8) Ibid. S. 25.

9) Lessing. Hamburgische Dramaturgie. Stück 93. (Lessings Werke in sechs Bänden. Leipzig. Reclam jun. Bd. IV, S. 289—290).

10) W. Em. Backhaus, Das Wesen des Humors. Leipzig. 1894. S. 26.

11) Ibid. S. 27.

12) Ibid. S. 28.

„Аристодемъ не помнилъ остальныхъ рѣчей, потому что спалъ при началѣ бесѣды, но онъ только слышалъ, какъ Сократъ заставилъ ихъ признать, что одинъ и тотъ же человѣкъ долженъ умѣть писать и комедію, и трагедію, и что настоящій поэтъ долженъ быть въ то же время и комикомъ“. Аркадій Прессъ, Пиръ Платона. (О любви). Съ греческаго. Спб., стр. 42.

„Аристотель требуетъ отъ искуснаго драматурга господства надъ обѣими областями, геронической и комической и ожидаетъ отъ лучшаго писателя комедій и лучшую трагедію. Съ этимъ соглашается и великий юмористъ Рабиа: „Qui sic jocatur tractantem ut seria vincat, seria quum faciet, die, rogo, quantum erit?“ (См. Josef Müller Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 36).

13) W. Em. Backhaus, Das Wesen des Humors. Leipzig. 1894. S. 34.

У Шекспира въ „Юліи Цезарѣ“ (въ концѣ первого акта) Кассий говоритъ: „If I were Brutus now and he were Cassius, he Should not humour me“. (A new variorum edition of Shakespeare The Tragedie of Julius Caesar. Edited by Horace Howard Furness. Philadelphia. 1913, p. 55). Здѣсь слово юморъ употреблено не въ прежней формѣ существительного или прилагательного, а въ формѣ глагола, имѣющаго значеніе чѣмъ-либо управлять, кого-либо учить, надѣять кѣмъ-либо властвовать. (W. Em. Backhaus. Das Wesen des Humors. Leipzig. 1894. S. 34). По-русски это мѣсто переведено такъ: „Но будь я теперь Брутъ, а Брутъ Кассиумъ, Цезарь и тогда не заставилъ бы меня плясать по своей дудкѣ“ (Шекспиръ, Юлій Цезарь, Полное собраніе сочиненій В. Шекспира въ прозѣ и стихахъ. Переводъ П. А. Каншинъ. Безплатное приложение къ журналу „Живописное Обозрѣніе“. Спб. 1893. Томъ IX, стр. 108).

14) Lessing, Hamburgische Dramaturgie. 93 Stück.

15) Лессингъ, Гамбургская драматургія. Пер. съ нѣм. Рассадинъ. Изд. Солдатенкова. Москва. 1883, Статья XCIII, стр. 455—456.

16) Backhaus, Das Wesen des Humors. Leipzig. 1894. S. 30.

17) Ibid. S. 31.

18) Ibid. S. 32—33.

19) Ibid. S. 35—37. „Юморъ значить жидкость. Во времена гуморальной патологии, когда отличія между людьми и причины заболѣваній объяснялись отношеніями жидкостей въ тѣлѣ: крови, желчи, воды, лимфы, и ихъ преобладаніями характеризовались темпераменты, слово юморъ употреблялось для обозначенія особенностей людей, смотря по ихъ причудамъ и странностямъ“. M. Carriere, Aesthetik. 3. Auflage. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 224—225. О словѣ „юморъ“ и его эволюціи см. Ad. Zeising. Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 442. Бѣрне о юморѣ Ibid. S. 442.

20) M. Carriere, Aesthetik. A 3 Aufl. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 225.

21) Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 3.

22) Jean Paul's, Sämtliche Werke. XLI. Neunte Lieferung. Berlin. 1827. Bd. I. S. 166. „Humour oder das romantisch-komische“.

23) Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 4.

24) Jean Paul, Vorschule der Aesthetik. Wien. 1815. Bd. I. S. 142.

25) Josef Müller, *Das Wesen des Humors*. München. 1896. S. 4.

26) Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*. Wien. 1815. Bd. I. S. 147.

27) Josef Müller, *Das Wesen des Humors*. München. 1896. S. 6.

28) Ibid. S. 4. Cp. Thomas Carlyle, *Jean Paul Friedrich Richter (Critical and miscellaneous Essays: collected and republished by Thomas Carlyle)*. London. 1870. Vol. I, p. 11—14, 16).

29) Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*. Wien. 1815. Bd. I. S. 148.

Каррьеरъ пишеть: „Остроумно называетъ Жанъ Поль юморъ фокусникомъ, танцующимъ на головѣ и пьющимъ нектарь снизу вверхъ, и сравниваетъ это понятіе съ птицей мерацсъ, хотя обращающей къ небу хвостъ и потому представляющей очень комическій видъ, во тѣмъ не менѣе летящей къ небу, не теряя изъ виду земли (M. Carriere, *Aesthetik*. 3 Aufl. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 240).

30) Jean Paul, *Leben des Quintus Fidlein*. Bayreuth. 1796. S. VII—VIII. Cp. Em. Backhaus, *Das Wesen des Humors*. Leipzig. 1894. S. 53—54. Cp. Josef Müller, *Das Wesen des Humors*. München. 1896. S. 29.

31) Гегель о юморѣ. См. G. W. Fr. Hegels *Vorlesungen über die Aesthetik*. Berlin. 1843. Th. II. S. 226—228.

32) J. H. v. Kirchmann, *Aesthetik auf realistischer Grundlage*. Berlin. 1868. Bd. II. S. 65.

33) W. Em. Backhaus, *Das Wesen des Humors*. Leipzig. 1894. S. 55—57.

34) Kant, *Kritik der Urtheilskraft*. S. 225 der ersten Auflage. Cp. M. Carriere, *Aesthetik*. 3 Auflage. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 233—234. W. Em. Backhaus, *Das Wesen des Humors*. Leipzig. 1894. S. 42—43. Josef Müller, *Das Wesen des Humors*. München. 1896. S. 25.

35) Schiller. *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* (Schillers sämmtliche Werke in 12 Bänden. Leipzig. Ph. Reclam jun. Bd. XII. S. 92—93). Cp. M. Carriere, *Aesthetik*. 3 Auflage. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 234. W. Em. Backhaus, *Das Wesen des Humors*. Leipzig. 1894. S. 43—47.

36) M. Carriere, *Aesthetik*. 3 Auflage. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 234.

37) „Въ глубокомъ умѣ М. Каррье́ра историческое развитіе понятія о юморѣ достигло если не совершенства, то своей вершины“ (W. Em. Backhaus, *Das Wesen des Humors*. Leipzig. 1894. S. 68).

38) Каррье́ръ пишеть: „Юморъ есть діалектика фантазіи. Діалектикой сначала назывался діалогъ, въ которомъ люди изливали свои мысли, уничтожали односторонности точекъ зрењія и мнѣній для достиженія сообща истины, свидѣтельствующей, что сами вещи переходятъ одна въ другую, все обособленно разнообразное имѣетъ общую основу и внутреннее единство; а все, стремящееся удержаться, превращается какъ разъ въ противоположное. Кто, напримѣръ, желаетъ безконечное совершенно возвысить надъ конечностью и вполнѣ отде́лить отъ нея, тотъ такимъ образомъ конечное устраиваетъ изъ безконечного, послѣднее ограничиваетъ первымъ, такъ что безконечное кончается тамъ, где начинается конечное, еїдовательно само становится конечнымъ; наоборотъ, кто конечное воспринимаетъ безъ отношенія къ безконечному, тотъ конечное дѣлаетъ самодовѣющимъ, въ самомъ себѣ совершеннымъ, и въ самомъ же себѣ имѣющимъ свою причину, словомъ — абсолютнымъ или безконечнымъ. Діалектика показываетъ взаимодѣйствіе обоихъ: конечное нужно для самоопределѣнія и самоосуществленія вѣчного существа, приобрѣтающаго въ единеніи со всѣми своими откровеніями и дѣлами истинную безконечность и все въ себѣ заключающее, обнаруживая такимъ образомъ

и въ конечномъ присущую послѣднему божественность. Гдѣ это не столько понято размышеніемъ ума, а воспринято чувствомъ и изображено фантазіей, тамъ положена основа юмора. Онъ постигаетъ конечное и безконечное и знаетъ, что могучее соприкасается съ ничтожнымъ, а слабое съ всеобъемлющимъ" (M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 226).

- 39) Ibid. Bd. I. S. 224.
- 40) Ibid. I. S. 227.
- 41) Ibid. I. S. 229—231, 237.
- 42) Ibid. I. S. 229, 230, 232.
- 43) Ibid. I. S. 231.
- 44) Ibid. I. S. 247.
- 45) Kirchmann, Aesthetik auf realistischer Grundlage. Berlin. 1868. Bd. II. S. 65.
- 46) Ibid. II. S. 65—66. Кирхманъ отрицає юморъ, какъ родъ комизма, и не видитъ въ немъ элемента красоты. (См. Fil. Masci, Psicologia del comico. Napoli. 1880, p. 57). Упомянутый авторъ опровергаетъ мнѣнія Кирхмана и Цейзинга и защищаетъ комизмъ въ юморѣ. (Ibid., p. 58—59).
- 47) Куно Фишеръ, Исторія новой философіи. Пер. Н. Страхова. Спб. 1864. Томъ III, стр. 90.
- 48) Ср. Pascal, Pensées (Oeuvres complètes de Blaise Pascal. Paris. Hachette et Cie. 1882. Tome I, p. 251).
- 49) Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 15.
- 50) Артуръ Шопенгауэръ, Миръ какъ воля и представление. Дальнѣйшія доказательства основныхъ положеній пессимистической доктрины Пер. Н. М. Соколова. Спб. 1893, стр. 117—118.
- 51) Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 10.
- 52) M. Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Auflage. Berlin. 1883. Bd. I. S. 255.
- 53) Ibid. I. S. 254.
- 54) Ibid. I. S. 301.
- 54a) Тэнъ. Новѣйшая англійская литература въ современныхъ ея представителяхъ. Пер. Д. С. Ивашинцова. Спб. 1876 г., стр. 168.
- 54b) Тамъ же, стр. 169.
- 55) Ibid. I. S. 274.
- 56) Ibid. I. S. 276.
- 57) Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts. Vorrede. Hegel, Encyclopédie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. 3 Ausg. Heidelberg. 1830. S. 8.
- 58) Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 276. Говорять, что Гегель послѣ представлениія Гамлета, на которомъ названный философъ присутствовалъ, воскликнулъ: „Какъ, должно быть, была истерзана душа автора, создавшаго такое произведеніе". (W. Em. Backhaus, Das Wesen des Humors. Leipzig. 1894. S. 56).
- 59) Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. S. 261—262.
- 60) Ibid. I. S. 302.
- 61) Ibid. I. S. 275.
- 62) Контрость юмора траги-комический. Зольгеръ первый нашелъ, что юморъ заключается въ соединеніи комического и трагического. (W. Em. Backhaus, Das Wesen des Humors. Leipzig. 1894. S. 73). На практикѣ это соединеніе существовало гораздо раньше. Еще Лапе де

Вега разсуждали объ этомъ предметѣ въ своемъ „Искусствѣ писать комедіи“. (*Ibid.* S. 101—102).

63) Lazarus, *Das Leben des Seele*. 3 Aufl. Berlin. 1883. I. S. 302—305.

64) Гете, Вертеръ (Н. В. Гербель. Собрание сочинений Гете въ переводѣ русскихъ писателей. 2 изд. подъ ред. И. Вейнберга. Спб. 1892 г. Томъ II, стр. 208.

65) Мечниковъ, Этуды о человѣкѣ. Москва. 1904 г., стр. 81.

65a) Ballet et Bllocq, *Paralysie générale progressive. Traité de médecine publié sous la direction de Charcot, Bouchard et Brissaud*, t. VI, 1894, стр. 1632. Эта цитата заимствована изъ книги И. П. Мечникова, Этуды о природѣ человѣка. Москва. 1904 г., стр. 81.

65b) Гоголь, Записки сумасшедшаго. (Сочиненія Н. В. Гоголя. Полное собрание въ одномъ томѣ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1902 г., столбецъ 531).

66) Смотря на картину Делароша „Кромвель у гроба Карла I“ и сопоставляя ее съ картиной Леопольда Робера „Жнецы“, Гейне пишетъ: „Если въ одной картинѣ (Делароша) мы видимъ исторію, такъ глупо валяющуюся въ крови и грязи, часто цѣлыми столѣтіями тупо останавливающуюся, а затѣмъ беспомощно, бѣшено подирывающую вкривь и вкоcъ, — исторію, называемую нами „всемірною“, то на другой картинѣ (Л. Робера) мы читаемъ другую исторію, для которой достаточно мѣста въ телѣгѣ, запряженной буйволами. Эта исторія безъ начала и безъ конца, она повторяется вѣчно и такъ проста, какъ море, какъ небо, какъ времена года. Это — священная исторія, описываемая поэтами. Ея звѣтились въ каждомъ человѣческомъ сердцѣ. Эта исторія — исторія человѣчества“. (*Heine, Französische Zustände. Französische Maler. Heinrich Heine's sämmtliche Werke in vier Bänden. Herausgegeben von Otto F. Lachmann. Leipzig. Philipp Reclam jun. Bd. IV, S. 434—435*). О картинѣ Делароша „Кромвель у гроба Карла I“ см. Julius Meyer, *Geschichte der modernen französischen Malerei*. Leipzig. 1867. II. S. 482—483. О жнецахъ Леопольда Робера. *Ibid.* II. S. 524—526.

67) Гоголь, Мертвые Души. Полное собрание сочинений Н. В. Гоголя. 5 изд. его наследниковъ. Москва. 1884 г. Т. III, стр. 138. Одинъ голландскій поэтъ такъ опредѣлилъ юморъ: „Un rire et une larme“ („смѣхъ и слезы“). (См. Herckenrath, *Problèmes d'esthétique et de morale*. Paris. 1898, p. 76). Madame Staël говорила, что юморъ есть „грусть въ веселіи“. (Fil. Masci, *Psicologia del comico*. Napoli. 1889, p. 63). Выраженіе юмора не веселый смѣхъ, а грустная улыбка. F. Masci, *Psicologia del comico*. Napoli. 1889, p. 63. „Настроение юмора грустно-радостное, и Madame Staël его характеризовала, какъ „la tristesse dans la gaité“, а Генр. Даубе называлъ его цѣлюющимися горемъ и радостью. Лучше можетъ служить символомъ юмору смѣющаяся слеза гомеровской Андromахи или smiling in grief Шекспира“. (Ad. Zeising, *Aesthetische Forschungen*. Frankfurt a. M. 1855. S. 443).

„Не только великие комические и сатирические поэты и писатели были по большей части люди серьезные, грустные и сумрачные (Аристофанъ, Сервантесъ, Рабль, Свифтъ, Мольеръ), но такого же характера обыкновенно бываютъ и лучшие комические актеры“. (W. Em. Backhaus, *Das Wesen des Humors*. Leipzig. 1894. S. 189).

„Всѣ великие юмористы серьезны и лучшие изъ нихъ принадлежать меланхолическому народу — англичанамъ. (Fil. Masci, *Psicologia del. comico*. Napoli. 1889, p. 63). „Въ Англіи юморъ у себя дома, гдѣ процвѣтаетъ во всѣхъ формахъ и краскахъ“. (Ulrici, *Abhandlungen zur Kunstgeschichte als*

- angewandter Aesthetik. Leipzig. 1876. S. 209). Стернъ объясняетъ юморъ, столь свойственный английскому характеру, климатомъ. Названный писатель замѣчаетъ, что „эта странная неправильность въ нашихъ характерахъ до некоторой степени вознаграждаетъ насъ тѣмъ, что даетъ намъ источникъ веселиться, когда погода не позволяетъ намъ выйти изъ дома“.—(Лоренцъ Штернъ, Тристрамъ Шенди. Переводъ съ англійскаго И. М—ва. Изд. редакціи журнала „Пантеонъ Литературы“. Спб. 1892 г. Глава XXI, стр. 68—69).
- 68) Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Auflage. Berlin. 1883. Bd. I. S. 310.
- 69) Ibid. I. S. 315. Психологическое объясненіе соединенія слезъ и смѣха. Ibid. I. S. 310—320.
- 70) Л. Стернъ, Тристрамъ Шенди. Переводъ съ англійскаго И. М—ва. Изд. редакціи журнала „Пантеонъ Литературы“. Спб. 1892 г., стр. 355—356.
- 71) M. Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 308.
- 72) Ibid. I. S. 310.
- 73) Ibid. I. S. 262—263.
- 74) Lecky, History of European Morals. London. 1869. I, p. 263—264, 269—270.
- 75) У Марка Аврелия есть образчикъ стопической молитвы: „Другие молятся о сохраненіи жизни своихъ дѣтей, ты молись: Господи, сдѣлай такъ, чтобы мнѣ было все равно—умреть ли мой ребенокъ или нѣтъ“. (Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélemy St. Hilaire. Paris. 1876. Livre IX § XL, p. 347). Ср. Эпиктета: „Ласкай своего ребенка, но помни, что онъ смертенъ“.
- 76) Д. С. Мережковскій, Вѣчные спутники. Издание второе. Спб. 1899, стр. 80.
- 77) Тамъ же, стр. 80.
- 78) Тамъ же, стр. 81.
- 79) Жанъ Полль Рихтеръ называлъ человѣка громадною чертою (Gedankenstriech) въ царствѣ природы. Лапарусъ, приводя эти слова, говоритъ по поводу ихъ: „Человѣкъ, это подобіе божества и обезьяны, этотъ сынъ небеснаго свѣта и земной пыли, человѣкъ, обнимающій въ своихъ общихъ понятияхъ единичное и всеобщее, жизнь и исторію всѣхъ народовъ и всѣхъ временъ,—человѣкъ есть черта, тире“. „По своему происхожденію эта черта есть знакъ духа, побуждаемаго къ мышленію, но въ своей дѣятельности не приходящаго къ покой, а сдѣдовательно и къ выражению; она есть кругъ мысли, но безъ рожденія, это мышленіе и не мышленіе; она можетъ обозначать бесконечное и также ничего не значить; она, подобно человѣку, должна восполнить пробѣль между природою и божествомъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ сама является пробѣломъ; черта есть давленіе, отъ котораго тотчасъ бывать всѣ фонтаны духовной дѣятельности: мышленіе, чувство, и сужденіе; поэтому она символъ настоящаго юмора“. (Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 284).
- 80) M. Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 231
- 81) Ibid. I. S. 237.
- 82) Ibid. I. S. 238.
- 83) Ibid. I. S. 240.
- 84) Ibid. I. S. 241.
- 85) Ibid. I. S. 242—243.
- 86) Ibid. I. S. 244.
- 87) Ibid. I. S. 243.

88) Ibid. I. S. 244—245.

89) Ibid. I. S. 245.

90) Ibid. I. S. 246—247.

Нравственное значение юмора заключается въ его любви къ малому и незначительному. (Ibid. I. S. 262—264). Объ этикѣ юмора см. J. Bahnsen, *Das Tragische als Weltgesetz und der Humor*. Lünenburg. 1877. S. 133—134.

91) M. Lazarus, *Das Leben der Seele*. 3 Aufl. Leipzig. 1883. Bd. I. S. 250.

92) Th. Lipps, *Komik und Humor*. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 234—237.

93) M. Lazarus, *Das Leben der Seele*. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 308.

94) Ibid. I. S. 256.

95) Ibid. I. S. 293.

95a) Th. Lipps, *Komik und Humor*. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 236.

96) Ibid. S. 234—237.

97) Ibid. S. 22. Объ объясненіи юмора Липпсомъ см. Jonas Cohn, *Allgemeine Ästhetik*. Leipzig. 1901. S. 218—220.

98) По поводу Сократа, смыкающагося надъ собой, или, вѣрилъ надъ своимъ изображеніемъ въ „Облакахъ“ Аристофана, см. Lazarus, *Das Leben der Seele*. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 276 и M. Carriere, *Aesthetik*. 3 Aufl. Leipzig. 1885. Erster Theil. S. 218. F. Masci, *Psicologia del Comico*. Napoli. 1889, p. 65. Сократъ въ комедіи Аристофана „Облака“ комиченъ. Сократъ, стоящий на представлении „Облаковъ“ въ театрѣ среди публики, — юмористическое лицо.

99) Th. Lipps, *Komik und Humor*. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 111.

100) Ibid. S. 238—240. Изображеніе юмористического лица (Мизантропъ Мольера. Jonas Cohn, *Allgemeine Ästhetik*. Leipzig. 1901. S. 210—217.

101) Ibid. S. 138.

102) Ibid. S. 170—171.

103) Ibid. S. 234.

104) Ibid. S. 237.

Липпсъ не согласенъ съ Hecker'омъ, признающимъ лишь сознательный юморъ (Ibid. S. 237).

105) Ibid. S. 237.

106) Ibid. S. 237—238.

107) Lazarus, *Das Leben der Seele*. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 308—309.

108) Th. Lipps, *Komik und Humor*. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 238.

109) Ibid. S. 238—239.

110) Ibid. S. 240.

111) Ibid. S. 241.

112) Ibid. S. 243.

113) Ibid. S. 244—245.

114) Ibid. S. 245—247.

115) Ibid. S. 247—249.

116) Ibid. S. 252—264.

О разницѣ между юморомъ и сатирой см. „О юморѣ въ сравненіи съ сатирой“ Н. Попова. (Филологическія Записки. Журналъ изслѣдований, наблюдений и критики по русскому языку и словесности, издаваемый А. Хованскимъ. Воронежъ. 1864 г. Годъ третій. Выпускъ IV, стр. 169—200). Franz Brentano, *Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung*. Leipzig. 1892. S. 12. Lazarus, *Das Leben der Seele*. 3 Auflage. Berlin. 1883. Bd. I. S. 320.

117) Josef Müller, *Das Wesen des Humors*. München. 1896. S. 22. „Липпсъ, пишетъ I. Мюллеръ, въ своей статьѣ „Психология юмора“ (Philosoph. Mo-

natshefte. 1880—90) далъ квинтъ-есенцію того, что съ современной точки зреінія можно сказать обѣ этой темѣ. По мнѣнію Липпса, „настоящая суть юмора заключается въ способности „всегда находить относительно хорошее, прекрасное и разумное даже тамъ, гдѣ они согласно нашимъ обычнымъ понятіямъ преднамѣренно отрицаются“. Этими словами безъ всякихъ околичностей сильно подчеркнутъ оптимистический характеръ юмора. Настоящій юморъ правдивъ и не представляетъ лишь штукатурку на надгробномъ памятнике, а „обычные понятія“ слишкомъ поверхностны, чтобы освѣтить предметъ надлежащимъ образомъ. Къ сожалѣнію, правильная основная мысль развита не такъ основательно и подробно, какъ остальные комические фено-мены“. Ibid. S. 22).

- 117) Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 30—31.
- 118) Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 254..
Cp. Josef Müller. Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 15—16.
- 119) Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 255.
- 120) Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 16.
- 121) Ibid. S. 16.
- 122) Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 255.
- 123) J. Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 15.
- 124) Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 256.
Такъ же смотрѣть на Фальстафа и Цейзингъ. (Ad. Zeising, Aesthetische For-
schungen § 107 Anm.). Строгая критика мнѣнія Цейзинга о Фальстафѣ у
J. Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 16—17.
- 125) Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 236.
- 126) Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 17.
- 127) Ibid. S. 17.
- 128) Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 261.
- 129) Zeising, Aesthetische Forschungen. § 482. Cp. J. Müller, Das Wesen
des Humors. München. 1896. S. 18.
- 130) Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 288.
- 131) Ibid. I. S. 291.
- 132) Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 18—19.
- 133) Ibid. S. 19—20.
- 134) Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Aufl. Berlin. 1883. Bd. I. S. 291.
- 135) Ibid. I. S. 287.
- 136) Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 21.
- 137) Ладарусъ упоминаетъ обѣ Антонъ Рейзеръ (Anton Reiser, ein
psychologischer Roman von P. A. Moritz), находившемъ крайне трогательнымъ
и возвышеннымъ декламируемое префектомъ стихетвореніе:

Hylo schöne Lanne
Deiner Strahlen Wonne
In den tiefen Flor u. s. w.

Слово „Hylo“ казалось А. Рейзеру таинственнымъ и сильно дѣйствовало на его фантазію. Онъ считалъ это слово за восточное, а оказалось на самомъ дѣлѣ, что это слово было просто „Hüll“, которое префектъ лишь выговаривалъ по-тюрингски. (M. Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Auflage. Berlin. 1896. S. 288.

- 138) J. Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 21.

139) Настасья Петровна говоритъ: „Вотъ тоже, какъ услышу я слово „жупель“, такъ руки-ноги и затрясутся“. Островскій, Тяжелые дни. Дѣйствие второе, явленіе второе. (Полное собраніе сочиненій А. Н. Островскаго. Томъ третій. Спб. 1904, стр. 421).

140) J. Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 21.

141) I. Мюллеръ разбираетъ мнѣнія о юморѣ, кромѣ Лапаруса, Ж. П. Рихтера, Т. Фишера, Лотце, Руге, Трандорфа, Цейзинга, Эйзендорфа, Шопенгауэра, Зольгера, Бакгауса, Кирхмана, Куно Фишера и Липпса. (Ibid. S. 3—22).

142) Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 160.

143) Ibid. S. 24—25.

144) Ibid. S. 26.

145) Гоголь, Мертвые Души. См. Полное собраніе сочиненій Н. В. Гоголя. 5 изд. его наслѣдниковъ. Москва. 1884. Т. III, стр. 137. „Юморъ видитъ въ пыли бабочки чудное павлинье опереніе, въ каплѣ бургундскаго вина Красное море, въ пыльсени цвѣтуцій лугъ, въ пескѣ груду драгоценныхъ камней“. J. P. Richter, Titan, Vorrede. Ср. J. Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 26—27. „Конечно, на поэтическомъ крылѣ бабочки пестрая рыхлая пыль часто, если ближе посмотрѣть, все-таки настоящее оперенье“. J. P. Richter. Titan. Berlin. 1803. Bd. IV, Vorrede.

146) „Самое страшное въ ужасномъ юморѣ (къ которому, впрочемъ, принадлежитъ и рѣчь Порлі въ „Шейлокѣ“) изобразилъ Жанъ Поль въ „Кометѣ“ устами сумасшедшаго, воображающаго себя Каиномъ“. (См. его сатирическую рѣчь на человѣчество въ концѣ неоконченного романа. Ср. Josef Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 28).

147) J. Müller, Das Wesen des Humors. München. 1896. S. 28.

Пониманію юмора мѣшаетъ, по мнѣнію I. Мюllera, удаленіе отъ христианства. Упрекая Геттина въ непониманіи Ж. П. Рихтера, I. Мюllerъ замѣчаетъ: „Это непониманіе коренится въ незнаніи сущности религіи вообще и христианства въ частности, опасно распространяющемся, къ сожалѣнію, среди нашихъ лучшихъ писателей, столь затрудняющимъ имъ пониманіе и великихъ поэтовъ, которые всегда были людьми религіозными. Так же и Vischer обвиняетъ христианство въ двоякомъ характерѣ Жана Поля, „раздѣлившемъ міръ на двѣ половины“. Такія воззрѣнія въ наши времена на христианство не удивительны, когда его знаніе давно перестало считаться необходимостью для образованнаго человѣка“. (J. Müller, Das Wesen des Humors. München. 1895. S. 291).

По поводу религіозности юмористовъ I. Мюllerъ пишетъ: „Отнюдь не случайность, что между юмористами находится такое значительное число людей, принадлежащихъ духовенству: Раблѣ, Свифтѣ, Стернѣ, Abraham a S. Klara, Hebel, Jeremias Gotthelf и т. д.; къ которымъ можно причислить и Жана Поля, какъ сына пастора и кандидата теологии. По крайней мѣрѣ онъ самъ на это обращаетъ вниманіе въ своей Vorschule d. Aesth. § 39. Если же сравнить Вольтера, Бѣрне, Гейне и пр., то противоположность выяснится“. (Ibid. S. 25). Между русскими юмористами глубокою религіозностью отличался Достоевскій, а въ особенности Гоголь.

148) Ibid. S. 28.

149) Ibid. S. 30.

150) Ibid. S. 31.

151) Ibid. S. 32.

- 152) Ibid. S. 33.
- 153) Ibid. S. 34.
- 154) Ibid. S. 34—36.
- 155) Ibid. S. 34—35.
- 156) Ibid. S. 36—37.

157) Цейзингъ, говоря о томъ, что юморъ встречается не только въ искусствѣ, продолжаетъ: „Непосредственная жизнь представляетъ не мало явлений, заключающихъ въ себѣ юмористическая качества и элементы и производящихъ тѣ же впечатлѣнія на созерцающаго субъекта, изъ которыхъ возникла юмористическая духовная дѣятельность, предполагая здѣсь юмористомъ случай или инстинктивно-творческую природу“ (Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855. S. 445). Тенъ, описывая французскую революцію, замѣчаетъ, что „анархія, въ сущности, смѣшина и трагична и въ этомъ всеобщемъ разстройствѣ столица, какъ и все государство, походитъ на беспорядочное собраніе, если не на Вавилонское столпотвореніе“ (H. Taine, Les origines de la France contemporaine. La Rевolution. 10 éd. Paris. 1881. Tome I, p. 103). И Конъ обращаетъ вниманіе на разницу между юмористическими изображеніемъ лица и изображеніемъ юмористического лица (Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 216—217).

158) Ив. С. Тургеневъ, Пожаръ на морѣ. Изд. Глазунова. Спб. 1888, стр. 5—6.

159) Гейне, Путевые картины. (Сочиненія Генриха Гейне въ переводѣ русскихъ писателей подъ редакціей Петра Вейнберга. Изд. 2. Спб. 1874. Т. I, стр. 215—216).

160) Ad. Zeising, Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855 S. 554—556.

161) A. W. Ambros, Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. Leipzig. 1860. S. 20.

162) Amintore Gulli, Estetica della musica. Torino. 1900, p. 187—188.

162a) G. Grove, Beethoven and his nine symphonies. 2 ed. London. 1896, p. 297. Ср. ibid. 280, 285, 305—308. Ambros, Bunte Blätter. 1874. S. 192 ff. Коргановъ, Бетховенъ. Спб. 1909, стр. 357, 840. Л. Саккетти, Исторія музыки всѣхъ временъ и народовъ. Спб. 1913. Т. III, стр. 97. О юморѣ въ музыке см. Backhaus, Das Wesen des Humors. Leipzig. 1894. S. 155—160 и Paul Moos, Moderne Musikästhetik. Leipzig. 1902. S. 412—413.

163) „Самъ Моцартъ назвалъ „Донъ Жуана“ опера buffa въ своеемъ тематическомъ каталогѣ“. (Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1859. IV. S. 327). Это было обычное обозначеніе комической оперы въ противоположность серьезной (опера seria) (См. ibid. IV. S. 327).

164) Соединеніе трагическихъ и комическихъ элементовъ въ драмѣ совершилось ранѣе, чѣмъ въ опѣрѣ. Объ этомъ соединеніи еще писалъ Лоше де Вега въ своей эпической поэмѣ „Объ искусствѣ сочинять новые комедіи“. „Вы можете, говоритъ онъ, выводить на сцену и королей въ вашихъ комедіяхъ. Я, правда, слышалъ, что нашъ мудрый король (Филиппъ II) не одобрилъ этого, потому ли, что, по его мнѣнію, это противъ правильн., или потому, что считалъ недостойнымъ королей мѣшаться въ толпу простого народа. Охотно допускаю и то, что это значитъ опять возвратиться къ древнейшей комедіи, которая выводила на сцену даже боговъ. Это, между прочимъ, можно видѣть въ „Амфитріонѣ“ Плавта, и я очень хорошо знаю, что Плутархъ, говоря о Менандре, не особенно хвалилъ древнейшую комедію.

Поэтому мнѣ, конечно, трудно оправдывать нашу моду. Но такъ какъ мы въ Испаніи сильно отступаемъ отъ законовъ искусства, то ученые должны и въ этомъ случаѣ хранить молчанье. Правда, комическій элементъ, соединенный съ трагическимъ, Сенека съ Теренціемъ, произведутъ такое же чудовище, какимъ былъ минотавръ Насифонъ. Но это смѣщеніе нравится; не хотятъ смотрѣть никакихъ другихъ пьесъ кромѣ тѣхъ, которыхъ наполовину серьезны, наполовину забавны; сама природа учитъ насъ этому разнобразію, отъ которого зависитъ извѣстная доля ея красоты¹⁶⁵⁾. (Эта цитата заимствована изъ Гамбургской Драматургіи Лессинга. Пер. И. П. Рассадина. Изд. Солдатенкова. Москва. 1883. Статья LXIX, стр. 339—340). Послѣ этой цитаты Лессингъ продолжаетъ: „Именно ради этихъ послѣднихъ словъ я и привожу это мѣсто. Правда ли, что сама природа служить для насъ образцомъ въ сочетаніи обыденнаго съ возвышеннымъ, шуточнаго съ серьезнымъ, веселаго съ печальнымъ? Повидимому, такъ. Но если это правда, то Лопе де Вега сдѣлалъ больше того, чѣмъ хотѣлъ: онъ не только не прикрасилъ недостатка испанской драмы, но и доказалъ, что этотъ недостатокъ, по крайней мѣрѣ, вовсе не недостатокъ; не можетъ быть недостаткомъ то, что составляетъ подражаніе природы“. (Тамъ же, стр. 340). Затѣмъ Лессингъ приводитъ слѣдующую цитату изъ романа Агитанъ Виланда о соединеніи комического и трагического у Шекспира: „Порицаютъ у Шекспира, у того единственнаго изъ всѣхъ поэтовъ со временемъ Гомера, который отлично зналъ людей отъ королей до нищаго, отъ Юлія Цезаря до Джака Фальстафа и провидѣлъ насквозь при помощи непонятнаго намъ ясновидѣнія,—порицаютъ то, что въ его пьесахъ нѣтъ никакого плана, или есть весьма неудовлетворительный, неправильный и плохо придуманный. Комическое и трагическое у него странно перемѣшаны и часто одно и то же лицо, которое вызвало на глаза слезы трогательнымъ языкомъ самой природы, черезъ нѣсколько мгновеній какою-нибудь странною выходкою или смѣшиною фразою если не заставить васъ смыться,—то такъ охлаждаетъ, что послѣ этого трудно привести насъ опять въ желаемое для него настроеніе.—Въ этомъ его упрекаютъ, не сообразивъ того, что именно въ такомъ смыслѣ его пьесы и представляютъ вѣрную картину человѣческой жизни“. (Тамъ же, стр. 340).

165) Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1859. IV. S. 327—328.

166) О соединеніи трагического и комического элемента въ Донъ Жуанѣ Моцарта см. ibid. IV. S. 349.

О юморѣ этой оперы см. ibid. IV. S. 368.

167) Ibid. IV. S. 373—375.

168) Ibid. IV. S. 376—380.

169) Ibid. IV. S. 379—380.

170) Em. Naumann, Deutsche Tondichter von Seb. Bach bis auf die Gegenwart. 2 Aufl. Berlin. 1875. S. 185—187.

171) César Cui, La musique en Russie. Paris. 1880, p. 109.

172) Ibid., p. 99—101, 106—107.

О громадномъ таланѣ Даргомыжскаго изображать комическія и юмористическія сцены см. ibid., p. 45.

173) П. А. Кюи, Русскій романсь. Спб. 1896, стр. 29.

174) И. Корзухинъ, Ал. Сер. Даргомыжскій. См. журналъ „Артистъ“ 1894. № 38, стр. 38. Ср. В. В. Стасовъ, М. П. Мусоргскій. См. Вѣсти. Евр. 1881. Май, стр. 297, 314.

175) П. А. Кюи, Русскій романсь. Спб. 1896, стр. 91.

176) В. В. Стасовъ, Модестъ Петровичъ Мусоргскій. Вѣстникъ Европы. 1881. Іюнь, стр. 506—507, 509—510.

177) В. В. Стасовъ, Модестъ Петровичъ Мусоргскій. См. Вѣстникъ Европы. 1881. Іюнь, стр. 541—542.

Кромѣ Мусоргскаго, этотъ сюжетъ обработанъ въ музыку Георгомъ Кастнеромъ (*La danse Macabre. Grande Rondo vokale et instrumentale, paroles d'Edouard Thierry, musique Georges Kastner*, въ концѣ его диссертации: *Les danses des Morts. Paris. 1852*), Saint-Saensомъ и Листомъ. Послѣдній написалъ „*Danse Macabre*“ на тему „*Dies irae*“ подъ вліяніемъ фрески „Торжество Смерти“ въ Кампо Санто Пизы. (L. Ramann, Franz Liszt. Leipzig. 1894. Bd. II. Abth. II. S. 341—345).

Изъ „Плясокъ Смерти“ въ живописи самая знаменитая Ганса Гольбейна, проникнутая однако болѣе ироніей, чѣмъ юморомъ. Уже въ средніе вѣка „Пляски Смерти“ болѣе склоняются къ ироніи, чѣмъ къ чистому юмору. У Гольбейна иронія приобрѣтаетъ исключительное господство,—ирионія, которая, какъ и у Шекспира, служитъ усиленію трагического эффекта. И Гольбейнъ вообще напоминаетъ намъ Шекспира въ своей „Плясѣ Смерти“. (Alfred Woltmann. Holbein und seine Zeit. 2 Aufl. Leipzig. 1874. S. 281).

Этимологія неизвѣстнаго слова „macabre“, встрѣчаемаго въ средніе вѣка въ различной формѣ, напримѣръ: *marcad*, *marcabe*, *machabée* и пр. Нѣкоторые считаютъ это слово за арабское *mâqbarah*—кладбище, другое за имя живописца или скульптора, сдѣлавшаго первое изображеніе Пляски Смерти. Нѣкоторые объясняютъ это слово воспоминаніемъ перенесенія останковъ Макавеевъ изъ Италии въ Кельнъ въ 1164 г., по случаю чего это ужасное представленіе (*moralité*) впервые было дано. Нѣкоторые археологи производить отъ *maccheria* терминъ нижней латыни (*basse latinité*), равнозначущій съ *paries* — стѣной, потому что обыкновенно на стѣнахъ изображались Пляски Смерти. Наконецъ есть еще мифы о *macabre*, объясняющее это слово какъ измѣненіе имени св. Макарія (*Moscaire*), отшельника, часто встрѣчаемаго въ изображеніяхъ, аналогичныхъ Пляскамъ Смерти, внушившаго „Исторію о трехъ мертвыхъ и трехъ живыхъ“, легенду, очень популярную въ средніе вѣка. Все это очень похоже на фантазію. Болѣе вѣроятія въ томъ, что эти Пляски не только изображались живописцами и скульпторами, но и воспроизводились, какъ мистеріи и моралитеты (*moralités*). (См. La grande Encyclopédie. Т. XIII, р. 884).

Пляска смерти (лат. *Chorea macabreorum*, франц. *Danse des morts*, *danse macabre*, яѣм. *Totentanz*)—родъ аллегорической драмы или процессіи, въ которой главнымъ корицемъ являлась смерть и которая нѣкогда представлялась въ лицахъ и часто изображалась въ картинахъ, гравюрахъ и скульптурныхъ произведеніяхъ на западѣ Европы. (См. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефона. Спб. 1898. Т. XXIII, стр. 942).

Въ поэтическихъ произведеніяхъ на сюжетъ „Плясокъ Смерти“ „въ началѣ смерть однажды вилась то въ видѣ земледѣльца, поливающаго поле человѣческой жизни кровью, то въ видѣ могущественнаго царя, ведущаго войну съ людскимъ родомъ и т. п. Ноаже въ содержаніи подобныхъ сочиненій начинаетъ преобладать горький юморъ: смерть изображается, напримѣръ, ловкимъ шулеромъ, навѣрника обыгрывающимъ всякаго партнера, или водителемъ хоровода, въ которомъ невольно участвуютъ люди всѣхъ возрастовъ, званій и состояній, или злораднымъ музыкантомъ, заставляющимъ всѣхъ и каждого плясать по своей дудкѣ“. (Тамъ же, стр. 942).

О плясъ см. Peynot, *Recherches sur la danse des morts*. Paris. 1826. Fr. Dauze, *The Danse of Death*. London. 1833. E. H. Langlois, *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des Morts*. Rouen. 1851. Massmann, *Literatur der Totentänze*. Leipzig. 1840. W. Wackernagel, *Der Totentanz* (въ его „Kleine Schriften“. Bd. I. Leipzig. 1874). Wessely, *Die Gestalten des Todes etc. in der darstellenden Kunst*. Leipzig. 1876. Seelmann, *die Totentänze des Mittelalters*. Norden. 1893. A. Götte, *Holbeins Totentanz und seine Vorbilder*. Strassburg. 1897. Ernest Vinet, *Bibliogr. des Beaux Arts*. Paris. 1874, pp. 116 et suiv.

Gaston Paris думаетъ, что слово „Macabre“, вѣроятно, происходитъ отъ живописца Macabré, который, можетъ быть, первый изобразилъ „Пляску Смерти“. (Gaston Paris. *La Danse Macabré de Jean Le Fèvre*. Romania. Recueil trimestre consacré à l'étude des langues et des littératures romanes publiée par Paul Meyer et Gaston Paris. Paris. 1895, 24 année, p. 131—132).

178) В. В. Стасовъ, Модестъ Петровичъ Мусоргскій. См. *Вѣстникъ Европы*. 1881. Іюнь, стр. 508.

179) Если юморъ есть соединеніе трагического и комического, грустнаго и радостнаго, мрачнаго и свѣтлого, то въ живописи его символомъ можетъ служить свѣтотѣнь (J. Bahnsen, *Das Tragische als Weltgesetz und der Humor*. Lauenburg. 1877, S. 119, 123).

О юморѣ въ живописи см. Backhaus, *Das Wesen des Humors*. Leipzig. 1894. S. 144 ff. Lichtenberger, *Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des 16 J.* Strassburg. 1879. О юморѣ Рембрандта см. Eugen Reutsch, *Der Humor bei Rembrandt*. Strassburg. 1909. *Les maîtres humoristes*.

179a) Статья В. В. Стасова „Перовъ и Мусоргскій“ помѣщена въ Собраниѣ сочиненій В. В. Стасова. Спб. 1894. Томъ II, столбцы 247—270.

180) Тамъ же, столбецъ 257.

181) Тамъ же, столбецъ 257—258.

182) Къ римлянамъ посланіе святого апостола Павла. XIII, I.

183) Собрание сочиненій В. В. Стасова. Спб. 1894, столбецъ 254. Ср. Собко, Василій Григорьевичъ Перовъ (*Вѣстникъ изящныхъ искусствъ*. 1883. Томъ I, выпускъ I, стр. 148—149).

184) Собрание сочиненій В. В. Стасова. Спб. 1894. Т. II, столбецъ 256.

185) Собко, Василій Григорьевичъ Перовъ. См. *Вѣстникъ изящныхъ искусствъ*. 1883. Томъ I. Вып. I, стр. 171.

186) Тамъ же, стр. 172.

187) Тамъ же, стр. 164.

188) „Было у меня товарищъ, охотникъ“ смертный до соловьевъ: часто мы съ нимъ ёздили. Подсѣживать онъ былъ—много это ему мѣшало. Разъ подъ Лебединью выслушалъ онъ удивительного соловья. Приходитъ ко мнѣ, разсказываетъ—такъ отъ жадности весь трясется. Сталъ его ловить—а сидѣлъ онъ на высокой осинѣ. Вотъ, однако, спустился, погналъ его товарищъ въ сѣть; ткнулся соловей въ сѣть—и повисъ. Сталъ его товарищъ братъ—знать, руки у него дрожали—соловей вдругъ какъ шмыгнетъ у него между ногъ, запѣль и улетѣлъ. Товарищъ такъ и завопилъ. Онъ потомъ бежался, увѣряясь меня, что онъ явственно чувствовалъ, какъ-кто-то соловья у него изъ рукъ сплошь выдернула. Что же! всяко бываетъ. Принялся онъ снять маникъ его—нѣтъ! Не тутъ-то было: оробѣлъ, знать, смодикъ. Цѣлыхъ десять дней товарищъ потомъ за нимъ все ходилъ. Что же вы думаете?

Соловей хоть бы чукнулъ—такъ и прошалъ. А товарицъ чуть не рехнулся; насили у его домой притащилъ. Возьметъ, шапку б-земь гранетъ, да какъ начнетъ себя кулакомъ по лбу бить... А то вдругъ остановится и закричитъ: „раскапывайте землю—въ землю уйти хочу, туда ми́я дорога, слѣпому, не-умѣлому, безрукому“... Вотъ какъ оно бываетъ чувствительно". Тургеневъ, „О соловьяхъ“. См. Полное собрание сочинений И. С. Тургенева. 4 изд. Сиб. 1897. Т. X, стр. 187.

Любитель соловьевъ такъ говорить о своемъ эстетическомъ впечатлѣніи отъ пѣнія названныхъ птицъ: „Такъ звенитъ пріятно, какъ стеклышики, душу всю новорачиваетъ. Какъ долго не слышу—всякій разъ тронетъ, по животику такъ и пробѣжитъ, волосики на головѣ трогаются. Сейчасъ слезы—и вотъ онъ. Выдешь, поплачешь, постоишь“. (Тамъ же, стр. 185).

189) Собко, Василій Григорьевичъ Перовъ. См. Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1883. Томъ I. Выпускъ I, стр. 171—172.

Любимый писатель Черова былъ Гоголь (см. тамъ же, стр. 178), съ которымъ такъ часто сравнивали названаго художника. (Тамъ же, стр. 145—146).

190) R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1894. Bd. III. S. 347.

191) Собко, Василій Григорьевичъ Перовъ. См. Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1883. Томъ I. Выпускъ I, стр. 141—142, 147.

192) А. И. Сомовъ, Павелъ Андреевичъ Федотовъ. Спб. 1878, стр. I.

193) Въ произведеніяхъ Остаде видна радость народа, завоевавшаго себѣ свободу. (R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1894. Bd. II. S. 187).

194) А. И. Сомовъ, Павелъ Андреевичъ Федотовъ. Спб. 1878, стр. 5. Maeterlinck, Le genre satirique dans la peinture hollandaise. 1903.

Шопенгауэръ пишетъ, что „великая несправедливость относительно пре-
восходныхъ нидерландскихъ живописцевъ—пѣнть только ихъ техническое
дарование, смотря въ остальномъ на нихъ съ пренебреженіемъ, потому что
они большою частью изображаютъ предметы изъ будничной жизни, тогда
какъ только события всемірной или библейской исторіи считаются значитель-
ными. Предварительно слѣдовало бы подумать, что внутренняя значительность
дѣйствія отъ виѣшией виомѣ различна и обѣ часто идутъ вполнѣ отдельно
другъ отъ друга. Виѣшия значительность есть важность дѣйствія по отно-
шению къ его послѣдствіямъ для дѣйствительного міра и въ немъ самомъ;
слѣдовательно по закону основанія. Внутренняя значительность есть глубина
проинновеній въ идеи человѣчества и раскрывается, когда выводятся
на свѣтъ рѣже выдающіяся стороны иной идеи, тѣмъ, что посредствомъ
цѣлесообразныхъ соотставленій обстоятельствъ искусство заставляетъ ясно
и определенно высказывающихся индивидуумовъ развивать ихъ особенности.
Только внутренняя значительность—достояніе искусства; виѣшия—достояніе
исторіи. Обѣ вмѣстѣ другъ отъ друга независимы, могутъ проявляться
вмѣстѣ, но и каждая явиться отдельно. Дѣйствіе, въ высшей степени зна-
чительное для исторіи, можетъ по внутренней значительности быть весьма
будничнымъ и низкимъ и наоборотъ, сцена изъ будничной жизни можетъ
имѣть великую внутреннюю значительность, если въ ней человѣческие инди-
видуумы и человѣческое дѣйствіе и желаніе являются, до сокровеннѣйшихъ
изгибовъ, въ свѣтломъ и ясномъ освѣщеніи. Равно и при весьма различной
виѣшия значительности внутренняя можетъ быть совершенно одинакова;

такъ, напр., для немъ можетъ быть безразлично, спорятъ ли министры надъ ландкартой изъ-за странъ и народовъ или музыканты въ кабакѣ надъ картами и игральными костями стараются другъ передъ другомъ отстоять свои права; какъ безразлично, играютъ ли въ шахматы золотыми или деревянными фигурами. Кромѣ того, сцены и события, составляющія жизнь столькихъ миллионовъ людей, ихъ дѣйствія и обиходъ, ихъ горе и радости уже по этому одному достаточно содержательны, чтобы стать предметомъ искусства, и должны по богатому своему многообразію доставить достаточно материала для развитія многосторонней идеи человѣчества. Даже мимолетное мгновеніе, схваченное искусствомъ въ такой картины (нынѣ называемой жанромъ), возбуждаетъ легкое, своеобразно-трогательное чувство; ибо схватить въ постоянной картинѣ мимолетный, непрерывно менѣяющійся міръ, въ частныхъ событияхъ, заступающихъ тѣмъ не менѣе мѣсто цѣлаго, есть подвигъ живописи, коимъ она какъ-бы останавливаетъ самый полетъ времени, возводя отдѣльное къ идеѣ его рода". (Артуръ Шопенгауэръ, Міръ какъ воля и представленіе. Пер. А. Фета. Изд. 4 Маркса, стр. 237—238).

Гегель пишетъ по поводу нидерландской живописи: „Этотъ умный народъ, надѣленный художественной способностью, и въ живописи выражаетъ радость своей силой, честностью и довольствомъ. Онъ хочетъ и въ своихъ картинахъ полюбоваться при всевозможныхъ ситуацияхъ еще разъ на чистоту своихъ домовъ, городовъ, домашней утвари, на свой домашній покой, свои богатства, благопристойность наряда своихъ женъ и дѣтей, блескъ своихъ политическихъ празднествъ, смѣлость своихъ моряковъ, славу своей торговли и своихъ кораблей, плавающихъ по морямъ всего свѣта. Ту же наклонность къ честному и радостному существованію голландскіе художники обнаруживаютъ при изображеніи и предметахъ природы, соединяя высшую свободу художественной композиціи, тонкое пониманіе побочнаго и второстепеннаго и высшее совершенство исполненія съ вѣрнымъ и самостоятельнымъ пониманіемъ, съ любовью къ кажущемуся незначительнымъ и мимолетнымъ, съ открытымъ, свѣжеспринимающимъ взоромъ и со средоточеннымъ углубленіемъ всею душою въ жизнь замкнутую и ограниченную. Съ одной стороны нидерландская живопись выработала очаровательные эффекты красокъ, свѣта, освѣщенія и колорита, съ другой — живую характеристику и высшую художественную правду въ сценахъ изъ военной и солдатской жизни, въ приключеніяхъ въ шинкахъ, на свадьбахъ и прочихъ мужицкихъ попойкахъ, въ изображеніяхъ домашнихъ отношеній, въ портретахъ и предметахъ природы, ландшафтахъ, животныхъ, цветахъ и т. п. Если нидерландская живопись изображаетъ не только незначительная и случайная явленія, но и крестьянскую жизнь и грубую, пошлую дѣйствительность, то эти сцены проникнуты такою простодушною откровенностью, веселостью, что не пошлость и не злоба, а именно эта откровенность, это простодушіе, это веселье и составляютъ главный сюжетъ произведеній нидерландскихъ художниковъ. Поэтому въ нихъ мы видимъ не пошлыя влеченія, чувства и страсти, а жизнь низшаго сословія — крестьянъ, близкую къ природѣ, радостную и плутовато-комическую. Въ этой беззаботной шаловливости и заключается идеальный моментъ. Здѣсь изображенъ праздникъ жизни, все уравнивающій и удаляющій все дурное. Люди, которымъ такъ хорошо на сердцѣ, не могутъ быть дурины и подлы. Не все равно, если зло является какъ переходящій моментъ, или какъ главная характеристическая черта. У нидерландскихъ художниковъ комизмъ ситуаций уничтожаетъ дурное и намъ тотчасъ становится

ясно, что изображенные характеры могут оказаться совсем не на чём въ данный, представленный моментъ". (Hegel, Vorlesungen ueber Aesthetik. Herausgegeben von D. H. G. Hotho. 2 Aufl. Dritter Theil. S. 122—123.

195. „Замѣчательное обстоятельство: Федотовъ, какъ увѣряютъ близко знавшіе его, не особенно любилъ сочиненія Гоголя, а между тѣмъ его собственныхъ произведенія носятъ въ себѣ черты удивительного сходства съ этими сочиненіями. Оба художника, писатель и живописецъ, обладали даромъ тонкой наблюдательности, раздражались при видѣ слабостей и недостатковъ окружающей ихъ среды и осмысливали ихъ въ сатирѣ, полной остроумаго юмора; оба подъ конецъ жизни старались расширить кругъ своихъ задачъ обращеніемъ къ свѣтлой сторонѣ жизни и созданіемъ отраднаго женскаго образа. Разница между тѣмъ и другимъ состояла лишь въ томъ, что писатель, гораздо лучше подготовленный къ своему призванію и трудившійся долѣе, чѣмъ живописецъ, выразился вполнѣ и вполнѣ своего собрата. Вообще же работамъ Федотова, послужившимъ къ водворенію у насъ сатирическаго жанра, надо приписать такое значеніе для русской живописи, какое имѣли труды Гоголя для нашей литературы. Если чѣмъ-либо, послѣ этого, можно объяснить нелюбовь Павла Андреевича къ гоголевскимъ произведеніямъ, то лишь тѣмъ, что онъ находилъ въ этихъ произведеніяхъ излишній оттенокъ карикатуры, который сильно просвѣчивалъ въ его собственныхъ произведеніяхъ, но отъ котораго онъ искалъ освобожденія, особенно въ послѣдній періодъ своей дѣятельности". (А. И. Сомовъ, Павелъ Андреевичъ Федотовъ. Спб. 1878, стр. 21).

196) Тамъ же, стр. 2.

197) А. Дружинина, Воспоминаніе о русскомъ художнике Павѣль Андреевичѣ Федотовѣ. Спб. 1853, стр. 4. Ср. А. И. Сомовъ, Павелъ Андреевичъ Федотовъ. Спб. 1878, стр. 2—3.

198) А. И. Сомовъ. Павелъ Андреевичъ Федотовъ. Спб. 1878, стр. 4.

199) Тамъ же, стр. 3.

200) Тамъ же, стр. 3.

201) Тамъ же, стр. 3, 8, 9.

202) Тамъ же, стр. 9.

203) Москвитянинъ. 1850 г. Апрѣль № 8. Ср. съ А. И. Сомовъ. Павелъ Андреевичъ Федотовъ. Спб. 1878, стр. 12.

204) Москвитянинъ. 1850 г. Апрѣль № 8. Ср. А. И. Сомовъ, Павелъ Андреевичъ Федотовъ. Спб. 1878, стр. 12.

205) А. И. Сомовъ, Павелъ Андреевичъ Федотовъ. Спб. 1878, стр. 10.

206) Это стихотвореніе, какъ нецензурное по тогдашнимъ временамъ, напечатано не было. Две первыя части были изданы (краине небрежно, по первой попавшейся въ руки редакціи) за границей: „Поправка обстоятельствъ или Женитьба Майора. Изданіе Юрия Приваловскаго. Лейпцигъ. 1857. Въполномъ же исправномъ видѣ, съ указаніемъ на важнѣйшіе варианты текста, появилась эта поэма въ журналѣ Семевскаго „Русская Старина“ (1872 май и августъ) Ср. А. И. Сомовъ, Павелъ Андреевичъ Федотовъ. Спб. 1878, стр. 10; гдѣ напечатана третья часть этой поэмы, нѣсколько разнѣющаяся отъ текста, напечатанного въ „Русской Старинѣ“.

207) Москвитянинъ. 1850. Апрѣль № 8, стр. 75. А. И. Сомовъ. Павелъ Андреевичъ Федотовъ. Спб. 1878, стр. 11—12.

208) Тамъ же, стр. 24.

209) Тамъ же, стр. 8, 13, 21, 23. Внослѣдствіи симпатіи Федотова сосре-

доточились на Вильки, которого, какъ и Гогарта, Федотовъ зналъ лишь изъ гравюръ. Тамъ же, стр. 13.

210) Ernest Chesneau, La peinture anglaise, p. 20.

211) Ibid., p. 12.

212) Dohme, Kunst und Künstler. Leipzig. 1880. 3 Abth. S. 3. Произведения Гогарта, по своему юмористическому характеру соответствуютъ литературнымъ произведениямъ Смоллета и др. (Ibid. S. 4).

213) William Hogarth's Zeichnungen. Nach den Originalen in Stahl gestochen. Mit der vollständigen Erklärung derselben von Lichtenberg. Herausgegeben mit Ergänzung und Fortsetzung derselben, nebst einer Biographie Hogarths von Dr. Franz Rottenkamp. 3 Aufl. Stuttgart. 1873. S. 1—77.

214) Dohme. Kunst und Künstler. Leipzig. 1880. 3 Abth. S. 15.

215) Ibid., S. 15. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1893. I. S. 20.

216) Ernest Chesneau, La peinture anglaise, p. 24.

217) Ulrici, Abhandlung zur Kunstgeschichte als angewandter Aesthetik. Leipzig. 1876. S. 206—207.

218) Ibid. S. 217—218.

219) Ibid. S. 214.

220) Ibid. S. 215.

221) M. Carriere. Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 246—247.

222) Шекспиръ, Король Лиръ. (Полное собрание драматическихъ произведений Шекспира въ переводе русскихъ писателей. Изд. Гербеля. Спб. 1865. Т. I, стр. 270).

223) Lazarus, Das Leben der Seele. 3 Auflage. Berlin. 1883. Bd. I S. 304.

224) Шекспиръ, Король Лиръ. (Полное собрание драматическихъ произведений Шекспира въ переводе русскихъ писателей. Изд. Гербеля. Спб. 1865. Т. I, стр. 254).

225) Гоголь, Записки Сумасшедшаго. (Полное собрание сочинений Н. В. Гоголя. 5 изд. его наследниковъ. Москва. 1884. Т. IV, стр. 259).

226) Тамъ же. Т. IV, стр. 259.

227) О юморѣ Гоголя Бѣлинскій пишетъ, что „это юморъ чисто русскій, юморъ спокойный, простодушный, въ которомъ авторъ какъ бы прикидывается простачкомъ“. (Сочиненія В. Г. Бѣлинского въ IV томахъ. Дешевое изд. Павленкова. Спб. 1896. Томъ I, столбецъ 133). Юморъ Гоголя „спокойный въ самомъ своемъ негодованіи, добродушный въ самомъ своемъ лукавствѣ“. (Тамъ же, столбецъ 135). По поводу „Записокъ Сумасшедшаго“ Бѣлинскій пишетъ: „Возьмите „Записки Сумасшедшаго“, этотъ уродливый гротескъ, эту странную, прихотливую грезу художника, эту добродушную насмѣшку надъ жизнью и человѣкомъ, жалкой жизнью, жалкимъ человѣкомъ, эту карикатуру, въ которой такая бездна поэзіи, такая бездна философіи, эту психическую исторію болѣзни, изложенную въ поэтической формѣ, удивительную по своей истинѣ и глубокости, достойную кисти Шекспира; вы еще смеетесь надъ простакомъ, но уже вашъ смѣхъ растворенъ горечью: это смѣхъ надъ сумасшедшими, котораго бредъ и смѣшонъ, и возбуждаетъ состраданіе“. (Тамъ же. Т. I, столбецъ 133).

228) Тамъ же. Т. IV, стр. 252.

229) Тамъ же. Т. IV, стр. 260.

230) Тамъ же. Т. IV, стр. 262.

231) Ломброзо, Геній и безуміє.

„Разница между сумасшедшимъ и геніемъ не очень большая. Наполеонъ, зная объ этомъ кое-что, утверждалъ это Эскиролю. Та же самая способность ведетъ насть къ славѣ или бросаетъ насть въ тюремную яму (саванн), (H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*. 5 éd. Paris. 1882. Т. V, р. 15. О близости генія и сумасшествія см. Артуръ Шопенгауэръ, Міръ, какъ воля и представление, пер. Фета. Изд. 4, Маркса. Спб., стр. 196).

232) Пушкинъ, Герой. (Сочиненія А. С. Пушкина. Изд. А. С. Суворина 3-е. Спб. 1887. IV, стр. 8).

233) „Женѣ сказалъ: умножая умножу скорбь твою въ беременности твоей; въ болѣзни будешь рождать дѣтей; и къ мужу твоему влечение твое и онъ будетъ господствовать надъ тобою. Адаму же сказалъ: за то, что ты послушалъ голоса жены твоей и ъѣлъ отъ дерева, о которомъ я заповѣдалъ тебѣ, сказавъ: не ъѣшь отъ него, проклята земля за тебя; со скорбью будешь пытаться отъ нея во всѣ дни жизни твоей. Терпіе и волчцы произраститъ она тебѣ и будешь пытаться полевомъ травою. Въ потѣ лица твоего будешь ъѣсть хлѣбъ, доколѣ не возвратишься въ землю, изъ которой ты взятъ; ибо прахъ ты и въ прахъ возвратишься“. (Первая книга Моисеева. Бытіе. III, 16—19).

234) Гоголь, „Записки Сумасшедшаго“. (Сочиненія Н. В. Гоголя, Полное собраніе въ одномъ томѣ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1902, столбецъ 581).

235) H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*. 5 éd. Paris. 1882. Tome V, р. 4, 16.

236) Сочиненія Чарл. Диккенса, Давидъ Копперфильдъ. Иллюстрированный романъ въ переводѣ И. Введенского Изд. 4-ое. Спб. Москва. 1893. Столбецъ 187, 198.

237) Тамъ же, столбецъ 247.

238) Тамъ же, столбецъ 198.

239) Тамъ же, столбцы 199—200.

240) Тамъ же, столбецъ 197.

241) Тамъ же, столбецъ 246.

242) Тамъ же, столбецъ 198.

243) Тамъ же, столбцы 301—302.

244) Тамъ же, столбецъ 249.

245) Тамъ же, столбецъ 658.

246) Тамъ же, столбецъ 667.

247) Тэйль, Новѣйшая англійская литература въ современныхъ ея представителяхъ. Служить продолженіемъ сочиненія того же автора: Развитіе политической и гражданской свободы въ Англіи въ связи съ развитіемъ литературы. Переводъ Д. С. Ивашинцова. Спб. 1876, стр. 13—14.

248) О разныхъ чудакахъ см. Philarete Chasles, *Les excentriques*.

249) Диккенсъ, Давидъ Копперфильдъ. Сочиненія Чарл. Диккенса. Иллюстрированный романъ въ переводѣ И. Введенского. Изд. 4. Спб. Москва. 1893. Столбецъ 192.

250) Тамъ же, столбецъ 12.

251) Тамъ же, столбецъ 8.

252) Тамъ же, столбецъ 13.

253) Тамъ же, столбцы 202—210.

254) Чарльзъ Диккенсъ. Замогильные записки Пиквикского клуба. Дешевая библиотека № 315. Изд. Суворина. Спб. Т. I, стр. 466.

255) Тамъ же. Т. I, стр. 468—469. Подобный случай приключился съ Шопеномъ, попавшимъ по разсѣянности въ чужую спальню. (Fr. Niecks, Fr. Chopin als Mensch und Musiker. Von Verfasser vermacht und aus dem Englischen fibersetzt von Dr. W. Langhans. Leipzig. 1890. I, S. 112).

256) Г. Диккенсъ, Замогильные записки Пиквикского клуба. Дешевая библиотека № 315. Изд. Суворина. Спб. Т. 1, стр. 332.

257) Тамъ же. Т. I, стр. 346.

258) Тамъ же. Т. II, стр. 328.

259) Тамъ же. Т. II, стр. 332—333.

260) Тамъ же. Т. I, стр. 234.

261) Тамъ же. Т. I, стр. 171.

262) Тамъ же. Т. II, стр. 398.

263) Тамъ же. Т. II, стр. 393.

264) Тамъ же. Т. II, стр. 429—430.

265) Тамъ же. Т. II, стр. 393—394.

266) Джонъ Рѣскінъ, Современные художники. I. Общіе принципы и правда въ искусствѣ. Пер. П. С. Когана. Москва. 1901, стр. 45.

267) Тургеневъ, Гамлетъ и Донъ-Кихотъ. (Полное собрание сочинений П. С. Тургенева. 2 изд. Томъ X. Спб. 1884, стр. 405).

268) Тамъ же, стр. 407.

269) Тамъ же, стр. 419.

270) Тамъ же, стр. 422. О Донъ-Кихотѣ см. этюдъ Кареліна: „Донъ-Кихотизмъ и Демонізмъ“, приложенный къ 4-ому иллюстрированному изданію Донъ Кихота. Пер. Кареліна, испр. и доп. Зотовымъ. Изд. Спб. 1892. Томъ II-ой.

271) „Істинний юморъ обнаруживается въ любви къ осмѣянному миру. Свою глубину и грацію юморъ приобрѣтаетъ подчиненіемъ остроумія господству разума. Въ смѣхѣ надъ превратностью юморъ сохраняетъ почитаніе зародышу идеального и возвышенного. Оттого въ самыхъ взбалмошныхъ чудачествахъ радуетъ насъ благородство человѣческой природы и мы радостно полагаемся на ея несокрушимость. Кто при этомъ не вспомнить чуднаго Сервантеса и его остроумнаго Ла-Манчскаго рыцаря. Его глупыя предпріятія вытекаютъ изъ благороднаго стремленія защитить невинность, содѣйствовать господству справедливости, а преизбытокъ фантазіи мѣшаетъ ему поступать сообразно съ реальнымъ положеніемъ вещей, и проливаетъ чары романтической поэзіи на самую обыкновенную дѣйствительность. Миръ въ его головѣ иной, чѣмъ вѣтъ его. Оттого онъ попадаетъ въ самые забавные конфликты и дѣлается смѣшнымъ, несмотря на свое дѣйствительное мужество и высокія стремленія. Но въ своемъ воображеніи онъ возносится надъ обыденнымъ, тумаки и точки котораго ему приходится сносить“. (M. Carti  e, Aesthetik. 3 Auflage. Leipzig. 1885. Erster Theil. S. 236—237). О значеніи Донъ Кихота см. Gener, La Mort et le Diable. Paris. 1880, р. 720—721.

272) H. Bergson, Le rire. Essai sur la signification du comique. Paris, 1900, p. 149.

273) См. Томъ I, изд. 2-ое, стр. 118.

Въ духѣ Кантовской морали Жуффруа пишетъ: „Важно лишь усиление. Только оно одно и зависитъ отъ человѣка, только оно одно его возвышаетъ и дѣлаетъ его довольнымъ собой“. (Th. Jouffroy, Nouveaux mélanges philosophiques. 2 ´ed. Paris. 1861, p. 255).

- 274) Бытие, XXXVII, 18—28. M. Carrière, Aesthetik. 3 Auflage. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 418—419.
- 275) Rénan, Histoire des origines du christianisme. T. IV, p. 177—178, 189.
- 276) P. Gener, La Mort et le Diable. Paris. 1880, p. 418. Мефистофель, хочетъ злого, а дѣлаетъ доброе. (Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen. Mairz. 1897. S. 86).
- 277) Lecky. History of the rise and influence of the spirit of rationalism in Europe. 3 ed. London. 1866. Vol. II, p. 362.
- 278) J. Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor. Lauenburg. 1877. S. 130—131, 133—134.
- 279) Самъ Сервантесъ, когда писалъ своего Донъ Кихота, въ противоположность своему герою достигъ не только той цѣли, которую имѣть въ виду, но и гораздо болѣе высокой. „Какая основная мысль, спрашивается Гейне, руководила великимъ Сервантесомъ, писавшимъ свою великую книгу? Имѣть ли онъ въ виду уничтожить рыцарскіе романы, чтеніе которыхъ до того свирѣпствовало въ Испаніи въ его время, что бесцѣльны были противъ нихъ духовныя и свѣтскія запрещенія? Или бѣль хотѣть осмѣять человѣческое одушевленіе вообще и героизмъ меченошцевъ въ частности? Очевидно, онъ имѣть намѣреніе написать сатирикъ противъ этихъ романовъ. Освѣщаи ихъ нелѣпости, онъ предалъ ихъ на всеобщее осмѣяніе и такимъ образомъ уничтожилъ ихъ. Это удалось ему вполнѣ: то, что не смогли сдѣлать увѣщанія съ церковныхъ каѳедръ, ни угрозы канцелярій, то совершилъ бѣдный писатель своимъ перомъ. Онъ такъ основательно уничтожилъ ихъ, что тотчасъ послѣ появленія его Донъ Кихота вкусъ къ тѣмъ книгамъ исчезъ и больше не было напечатано ни одной. Но перо генія всегда больше, чѣмъ онъ самъ, и достигаетъ гораздо далѣе его собственныхъ намѣреній; самъ того не сознавая иено, Сервантесъ написалъ величайшую сатирикъ на человѣческое увлеченіе“. (H. Heine, Einleitung zur Prachtausgabe des Don Quixote. 1837. См. Heinrich Heine's sämmtliche Werke in vier Bänden. Herausgegeben von Otto F. Lachmann. Leipzig. Th. Reclam jun. IV. S. 633).
- 280) Мечниковъ, Этюды о природѣ человѣка. Москва. 1904. Глава IX, X, XI, XII.
- 280a) Это стихотвореніе помѣщено въ Zeitschrift für Philosophie und Pädagogik. 1907. Oktob. S. 9. Оно переведено И. П. Мироновскимъ.
- 281) Kant's Ideen zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht. Dritter Satz. Im. Kant's Sämmliche Werke, herausgegeben von Rosenkranz und Schubert. Siebenter Theil. Erste Abtheilung. Leipzig. 1838. S. 321. 7. Cp. Herm. Hettner, Literaturgeschichte des 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. 3 Theil. 3 Buch. 1 Abth. S. 69. Тамъ же интересныя возраженія Гердера. (Ibid. S. 69—70). Кантъ о прогрессѣ въ исторіи и конечной его судьбѣ, см. кроме названного сочиненія также: Kant, Kritik des Urtheilkraft. § 83, 84, 85. (2 издание Hartenstein'a, томъ 5-ый). Kant, Streit des Facultäten. (2 изд. Hartenstein'a, томъ 7-ой). Kant, Muthmasslicher Anfang der Menschengeschichte. (Hartenstein'a 2-ое изд., томъ 4-ый). Kant, Religion innerhalb der Grenzen der Vernunft. Идея Канта о прогрессѣ см. Fritz Medicus, Kants Philosophie der Geschichte. Berlin. 1902. (въ Kantstudien, но есть и отдельное изданіе). О прогрессѣ въ исторіи см. Ранке: Щепкинъ, Автобіографія Ранке. Русская Мысль. 1893. Августъ, стр. 158—159. Тамъ ссылка на трудъ Ранке: Weltgeschichte. 9 Th. Ueber die Epochen der neueren Geschichte. Vorträge dem Könige Maximilian II von Bayern gehalten. Leipzig. 1888. Тотъ же вопросъ затрагиваетъ Достоевскій въ

„Преступлений и наказаний“. Изд. 14. Спб. 1905. стр. 246. Герценъ пишетъ: „Неужели и вы обрекаете современныхъ людей на жалкую участь кара-тидъ, поддерживавшихъ террасу, на которой когда-нибудь другие будутъ танцевать“. (Сочиненія А. П. Герцена и переписка съ Н. А. Захариной. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1905, Томъ V, стр. 186). Ср. журналъ „Вопросы Жизни“. 1905. № 6. Июль, стр. 304—305. № 3. Мартъ, стр. 266—267). Интересны мысли высказываетъ о будущности человѣчества Тормазовъ въ своей книгѣ „Счастье и прогрессъ“.

282) Вѣстникъ иностранной литературы. 1894. Ноябрь, стр. 111.

283) Достоевскій, Братья Карамазовы. Спб. 1882. Т. I, стр. 274.

284) Слова Шопенгауэра о людяхъ, живущихъ надеждами на будущее и недовольныхъ настоящимъ, вполнѣ приложимы къ человѣчеству вообще, вѣно движущемуся по пути культуры: „Тѣ, которые упускаютъ настоящее, не пользуясь имъ и не наслаждаясь, а стремлѣніями и надеждами живутъ только въ будущемъ, смотрятъ постоянно впередъ, съ нетерпѣніемъ спѣша на встречу грядущимъ обстоятельствамъ, которыхъ будто только и могутъ принести настоящее счастье,—такіе люди, несмотря на свои важно мудрыя мыны, похожи на тѣхъ ословъ въ Италии, ходъ которыхъ ускоряютъ тѣмъ, что на привязанной къ ихъ головѣ пальцѣ вѣшаютъ у нихъ передъ носомъ связку сѣна, и они все надѣются до нея добраться. Такіе люди обманываютъ себя на цѣлое существование, живя ad interim, вплоть до самой смерти“. (Ар. Шопенгауэръ, Афоризмы и Максимы. Переводъ Черниговца. Изд. 5. Спб. 1900. Т. I, стр. 173).

285) Лермонтовъ, Александръ Осиповичъ Смирновой (1840): „Безъ вѣсть хочу сказать вамъ много“... (Сочиненія М. Ю. Лермонтова. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Подъ ред. А. Скабичевскаго. Спб. 1895, столбецъ 415).

Глава XIV.

Безобразное.

Подобно тому, какъ въ біологію входитъ понятіе о болѣзни, въ этику—понятіе о злѣ, въ науку о правѣ—его нарушеніе, въ науку о религії понятіе о грѣхѣ, и къ области эстетики относится не одно прекрасное, но и безобразное¹⁾). Главный характеристический признакъ эстетического впечатлѣнія заключается въ способности доставлять намъ наслажденіе независимо отъ какихъ бы то ни было эгоистическихъ, корыстныхъ и утилитарныхъ соображеній. Предметы и явленія, способные доставлять намъ удовольствіе независимо отъ утилитарныхъ соображеній, а просто потому, что на нихъ пріятно смотрѣть или пріятно ихъ слушать, называются прекрасными. Наоборотъ, предметы и явленія, причиняющіе намъ болѣе или менѣе сильное страданіе не потому, что они намъ вредны, а лишь вслѣдствіе непріятнаго впечатлѣнія, производимаго ими на наше зрѣніе и слухъ, называются безобразными²⁾). Итакъ, прекрасно—все намъ нравящееся, но не потому, что оно полезно; а безобразно—все намъ не нравящееся, но не потому, что оно намъ вредно (ср. I томъ, 2-е изд., стр. 63).

Въ человѣкѣ, какъ и во всякомъ иномъ живомъ существѣ, всего сильнѣе дѣйствуетъ чувство самосохраненія³⁾). Мы любимъ все то, что содѣйствуетъ продленію и улучшенію нашего существованія, и ненавидимъ все противоположное. Но отчего же намъ нравится многое безполезное и не нравится многое безвредное? Еслибы человѣку было присуще только одно чувство самосохраненія, то все безполезное и безвредное ему было безразлично. Слѣдовательно, въ человѣкѣ, кромѣ чувства само-

сохраненія, есть еще нечто другое, заставляющее любоваться безполезнымъ, но прекраснымъ, и чувствовать отвращеніе къ безвредному, но безобразному. Это такъ называемое эстетическое чувство является причиной того, что мы наслаждаемся при созерцаніи прекраснаго и страдаемъ при созерцаніи безобразнаго. Слѣдовательно, приятное впечатлѣніе отъ прекраснаго и неприятное впечатлѣніе отъ безобразнаго зависитъ оттого, что мы надѣлены эстетическимъ чувствомъ. Поэтому безобразное, какъ и прекрасное, относится къ области эстетики ⁴⁾.

Прежде думали иначе. „Пробѣгая заглавія эстетическихъ произведеній, мы очень часто находимъ, что тожество „эстетического“ и „прекраснаго“ принимается какъ нечто само собою разумѣющееся; „эстетика или учение о прекрасномъ“, „эстетика или философія прекраснаго“ — вотъ названія, встрѣчаемыя на каждомъ шагу. И въ самомъ дѣлѣ, большинство эстетиковъ предполагаетъ тожественность этихъ понятій заранѣе: что производить эстетическое дѣйствіе, то вмѣстѣ съ тѣмъ и прекрасно. Въ противоположность этому мы утверждаемъ, что такое пониманіе эстетического слишкомъ узко. Хотя все прекрасное относится къ области эстетического, но не все эстетическое прекрасно. Въ самомъ дѣлѣ, по изложенному здѣсь воззрѣнію, вполнѣ безразлично, пріятны ли предметы или непріятны, красивы ли они или безобразны: если только мы въ состояніи выдѣлить изъ нихъ видимость съ помощью силы воображенія, мы получаемъ отъ нихъ эстетическое впечатлѣніе. Злосчастное понятіе прекраснаго растягивали во всѣ стороны, какъ еслибы оно было изъ резины, и единствено по той причинѣ, что считали необходимымъ обнѣть имъ все, что производить эстетическое дѣйствіе. Прекрасное должно было превратиться въ нечто прямо противоположное, разбиваться на части и вновь собираться, пока наконецъ оно не было растянуто до степени схемы, лишенной определенного характера, — схемы, которая ужъ почти ни на что не была годна. Но стоитъ только пройтись по любой картинной галлереѣ, чтобы увидѣть, какъ мало совпадаютъ понятія „красивый“ и „эстетический“ ⁴⁾.

Не только живописцы, но и другие художники, въ особенности поэты, часто пользуются безобразнымъ въ своихъ произведеніяхъ. Оно производить странное впечатлѣніе на созерцателя, возбуждая антипатію и въ то же время приковывая къ себѣ. „Урін Гипъ, пишетъ Диккенсъ, лежалъ на спинѣ, растянувъ ноги во всю длину. Страшно хрюпѣло его горло, носъ сопѣль немилосердно, и ротъ его, какъ пасть дикаго звѣря,

быть раскрыть. Онъ былъ чудовищно безобразенъ въ действительности, гораздо безобразнѣе, нежели какъ я представлялъ его въ своемъ тревожномъ полуслѣдѣ. Привлекаемый въ нему какой-то неотразимой силой, я выходилъ изъ спальни черезъ каждые полчаса и наблюдалъ его съ новымъ отвращеніемъ и страхомъ⁵).

Въ приведенной цитатѣ обращено вниманіе на любопытный феноменъ, заключающійся въ томъ, что безобразное и отвращаетъ отъ себя и приковываетъ къ себѣ, возбуждаетъ антипатію, но въ то же время интересуетъ насъ. Интересъ безобразнаго заключается въ его разнообразіи и характеристичности⁶). Идеальная красота однообразна, какъ и добро⁷) и истина⁸). Подобно тому, какъ есть только одно вѣрное рѣшеніе математической задачи, одно счастье, заключающееся въ нормальныхъ функцияхъ нашей физической и духовной природы⁹), существуетъ одна идеальная красота, будеть ли она пониматься въ смыслѣ Платона, разумѣвшаго въ ней божественный первообразъ, модель, въ отношеніи которой каждая существующая въ действительности вещь есть болѣе или менѣе неудачная копія¹⁰), или въ смыслѣ Аристотеля, считавшаго за идеалъ красоты максимумъ развитія, доступнаго природѣ данной вещи, предполагаемой въ наилучшихъ условіяхъ ея существованія¹¹). Будуть ли идеально-прекрасные люди тѣ, которые тождественны съ моделью, представлявшуюся Творцу въ моментъ ихъ созданія, или же тѣ, которые явились результатомъ всѣхъ необходимыхъ условій для ихъ жизни и всесторонняго развитія, при отсутствіи всего имъ вреднаго, все-таки эти идеальные люди окажутся сходными между собой, потому что есть только одна совершенная норма и только одинъ максимумъ развитія жизненныхъ силъ организма¹²). Но есть безчисленное количество отступленій отъ модели, существуетъ бесконечная лѣстница, ведущая къ максимальному развитію жизненныхъ силъ организма, принадлежащаго данной породѣ, лѣстница, на ступеняхъ которой останавливаются болѣе или менѣе несовершенныя, оттого болѣе или менѣе обезображенныя существа. „У прекраснаго, пишетъ Викторъ Гюго въ предисловіи къ „Кромвелю“, представляющемъ интересный этюдъ о безобразномъ,—только одинъ типъ, у безобразнаго—тысяча. Это потому, что прекрасное, говоря по-человѣчески, есть не что иное, какъ форма, рассматриваемая въ своихъ простѣйшихъ отношеніяхъ, въ своей наиболѣе абсолютной симметріи, въ своей гармоніи какъ болѣе тѣсной съ нашей организацией. Оттого красота намъ представляетъ всегда законченное цѣлое, но ограниченное, какъ мы сами. Наоборотъ, то,

что мы называемъ безобразнымъ, есть деталь громаднаго ускользающаго отъ насъ цѣлаго, гармонирующаго не съ человѣкомъ, но со всѣмъ мірозданіемъ. Вотъ почему безобразное представляется безпрестанно въ новыхъ видахъ, но неполныхъ¹³⁾.

Изъ сказаннаго выше можно заключить, что всякое существо, достигнувшее совершенства въ своеемъ родѣ, есть высшая красота, а существа, болѣе или менѣе далекія отъ этого совершенства, къ какому бы роду они ни принадлежали, будутъ болѣе или менѣе безобразны, смотря по степени удаленія отъ доступнаго имъ совершенства. Но такой выводъ не вѣренъ. Красота не есть совершенство¹⁴⁾, а безобразное не заключается лишь въ большемъ или меньшемъ удаленіи отъ совершенства. Безобразнымъ можетъ быть существо, находящееся въ наиболѣе соответствующихъ для себя условіяхъ, поэтому болѣе или менѣе совершенное въ своеемъ родѣ и тѣмъ не менѣе безобразное, напримѣръ, свинья, лягушка, крокодиль, клопъ и т. п. Для человѣка красота можетъ быть только человѣческою, а все остальное прекрасно постольку, поскольку представляетъ аналогію съ человѣческою красотою. Для даннаго человѣка другой человѣкъ есть тѣло, подобное другимъ тѣламъ, которыя онъ воспринимаетъ своими вѣшними чувствами. Воспринимая впечатлѣніе отъ своего ближняго, человѣкъ замѣчаетъ проявленія жизни этого ближняго, какую чувствуетъ въ себѣ самомъ. Этой жизни онъ симпатизируетъ, а если она ему представляется результатомъ наиболѣе подходящихъ для ея развитія условій, то онъ привѣтствуетъ ее, какъ высшую красоту. Много предметовъ одушевленныхъ и неодушевленныхъ представляютъ большую или меньшую аналогію съ человѣческою жизнью. Такіе кажутся намъ болѣе или менѣе прекрасными. Наоборотъ, предметы, обнаруживающіе уничтоженіе жизни, какъ, напримѣръ, разлагающіеся трупы, или жизнь, непохожую на человѣческую или ей противоположную, кажутся намъ безобразными. Слѣдовательно, безобразное заключается въ проявленіи жизни чуждой или противоположной человѣческой или въ ея недостаточности, искаженности и, наконецъ, полномъ уничтоженія. Степень безобразнаго зависитъ отъ большаго или меньшаго препятствія нашей склонности очеловѣчивать, т.-е. надѣлять жизнью, аналогичной человѣческой, объекты нашего эстетического созерцанія. Это препятствіе дѣлаетъ болѣе или менѣе непріятнымъ созерцаніе безобразнаго, возбуждающаго къ себѣ нашу антипатію.

При сопоставленіи прекраснаго съ безобразнымъ получается контрастъ, отъ котораго первое очень выигрываетъ. Отсюда

происходитъ мнѣніе, что безобразное допустимо или въ качествѣ контраста прекрасному¹⁵⁾, для усиленія симпатіи къ по-слѣднему, или въ качествѣ мрачнаго фона¹⁶⁾, на которомъ тѣмъ ярче блеститъ красота, или, наконецъ, въ качествѣ отрицательнаго идеала, который, возбуждая отвращеніе въ созерцателѣ, тѣмъ самымъ усиливаетъ въ немъ влеченіе къ положительному. Но едва ли безобразное имѣетъ только одно лишь такое служебное и подчиненное красотѣ значеніе. Склонность художниковъ воспроизводить одно безобразное совершенно самостоятельно свидѣтельствуетъ о его самодовлѣющемся значеніи. Искусство такъ же универсально, какъ сама жизнь. Въ ней красота является, какъ счастливое исключеніе, среди массы безобразнаго, представляющаго тѣмъ болѣе эстетическаго интереса, чѣмъ смытѣе оно удаляется отъ своего идеальнаго прототипа и энергичнѣе заявляетъ о своей индивидуальной самобытности.

Оттого искусство такъ склонно воспроизводить безобразное. Художественное произведеніе, воспроизводящее нѣчто безобразное, можетъ быть весьма высокаго достоинства и доставлять созерцателю большое эстетическое наслажденіе. Такое художественное произведеніе обыкновенно называютъ прекраснымъ. Но это не значитъ, что безобразный сюжетъ, будучи мастерски воспроизведенъ въ художественномъ твореніи, превратился въ красоту. Созерцатель вполнѣ сознаетъ, что безобразное, воспроизведенное въ данномъ художественномъ шедеврѣ, остается безобразнымъ¹⁷⁾, не мѣшающимъ однако любоваться изяществомъ самого воспроизведенія. Поэтому, если называютъ художественные шедевры съ безобразными сюжетами прекрасными^{17а)}, то лишь въ условномъ смыслѣ, подобно тому, какъ говорятъ о прекрасномъ хлѣбѣ, конечно, не приписывая ему красоты, а лишь указывая на его-хорошія качества, въ смыслѣ вкуса и питательности.

Создать произведеніе высокаго художественнаго достоинства, но съ безобразнымъ сюжетомъ, не легко. Гоголь, столь хорошо знаяшій это, пишетъ, „что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую изъ презрѣнной жизни, и возвести въ перль созданья“¹⁸⁾. Если искусство никогда не брезгало безобразнымъ, то эстетика часто его игнорировала. Впрочемъ отдельныя замѣчанія по поводу безобразнаго встрѣчаются у древнихъ писателей. На него обращалъ вниманіе и Аристотель. Упомянувъ о томъ, что искусство можетъ изображать существующую дѣйствительность или нѣчто лучшее, а также и худшее и такимъ образомъ, констатировавъ фактъ безобразія въ искусствѣ^{18а)}, упомянутый философъ пытается объяснить причину, по которой

некрасивое въ действительности можетъ въ художественномъ изображеніи доставить созерцателю удовольствіе. „Какъ кажется, пишетъ Аристотель, вообще двѣ причины, и притомъ заключающіяся въ природѣ (человѣка), произвели поэзію. Во-первыхъ, подражаніе прирождено людямъ съ дѣствія и они тѣмъ отличаются отъ прочихъ животныхъ, что наиболѣе способны къ подражанію, благодаря которому приобрѣтаютъ и первыя знанія; а во-вторыхъ, продукты подражанія всѣмъ доставляютъ удовольствіе. Доказательствомъ этого служить то, что происходитъ въ обыденной жизни: на что мы въ действительности смотримъ съ отвращеніемъ, точноѣшія изображенія того мы рассматриваемъ съ удовольствіемъ, какъ, напр., изображенія отвратительныхъ животныхъ и труповъ. Причина же этого заключается въ томъ, что приобрѣтать знанія весьма пріятно не только философамъ, но равно и прочимъ людямъ, съ тою разницей, что послѣдніе приобрѣтаютъ ихъ недолго. На изображенія смотрѣть (они) съ удовольствіемъ, потому что, взирая на него, приходится узнавать и разсуждать, что каждый (предметъ обозначаетъ), напр., что это—тотъ-то; если же смотрящій не видѣлъ раньше (предмета изображенія), то послѣдній доставить (ему) наслажденіе не какъ воспроизведеніе предмета, но благодаря отдѣлкѣ, или колориту, или другой какой-нибудь причинѣ”¹⁹). Изъ этихъ словъ Аристотеля видно, что онъ приписываетъ людямъ, смотрящимъ на художественное воспроизведеніе безобразнаго, способность наслаждаться имъ интеллектуально.

Но можетъ ли художественное произведеніе съ безобразнымъ содержаніемъ доставить эстетическое наслажденіе? На этотъ вопросъ французскіе эстетики дали не только утвердительный отвѣтъ, но даже приписывали искусству силу воспроизведеніямъ безобразнаго сообщать красоту. Буало писалъ въ своей поэтикѣ:

Il n'est pas de serpent, ni de Monstre odieux
Qui par l'Art imité ne puisse plaire aux yeux
D'un pinceau délicat, l'artifice agréable,
Du plus affreux objet fait un objet aimable²⁰).

(Такого страшнаго на свѣтѣ нѣтъ предмета,
Который бы не сталъ намъ милъ въ стихахъ поэта:
Искусство дивное волшебною рукой
Ужаснѣшую вещь исполнить красотой”)²¹).

Аристотель, утверждая возможность испытывать наслажденіе отъ созерцанія художественныхъ произведеній съ безобразнымъ содержаніемъ, объясняетъ этотъ фактъ влечениемъ человѣка къ знанію. Слѣдовательно, съ точки зренія Аристотеля, созерцаніе безобразнаго въ искусствѣ сопровождается не эстетическимъ на-

слажденіемъ, а интеллектуальнымъ интересомъ. Наоборотъ, Буало думаетъ, что художественное произведение съ безобразнымъ содержаніемъ способно доставить эстетическое наслажденіе, потому что будто бы безобразное, воспроизведенное искусствомъ, превращается въ красоту. На самомъ дѣлѣ такого превращенія не бываетъ. Такъ, напримѣръ, мы, любясь карикатурой, вполнѣ со-знаемъ, что карикатуристъ не только не превратилъ въ красоту безобразный сюжетъ, но утрировалъ характеристическая черты послѣдняго, отчего безобразное стало еще безобразнѣе. И именно эта утрировка намъ нравится, такъ какъ въ ней мы видимъ подчеркнутыя черты характеристическихъ свойствъ сюжета ^{21а}).

Если Буало видѣлъ въ воспроизведеніи безобразного торжество искусства, способного превращать безобразное въ прекрасное и такимъ образомъ доставлять воспроизведеніемъ безобразного эстетическое наслажденіе, то Баттѣ ²²) (см. стр.) думалъ, что безобразные сюжеты выгоднѣе для искусства, ибо не возбуждаютъ корыстнаго къ себѣ отношенія, которое при воспроизведеніи красоты можетъ болѣе или менѣе мѣшать безкорыстно любоваться объектомъ, что составляетъ непремѣнное условіе эстетического созерцанія.

Эти мысли Баттѣ обнаруживаются въ немъ сомнѣніе въ способности человѣка возвышаться надъ корыстнымъ отношеніемъ къ окружающему и любоваться имъ эстетически. Онъ не совсѣмъ не правъ. Аналогичныя мысли высказываетъ Шопенгауэръ, вооружающійся противъ изображенія прелестнаго въ искусствѣ (см. стр. 18—20 въ главѣ о прелестномъ). Названный нѣмецкій философъ противъ изображенія сѣбѣстнаго (напр. въ *nature morte* голландскихъ живописцевъ), способного возбудить голодъ въ зритѣль, и соблазнительной наготы, могущей возжечь въ немъ чувственность ²³). Но едва ли искусству слѣдуетъ обращать вниманіе на эту немощь человѣческой природы, которая, можетъ быть, и не такъ часто встречается, какъ думаютъ строгіе моралисты. Нужно быть очень голоднымъ или обжорой, чтобы чувствовать мученія Тантала при видѣ картинъ, изображающихъ вкусныхъ яствъ, горевать о томъ, что „глазъ видѣть, а зубъ пейметъ“ и не имѣть силы любоваться художественнымъ произведеніемъ эстетически; нужно быть очень сладострастнымъ человѣкомъ, чтобы при видѣ изображенной женской наготы мучиться отъ невозможности обнажить красавицу и отъ этого лишиться способности ею восхищаться. Но въ этихъ мученіяхъ искусство не причемъ. То же самое можно испытывать въ отношеніи дѣйствительности. Шиллеръ въ своихъ письмахъ „Объ эстетическомъ

воспитаніи человека" (см. письмо 26) говорить: „живая красавица будетъ намъ нравиться такъ же и даже еще немнога больше, чѣмъ столь же красивая женщина, изображенная на полотнѣ: но поскольку она намъ нравится болѣе, чѣмъ послѣдняя, она намъ нравится не какъ самостоятельная видимость, она удовлетворяетъ ужъ не чистому эстетическому чувству" ²⁴). Шиллеръ намекаетъ здѣсь на чувственную сторону, на которую можетъ дѣйствовать и картина. Но картина удовлетворить эту сторону не можетъ, поэтому Баттѣ и совѣтуетъ не изображать красавицъ; но, вѣдь, и красавица можетъ любить другого, поэтому окажется такою же недоступной, какъ и картина. Точно также и художественные воспроизведенія съѣдобнаго ничѣмъ не отличаются въ смыслѣ своей недоступности отъ товара, положенного на окнахъ гастрономическихъ магазиновъ и пожираемаго глазами голоднаго люда, не имѣющаго достаточно денегъ, чтобы купить себѣ эти лакомства. Слѣдовательно, для эстетического наслажденія нужно быть удовлетвореннымъ въ своихъ физиологическихъ потребностяхъ и имѣть способность возвыситься до безкорыстнаго отношенія къ объекту, обусловливающаго возможность любоваться не только мастерскими воспроизведеніемъ безобразнаго, но и красивыми и прелестными предметами, нисколько не сожалѣя о невозможности ими обладать для удовлетворенія своей чувственности.

Приведенные взгляды Буало и Баттѣ весьма характерны для французской эстетики и французского искусства. Французы любятъ щеголять виртуозностью. Приковывая созерцателя къ художественному произведению съ безобразнымъ сюжетомъ, они празднуютъ торжество искусства, способнаго своими чарами парализовать антипатію, возбуждаемую его содержаніемъ. Вообще, теорія подражанія, столь увлекшая французскихъ эстетиковъ, привела на практикѣ къ печальнымъ результатамъ. „Подражаніе природѣ, пишетъ Циммерманъ, вотъ правило, которымъ и прежде и теперь преимущественно руководствовалось французское искусство. Если французские теоретики приказывали прикрашивать природу, то французское искусство впадало въ неестественность; если же оно стремилось противодѣйствовать послѣдней, то грѣшило противоестественностью. Какъ классическое, такъ и романтическое искусство французовъ исходило изъ правила подражанія. Но первое въ своемъ стремленіи къ высокой природѣ становилось ходульнымъ, второе, добиваясь подражанія истинной природѣ, превращалось въ простую копировку. И французская литература, и французская образовательная искусства изобилуютъ неопровергнутыми доказательствами высказанныхъ мыслей" ²⁵).

Французская эстетика и французское искусство встрѣтило энергичный протестъ со стороны Лессинга. Онъ ссылается на грековъ, чтобы доказать необходимость ограничиваться въ искусствѣ изображеніемъ только прекрасныхъ предметовъ. Лессингъ напоминаетъ, что у грековъ было лишь два живописца, дѣявшіе воспроизводить безобразные сюжеты въ своихъ картинахъ: Павзона и Пирейка. „Павзонъ, котораго низкій вкусъ съ особенностью любовью выражалъ уродливое и гнусное въ человѣческой природѣ, жилъ въ самой страшной бѣдности, а Пирейкъ, изображавшій цирюльни, грязныя мастерскія, ословъ и огородныя овощи со всѣмъ тщаніемъ нидерландскаго живописца, какъ будто бы подобныя вещи такъ привлекательны и такъ рѣдки, въ дѣйствительности получили прозваніе рипографа—живописца грязи; хотя одинъ сладострастный богачъ и пріобрѣталъ его работы на вѣсъ золота, какъ будто желая вознаградить ихъ ничтожество этою искусственною цѣною“²⁶). Въ своемъ рвеніи за изображенія лишь одной красоты въ искусствѣ Лессингъ доходитъ до того, что оправдываетъ греческій законъ, повелѣвавшій греческимъ художникамъ подражать только прекрасному и запрещавшій подъ страхомъ наказанія подражать отвратительному²⁷).

Лессингъ признаетъ, что и въ его время искусство не ограничивается одною красотой и часто забываетъ о ней, стремясь къ истинѣ и экспрессіи²⁸). Онъ этого не одобряетъ и думаетъ, что ради идеальной красоты необходимо даже жертвовать истиной, оправдывая художниковъ, изобразившихъ Лаокоона нагимъ, хотя онъ, какъ жрецъ, долженъ быть имѣть на себѣ подобающее его сану облаченіе²⁹). Точно также, по мнѣнію Лессинга, художники не должны изображать слишкомъ сильные аффекты, болѣе или менѣе значительно нарушающіе гармонію чертъ лица³⁰). „Живопись, пишетъ Лессингъ, какъ искусство подражательное, конечно, можетъ изображать безобразное; съ другой стороны живопись, какъ изящное искусство, не должно изображать его. Въ первомъ отношеніи области ея принадлежатъ всѣ видимые предметы; во второмъ она должна ограничиться лишь такими видимыми предметами, которые возбуждаютъ пріятныя ощущенія“³¹). По мнѣнію Лессинга, „безобразіе не можетъ быть само по себѣ предметомъ живописи, какъ изящного искусства, ибо чувство, возбуждаемое имъ, есть, во-первыхъ, чувство непріятное и, во-вторыхъ, не принадлежитъ къ тому роду непріятныхъ чувствъ, которыхъ разрѣшаются, при художественномъ подражаніи, въ ощущенія пріятныя“³²).

Отъ этихъ строгихъ правилъ гораздо свободнѣе поэтъ. Слова

дають весьма слабое понятие о внешнемъ видѣ предмета. „Именно потому, пишетъ Лессингъ, что безобразное ослабляется въ описаніи поэта и производить на насъ уже не столь противное впечатлѣніе тѣлесныхъ недостатковъ, можетъ оно употребляться въ поэзіи“ ³³). Далѣе Лессингъ продолжаетъ; „Въ поэзіи, какъ я уже замѣтилъ, безобразіе формъ теряетъ почти совершенно свое непріятное дѣйствіе по тому уже самому, что части его передаются поэзію не въ ихъ совокупности, а въ преемственности времени: безобразіе, однимъ словомъ, въ поэзіи перестаетъ съ извѣстной стороны быть безобразіемъ и вслѣдствіе того становится способнымъ сливаться еще тѣснѣе съ явленіями другого рода и производить вмѣстѣ съ ними совершенно иное дѣйствіе. Напротивъ, въ живописи безобразіе сохраняетъ совокупность всѣхъ своихъ силъ и дѣйствуетъ на насъ почти точно такъ же, какъ и въ природѣ“ ³⁴). „Вотъ причина, по которой писатель можетъ смѣлѣе трактовать въ своихъ твореніяхъ безобразныя лица. Ихъ смутныя изображенія въ поэзіи менѣе шокируютъ, чѣмъ ихъ живописные и скульптурные портреты. Какъ бы безобразный сюжетъ ни былъ обработанъ художникомъ, какъ бы ни увлекалъ онъ насъ своею виртуозностью, „но даже и это удовольствіе возмущается въ насъ безпрестанно мыслю, какъ дурно направлено здѣсь искусство, и эта мысль рѣдко не доведетъ насъ до того, что художникъ упадетъ въ нашемъ мнѣніи“ ³⁵). Напротивъ, поэтъ, не имѣя возможности представить цѣльного образа, описывая его по частямъ въ послѣдовательномъ порядке, такимъ образомъ значительно стушевываетъ яркость безобразія и ослабляетъ его непріятный эффектъ. Въ особенности же важно поэту прибѣгать къ безобразію для усиленія страшнаго и смѣшнаго. Для доказательства Лессингъ останавливается на безобразіи Терсита, оттого еще болѣе комичнаго ³⁶). Онъ описанъ у Гомера такъ:

Только Ферситъ межъ безмолвными каркаль одинъ празднословный,
Въ мысляхъ имѣя всегда непристойный рѣчи.
Вѣчно искалъ онъ царей оскорблять, презирая пристойность,
Все позволяя себѣ, что казалось смѣшно для народа.
Мужъ безобразнѣйший, онъ межъ Danaeumъ пришелъ къ Пліону;
Былъ косоглазъ, хромоногъ; совершенно горбатый сзади
Плечи на персихъ сходились; глава у него подымалась
Въ верхъ остриемъ, и была лишь рѣдкимъ устьяна шухомъ ³⁷).

По мнѣнію Лессинга, усиливать смѣхъ можетъ и отвратительное, въ особенности составленное съ достоинствомъ и важностю ³⁸). Изъ многочисленныхъ примѣровъ, встрѣчаемыхъ у

Аристофана, Лессингъ выбираетъ Сократа въ „Облакахъ“, астрономическія занятія котораго были прерваны ящерицей:

Ученикъ. А недавно блестящую мысль похитила у насъ ящерица.

Стрепсіадъ. Какимъ образомъ? Расскажи же мнѣ!

Ученикъ. Ночью онъ дѣлалъ наблюденія надъ теченіемъ луны и ея обращеніями и съ разинутымъ ртомъ смотрѣлъ на ночное небо, какъ вдругъ ящерица обмарала его съ крыши.

Стрепсіадъ. Ай да ящерица! загадила Сократа! ³⁹⁾.

Въ „Знатокѣ“, остроумномъ еженедѣльномъ англійскомъ изданіи, приписываемомъ лорду Честерфильду, помѣщенъ готтентотскій разсказъ Ткассу и Кнунмвайя. У красавицы все тѣло покрыто козьимъ жиромъ и сажей, съ ея кудрей каплетъ сало, руки и ноги ея обвиты кишками ⁴⁰⁾. „Таковъ, пишетъ Лессингъ, предметъ пламенной, восторженной любви. Можно ли удержаться отъ смѣха, слушая при этомъ серьезныя, страстныя любовныя объясненія?“ ⁴¹⁾. Соединеніе отвратительного и страшнаго есть ужасное ⁴²⁾. Таковъ Мракъ Гезиода „ненавистный, тяжкій, блѣдный, сухой, изможденный гладомъ, имѣвшій надутыя колѣна. На рукахъ его росли длинные ногти; изъ ноздрей его текла отвратительная влага“ ⁴³⁾. Лессингъ, не согласный съ Лонгиномъ, порицающимъ эту послѣднюю фразу въ приведенной цитатѣ, пишетъ: „Мнѣ однако кажется это неловкимъ не потому, что это отвратительная черта, но потому, что это просто отвратительная черта, не прибавляющая ничего къ страшному. Ибо длинные, выдающіеся далеко ногти (*μακροὶ δόυοις Χείρεσσιν βπτησαν*) онъ не порицаетъ; а между тѣмъ длинные ногти есть черта не менѣе отвратительна, какъ и нечистый носъ. Но длинные ногти въ то же время и ужасны, ибо они-то раздираютъ лицо, изъ котораго кровь струится на землю.

. *ἐκ δὲ παρεῖσθαι*
Αἴψ' ἀπελείβετ' ἐράξε

Напротивъ, нечистый носъ есть не болѣе, какъ нечистый носъ: и я могъ бы только посовѣтовать скорби утереть его“ ⁴⁴⁾. Описаніе дикой пещеры, гдѣ обитаетъ покинутый больной Филоктетъ, въ трагедіи Софокла заключается упоминаніемъ отвратительныхъ следовъ его раны:

Неоптолемъ.

Пуста пещера; въ ней не видно никого.

Одиссей.

А нѣть ли въ ней какой тамъ утвари домашней?

Неоптолемъ.

Лежитъ тамъ на землѣ помятыхъ листьевъ груда,
Какъ видно, для того, чтобы ложе замѣнять.

Одиссей.

А больше ничего? Совсѣмъ жилище пусто?

Неоптолемъ.

Изъ дерева сосудъ; но сдѣланъ неискусной,
Какъ видно, онъ рукой; огниво тутъ же рядомъ.

Одиссей.

О! это ты его сокровище мнѣ назвалъ!

Неоптолемъ.

О, горе, горе мнѣ! Вонъ сушится на солнцѣ
Отречье, въ гноѣ все отъ раны той тяжелой ⁴⁵).

Ахиллесъ, поразивъ Гектора, подвергнулъ поруганію тѣло
своего врага.

Самъ на обѣихъ ногахъ прокололъ ему жилы сухія,
Сзади отъ пятъ и до глезинъ, и продѣвиши ремни, къ колесницѣ
Тѣло его привязалъ, а главу волочиться оставиаъ;
Сталъ въ колесницу, и пышный доспѣхъ возвращенный поднявши,
Коней бичемъ поразилъ; полетѣли послушные кони.
Прахъ отъ влекомаго вьется столпомъ; по землѣ растрепавши.
Черныя кудри крутятся; глава Пріамида по праху
Бьется, прекрасная прежде; а нынѣ врагамъ Олимпіецъ.
Даль опозорить ее на родной землѣ Пліонской!
Вся голова почернѣла подъ перстю ⁴⁶).

Отвратительное въ этихъ двухъ послѣднихъ примѣрахъ пред-
ставляется и ужаснымъ и трогательнымъ ⁴⁷).

Въ „Превращеніяхъ“ Овидія описывается казнь Марсіаси такъ:

У кричащаго кожа была вся содрана съ членовъ:
Былъ онъ весь раной одной; и кровь отовсюду струилась,
Нервы открыты кругомъ, и трепетно жилы безъ всякой
Кожи бьются, ты могъ бы внутри движение видѣть
И перечислить въ груди всѣ ясно замѣтныя фибры ⁴⁸).

По поводу этого описанія Лессингъ спрашиваетъ: „Но кто же не чувствуетъ въ то же время, что отвратительное здѣсь на
своемъ мѣстѣ? Оно дѣлаетъ страшное ужаснымъ; а ужасное въ
самой дѣйствительности не лишено для насъ нѣкоторой привле-
кательности, если притомъ возбуждено наше состраданіе; еще
менѣе непріятнымъ дѣлается оно въ подражанії“ ⁴⁹).

Наконецъ Лессингъ останавливается на отвратительныхъ описаніяхъ голода, заставляющаго пожирать самые омерзительные предметы, чтобы какъ-нибудь уменьшить страданія желудка, требующаго пищи. Поэтъ можетъ изобразить степень мученій отъ голода омерзительностю того, что рѣшаются люди проглотить, съ цѣлью какъ-нибудь его утолить⁵⁰). Кромѣ того, Лессингъ упоминаетъ описание голода у Овидія, который, олицетворяя его, пишетъ, что

Ногтами онъ рвалъ и зубами рѣдкими травы.
Волосы встали копромъ, глаза ввалились, лицъ блѣденъ,
Губы засохли въ грязи, и ржавчиной зубы покрыты,
Кожа тверда и насквозь увидѣть внутренность можно;
Подъ искривленными бедрами кости сухія торчали;
Тамъ, гдѣ брюху бы быть, осталось лишь мѣсто для брюха,
Грудь, какъ будто вися, держалась лишь связью спинною.
Вздулісь отъ худобы суставы, всухли колѣни
Чашки, и щиколотки, не въ мѣру припухнувъ, торчали⁵¹).

Данте, повѣствую объ Уголино Герардиска, тиранѣ Пизы, который измѣною архіепископа Руджieri былъ заключенъ въ башню съ двумя сыновьями и двумя внуками и уморенъ голodomъ, пишетъ, что въ адѣ онъ увидалъ

Двухъ призраковъ, обледенѣвшихъ вокругъ,
Сидѣвшихъ такъ, что первый головою
Для головы другого могъ служить
Подобъемъ шапки. Тотъ, что подъ собою
Къ землѣ уснѣвъ собрата наклонить,
Въ его затылокъ бѣшено вѣнчался
Зубами, словно голодъ утолить
Мозгами непріятеля рѣшился^{51а}).

Такъ Уголино грызъ голову Руджieri и на вопросъ Данте о причинѣ такого мщенія отвѣчалъ: что когда онъ услыхалъ, что входъ въ темницу, гдѣ онъ былъ заключенъ съ дѣтьми, забивался

Тогда склонясь въ отчаяніѣ къ стѣнѣ
Я началъ грызть зубами обѣ руки.
Бессильного отчаянія муки
За голодъ дѣти приняли... „Отецъ“,
Они заговорили: „нашъ конецъ
Мы встрѣтимъ безбоязненно и смѣло,
Когда возьмешь ты въ пищу наше тѣло.
Ты далъ намъ плоть, возьми-жъ ее назадъ“,
И я притихъ, чтобъ вновь ихъ не мучить,

Не видеть ихъ печальный, кроткій взглядъ.
Смириться я хотѣлъ себя заставить...
Такъ, страшное молчаніе храня,
Мы прожили въ отчаяніи три дни...
О, для чего же ты не разступилась
Тогда, земля!.. Четвертый день насталъ,
Четвертый день семья томилась,
Тогда Годдо безумно застонала,
Къ моимъ ногамъ склоняясь ниже, ниже:
„О, помоги, отецъ, мнѣ, помоги же“.
Такъ умеръ онъ. И я недолго ждалъ:
Въ моихъ глазахъ и остальные трое
Навѣки смолкли... Что я испыталъ
По смерти ихъ!.. Ногами землю роя,
Отъ трупа къ трупу ползаль я и звалъ
Къ себѣ дѣтей... Три дня я ихъ искалъ,
Лишенній силъ, сознанія и зрѣнья...
Но голодъ пересилилъ, наконецъ,
Мою тоску и самое мученіе⁵¹).

Относительно воспроизведенія отвратительного въ живописи Лессингъ замѣчаетъ, что хотя отвратительное возбуждается въ насъ преимущественно низшими чувствами, но все-таки и въ области зрѣнія есть много гадкаго⁵²). „Нарость на лицѣ, занчья губа, приплюснутый носъ съ выпятившимися ноздрями, совершенное отсутствіе бровей суть именно явленія отвратительныя, которые однако не противны ни вкусу, ни обонянію, ни осязанію. По крайней мѣрѣ несомнѣнно, что при видѣ ихъ мы испытываемъ ощущеніе гораздо ближайшее къ отвращенію, нежели при другихъ тѣлесныхъ безобразіяхъ, напр., кривой ногѣ, горбѣ. Чѣмъ впечатлительнѣе при этомъ темпераментъ, тѣмъ сильнѣе чувствуются въ тѣлѣ движения, предшествующія обыкновенно рвотѣ. Эти движения исчезаютъ, правда, довольно скоро и почти никогда не сопровождаются рвотой; но причину этого послѣднаго обстоятельства нужно искать въ томъ, что чувство зрѣнія одновременно съ этими отвратительными предметами принимаетъ множество другихъ впечатлѣній отъ дѣйствительности, которые ослабляютъ дѣйствіе этихъ предметовъ и не допускаютъ ихъ обнаружить прямое и явное влияніе на тѣло“⁵³).

Современная эстетика подтверждаетъ эти мысли Лессинга. Зрѣніе и слухъ отличаются отъ остальныхъ чувствъ, называемыхъ низшими, тѣмъ, что воспринимаемыя послѣдними впечатлѣнія преимущественно связаны съ физиологическими отправлѣніями нашего организма, а для первыхъ двухъ впечатлѣнія играютъ роль показателя какого-нибудь психического аффекта: крикъ,

жестъ и т. п. не столько красивы или безобразны сами по себѣ сколько въ силу ихъ экспрессивнаго значенія ⁵⁴⁾.

Относительно живописи, обращающейся къ зрѣнію, Лессингъ замѣчаетъ: „Если бы даже и было совершенно доказано, что для зрѣнія нѣтъ гадкихъ предметовъ, т.-е. такихъ, отъ которыхъ бы живопись, какъ изящное искусство, должна была совершенно отказаться, то все-таки она должна избѣгать вообще предметовъ отвратительныхъ, ибо, по связи идей, отвращеніе, возбуждаемое въ другихъ органахъ чувствъ, можетъ переноситься и на чувство зрѣнія“ ⁵⁵⁾. Въ доказательство Лессингъ приводитъ въ примѣръ произведенія живописи, изображающія погребеніе и присутствующихъ лицъ, зажимающихъ себѣ носъ, какъ это мы видимъ у Порденоне ⁵⁶⁾. По мнѣнію Лессинга, это непозволительно, „ибо не только дѣйствительная вонь, но даже и самая мысль о ней возбуждаетъ отвращеніе. Мы убѣгаемъ зловонныхъ мѣстъ, хотя бы и имѣли насморкъ“ ⁵⁷⁾.

Съ этими замѣчаніями Лессинга едва ли можно согласиться. При насморкѣ мы избѣгаемъ зловонныхъ мѣстъ, потому что, хотя не чувствуемъ дурного запаха, но, продолжая вдыхать воздухъ, знаемъ какъ онъ вреденъ, если пропитанъ міазмами. Глядя же на произведеніе живописи, изображающее нѣчто, издающее дурной запахъ, и непріятное ощущеніе, производимое имъ на присутствующихъ людей, мы сознаемъ, что мы сами дышемъ не испорченнымъ воздухомъ. Оттого авторъ „Торжества Смерти“ (въ Пизанскомъ сандро santo) не побоялся зажать носъ одному изъ всадниковъ, подѣхавшихъ къ гробамъ, и этимъ реализмомъ едва ли понизилъ художественное достоинство этой фрески ⁵⁸⁾.

Современное искусство несравненно болѣе, чѣмъ во времена Лессинга и несмотря на его авторитетъ, расширило свои границы въ области безобразнаго и гораздо смѣлѣе, чѣмъ прежде, имъ пользуется ради правды, экспрессіи, карикатурнаго осмѣянія общественныхъ недостатковъ и сатирическаго бичеванія людскихъ пороковъ ⁵⁹⁾.

Изъ философовъ Вейссе первый вводить въ эстетику понятіе о безобразномъ ⁶⁰⁾ и пытается его определить ⁶¹⁾. Пускаясь въ діалектическія тонкости, Вейссе говорить о безобразномъ, какъ объ одномъ изъ существенныхъ звеньевъ въ развитіи идеи красоты. Оттого, по мнѣнію Вейссе, сама красота „въ известномъ смыслѣ“ есть безобразіе ⁶²⁾. Эта странность происходитъ оттого, что Вейссе не упоминаетъ главнаго признака красоты, заключающагося въ ея способности нравиться. Наоборотъ, онъ говоритъ о красотѣ, что она „aufgehobene Wahrheit“, вышняя

сторона вещей, отношение между качествами данной вещи, неисчисленный канонъ этихъ отношеній, микрокосмическое самодовольство индивидуальности, мистическое единство разнообразнаго. Но самъ Вейссе сознаетъ, что всѣ эти опредѣленія одинаково подходятъ какъ къ прекрасному, такъ и къ безобразному⁶³⁾. Тогда діалектика начинаетъ свое дѣло, и сознаніе нашихъ ошибокъ, возбуждающее стремленіе ихъ исправить она приписываетъ самой изслѣдуемой вещи⁶⁴⁾. Вейссе полагаетъ, что самой красотѣ присуще стремленіе перейти въ безобразіе и затѣмъ изъ этой переходной ступени возвратиться къ себѣ самой, чтобы стать вполнѣ тѣмъ, чѣд она есть⁶⁵⁾. Въ сущности оказывается, что Вейссе сначала опредѣлилъ не „красоту“, а „эстетическое“ вообще, называемое прекраснымъ, если оно намъ нравится,— и безобразіемъ, если не нравится⁶⁶⁾. Только склонность Вейссе къ діалектицѣ заставляетъ его приписывать предмету изслѣдованія тѣ измѣненія, которыя совершаются въ нашемъ умѣ, когда мы отъ ошибочнаго опредѣленія стремимся къ поправкѣ, отъ слишкомъ общаго къ болѣе тѣсному, а потому и болѣе вѣрному.

Такъ какъ все эстетическое относится къ области фантазіи, то для Вейссе красота сначала не что иное, какъ творческая сила, способная создавать и прекрасное и безобразное⁶⁷⁾. Послѣднее является тогда, когда фантазія безъ удержанія отдается своей подвижности, безъ разумнаго контроля воспроизводить то, что хотя и находится въ ея власти, но не должно быть допущено до реального осуществленія. По Вейссе, безобразіе есть переходный моментъ, черезъ который фантазія достигаетъ созданія прекраснаго. Доказательство справедливости своего мнѣнія Вейссе видѣть въ вѣрѣ въ привидѣнія, въ склонности художниковъ воспроизводить безобразное, а темной массы любоваться имъ и принимать его за истинную красоту⁶⁸⁾. Въ протестѣ противъ заблужденій вкуса, способнаго принимать безобразное за прекрасное, и въ содѣйствіи лучшему пониманію красоты заключается неоспоримая заслуга Вейссе⁶⁹⁾.

Въ противоположность Вейссе, видящему въ безобразномъ діалектическую ступень развивающейся идеи прекраснаго, Фишеръ (Vischer) усматриваетъ въ безобразномъ нечто переходное, второстепенное, подчиненное цѣлому, однако нахально выставляющееся на показъ и захватывающее себѣ преобладающее значеніе. По мнѣнію Фишера, всякое явленіе безобразно, если оно противится своей идеѣ и возстаетъ противъ закона, управляющаго всѣмъ родомъ, которому оно принадлежитъ. Безобразное

заключается въ искаженіи даннаго типа, изуродованаго произвольнымъ отступленіемъ отъ идеи даннаго явленія. Такъ, напримѣръ, крокодилъ безобразенъ потому, что тѣло его служить какъ бы только опорой для пожирающей пищу пасти. Но крокодилъ не возстаетъ противъ своей идеи. Онъ дуренъ потому, что его родъ безобразенъ, такъ какъ относящіяся къ нему животныя устроены такъ, что кажется, будто они не для того ѓдятъ, чтобы жить, а живутъ только для того, чтобы єсть⁷⁰).

Едва ли безобразное заключается и въ „случайномъ индивидуальной единичности“⁷¹), какъ думаетъ тотъ же Фишеръ. Случай дѣлается безобразнымъ лишь тогда, когда въ немъ обнаруживается злой умыселъ испортить то, что быть должно. Если же случайно и непреднамѣренно гибнетъ красота, то созерцатель испытываетъ впечатлѣніе трагическое или комическое, а не ненависть, внушаемую безобразіемъ: нѣмецкое слово „das H  ssliche“— безобразное происходитъ отъ „Hass“—ненависть. Вообще Фишеръ не признаетъ, что безобразіе предполагаетъ злой умыселъ—нарушить порядокъ и исказить проявленіе доброго принципа въ жизни. Но, по мнѣнію Лотце, безъ этической опоры понятіе о прекрасномъ и безобразномъ выяснить едва ли возможно⁷²).

Одинъ изъ послѣдователей Вейссе, Арнольдъ Руге, даетъ слѣдующее опредѣленіе безобразнаго: „Если конечный духъ упорствуетъ въ своей конечности и противится своей правдѣ, т.-е. абсолютному духу, то этотъ самодовлѣющій духъ, какъ познаніе, будетъ неправдой,—какъ воля въ своемъ изолированномъ отчужденіи и эгоизмъ будетъ зломъ, а если то и другое обнаруживаются во внѣшней формѣ, то становится безобразнымъ“⁷³). Неясныя и одностороннія мысли названнаго автора о безобразномъ преимущественно опираются на примѣры изъ поэзіи Гофмана и Гейне⁷⁴). Послѣдователемъ Вейссе и Руге является Кундо Фишеръ⁷⁵). Онъ опредѣляетъ безобразное, какъ обратную сторону возвышеннаго, рѣшительное противорѣчье чувственного существованія своему идеалу. Кундо Фишеръ допускаетъ безобразное только въ духовной, нравственной области. Настоящее безобразіе, по мнѣнію названнаго писателя, существуетъ только въ человѣчествѣ. „Легкомысленные римляне и оцѣпенѣлые евреи являются послѣднимъ выраженіемъ умирающаго до христіанскаго міра, а сладострастные монахи и изнѣженные калифы представляютъ торжество безобразія надъ идеаломъ вѣрующихъ католиковъ и мужественныхъ магометанъ. Такимъ образомъ, на мгновеніе безобразное становится судбою возвышеннаго въ понятіи о красотѣ, какъ и въ исторіи человѣчества“⁷⁶).

Ботцъ опредѣляетъ безобразноѣ⁷⁷), какъ „превратный духъ“, какъ „опрокинутую красоту“⁷⁸). Названный писатель различаетъ въ безобразномъ демоническое, привидѣніе и карикатуру. Демоническое представляетъ хотя искаженную красоту, но все же обнаруживающую идеальный моментъ, а потому оно соприкасается съ возвышеннымъ. Привидѣніе принадлежитъ тоже области безобразнаго, устраяющаго вслѣдствіе своей неправды позитивный моментъ и выставляющаго на показъ свою лицемѣрную личину. Наконецъ, въ карикатурѣ обнаруживается неправда въ такой грубой, неуклюжей формѣ, что оказывается безсильной и безвредной и представляя контрастъ съ истинной дѣйствительной жизнью, этимъ возбуждаетъ смѣхъ⁷⁹).

Подобныя опредѣленія безобразнаго лишній разъ доказываютъ несостоятельность эстетики нѣмецкихъ философовъ⁸⁰), хотя и не лишены подчасъ остроумія.

Изъ философовъ самый капитальный трудъ по эстетикѣ безобразнаго написалъ Розенкранцъ, а именно *Aesthetik der Hässlichen*. Названная книга взята въ основу этой главы, гдѣ согласно сдѣланному выше опредѣленію безобразнаго (см. стр. 2), будуть разсмотрѣно то, что намъ ненравится, несмотря на свою безвредность въ области: 1) новизны, 2) старины, 3) однообразія, 4) разнообразія, 5) формы, 6) экспрессіи и 7) жизни, которая на наѣ производить непріятное впечатлѣніе вслѣдствіе условій, мѣшающихъ ея развитію, причемъ все принципіально ей враждебное пріобрѣтаетъ особенно яркій характеръ безобразнаго. Въ заключеніе будуть разсмотрѣны безобразныя явленія въ природѣ, въ человѣкѣ, въ особенности въ его духовномъ мірѣ, и наиболѣе яркіе примѣры безобразнаго въ искусствѣ. Относительно послѣдняго необходимо замѣтить, что художественные произведения, имѣющія безобразное содержаніе, могутъ сами по себѣ быть высокаго достоинства. Но художественные произведения съ любымъ содержаніемъ могутъ болѣе или менѣе обезображиваться присущими имъ недостатками. По мнѣнію Лало, искусство въ продолженіе своей эволюціи не прогрессируетъ. Оно одинаково высоко и въ древнія времена, и въ средніе вѣка и въ новѣйшую эпоху^{80а}). Но художественные произведения даже величайшихъ геніевъ не всегда свободны отъ недостатковъ, болѣе или менѣе понижавшихъ цѣнность даже наиболѣе удачныхъ шедевровъ.

1. Безобразное новизны и старины.

Въ Ш-ей главѣ было разсмотрѣно эстетическое значеніе новизны и было упомянуто о безобразномъ въ оригинальничаніи, т.-е. въ преднамѣренныхъ попыткахъ создать нечто новое, необычайное. Здѣсь будетъ разсмотрѣна та область новизны, въ которой наиболѣе замѣтно сознательное стремленіе къ ней, ради нея самой, а именно моды.

Измѣненія, дѣлаемыя человѣкомъ въ своей наружности, едва ли коренятся въ эстетическомъ чувствѣ. Татуировка служить знакомъ отличія, слѣдовательно, играетъ роль, аналогичную нашимъ орденамъ⁸¹⁾. Рубцы на тѣлѣ служатъ изображеніемъ ранъ, перья на головѣ—трофей охоты⁸²⁾. Одежда вначалѣ не имѣла эстетического значенія, а служила признакомъ, по которому узнавалось лицо ее носившее⁸³⁾. Она имѣла, конечно и чисто утилитарную роль: защищать отъ холода и жара и вліянія дурной погоды, а также предохранить женщину отъ оплодотворенія, грозящаго ей, по мнѣнію нѣкоторыхъ дикарей, отвсюду изъ атмосферы⁸⁴⁾. Хотя дикари часто утверждаютъ, что они нарѣжаются, чтобы нравиться женщинамъ⁸⁵⁾, но тѣмъ не менѣе трудно опредѣлить, насколько стремленіе нравиться съ цѣлью возбужденія сексуальной любви могло имѣть вліяніе на разукрашиваніе собственной наружности⁸⁶⁾. Едва ли одежда изобрѣтена изъ чувства стыдливости. Наоборотъ, по мнѣнію Вестермарка, одежда имѣла цѣлью не скрывать наготу, а обращать на нее вниманіе⁸⁷⁾. Эти слова Вестермарка можно примѣнить и къ современному дамскому туалету. Онъ до такой степени стягиваетъ формы женского тѣла, что онъ чрезвычайно выпукло обнаруживаются. Такимъ образомъ женская одежда утрируетъ то, что, по закону приличія, должно быть скрыто отъ нецѣломудренныхъ взоровъ толпы, и поэтому заслуживаетъ упрекъ въ цинизмѣ⁸⁸⁾. Современные дамскія моды подчеркиваютъ то, что одежда должна защищать отъ нескромнаго взгляда⁸⁹⁾. „Очень часто, чтобы слѣдовать модѣ, одежда не только не воспроизводитъ прекрасныхъ волнистыхъ линій и изгибовъ граціознаго женского тѣла, но совершенно измѣняетъ и искажаетъ его формы. Если бы женщина со вкусомъ, раздѣвшиись вечеромъ, нашла себя въ дѣйствительности такою, какою она явилась цѣлый день, то я думаю, что ее утромъ нашли бы утонувшей въ своихъ слезахъ“⁹⁰⁾.

Не менѣе безобразны и мужскія моды. Во времена французской революціи и Наполеона I „золотая молодежь“ зачесывала волоса косами вверхъ посыла высокіе галстуки, въ которые величаво погружался подбородокъ, сюртуки съ хвастливо-открытыми отворотами. Такой туалетъ, увѣковѣченный остроумнымъ рисункомъ Карла Верне, своей неестественностью и своимъ шутовствомъ представляетъ достойную прелюдію современнымъ моднымъ глупостямъ⁹¹). Изъ нихъ особенно выдѣляются шляпа и фракъ. Шляпы обыкновенно дѣлаются всѣ на одинъ фасонъ, согласно послѣдней модѣ. Но не всѣмъ онѣ къ лицу. Шляпы суживающіяся кверху не идутъ людямъ круглолицымъ, кажущимся оттого еще болѣе толстыми, напоминая, подобно Ивану Никифоровичу Довгочхуну, „рѣдьку концомъ вверхъ“. Наоборотъ, на „рѣдьку концомъ внизъ“^{91а}), какъ у Ивана Ивановича Перерепенко, походить люди длиннолиція, носящія шляпы, расширяющіяся кверху, когда ихъ узаконяютъ моды. Разныя лица и головы требуютъ разнообразныхъ шляпъ, а моды игнорируютъ индивидуальные особенности и всѣмъ предписываютъ одинъ и тотъ же фасонъ, несмотря на его несообразность и несоответствіе къ данной личности⁹²).

Но есть продуктъ моды одинаково-безобразный для всѣхъ индивидуальностей, именно: фракъ. Это праздничное одѣяніе съ явнымъ стремленіемъ обнаружить талію и прикрыть для приличія сѣдалища, оканчивается сзади придаткомъ, оправдываемымъ между прочимъ необходимостью туда прятать носовой платокъ. Въ результатѣ получается

Хвостъ сзади, спереди какой-то чудный выемъ
Разсудку вопреки, наперекоръ стихіямъ;
Движенія связаны и не краса лицу⁹³).

Фалды фрака съ боковыми придатками, облекающими торсъ, дѣлаютъ статского въ названномъ костюмѣ невзрачной фигурой въ сравненіи съ военнымъ, который, по мнѣнію городничаго въ „Ревизорѣ“ Гоголя, все-таки кажется изъ себя, а какъ надѣнеть фрачишку — ну, точно муха съ подрезанными крыльями⁹⁴).

Фракъ, какъ и все прочее одѣяніе современнаго europейца, представляетъ значительное затрудненіе для художника, изображающаго сюжеты изъ теперешней жизни. Наше платье, подобно футляру или мѣшку, облекаетъ тѣло такъ, что его движенія не замѣтны и не сопровождаются тѣми изящными складками, представляющими одно изъ важныхъ художественныхъ преимуществъ античной одежды. Она не вредила здоровью, не обезображи-

вала тѣла, не искажала его формы, а, наоборотъ, какъ можно болѣе приспособлялась къ нимъ. Такъ, напримѣръ, въ статуѣ Августа, находящейся въ Римѣ, въ braccia piuovo Ватикана, панцирь нисколько не скрываетъ формы туловища; наоборотъ, оно какъ бы сквозитъ черезъ одѣяніе, которое изваяно „совершенно анатомически“ ⁹⁵).

Точно также одежда богини Побѣды такъ искусно облекаетъ юное тѣло красавицы, что вполнѣ оправдываетъ выражение Гёте, называвшее такую одежду „эхомъ тѣла“ ⁹⁶).

Къ современной одеждѣ оно не примѣнимо, и если она, подъ вліяніемъ моды, постоянно требующей новизны ⁹⁷), все измѣняется, то отъ этого вовсе не улучшается съ эстетической точки зрѣнія, а, наоборотъ, часто представляетъ много безобразнаго. По мнѣнію Эбелинга, на современной модѣ лежить отпечатокъ не красоты, не простоты, не важности, не комизма, а безобразія и тупости ⁹⁸).

Для свѣтскаго человѣка послѣдняя, самая новѣйшая мода обыкновенно не кажется безобразной, напротивъ, обыкновенно нравится, поѣтому представляется изящной, элегантной и красивой. Но когда туалетъ выходитъ изъ моды, то тотчасъ перестаетъ нравиться, кажется безобразнымъ ⁹⁹), и свѣтскій молодой человѣкъ, особенно же свѣтская молодая женщина сочтетъ для себя величайшимъ позоромъ явиться въ общество одѣтыми въ костюмъ, вышедшій изъ моды. И чѣмъ мода удаленнѣе отъ современной, тѣмъ она кажется безобразнѣе. Поэтому моды едва ли не представляютъ самого яркаго образца безобразнаго какъ новизны, такъ и старины ^{99a}).

2. Безобразное однообразія и разнообразія.

Въ V-ой главѣ (см. томъ I, 2 изд. стр. 225 — 226) говорится о необходимости единства въ разнообразіи для эстетического наслажденія. Несоблюденіе этого условія болѣе или менѣе мѣшаетъ эстетическому наслажденію и понижаетъ эстетическое достоинство созерцаемаго объекта. Къ примѣрамъ отсутствія единства въ разнообразіи и отсутствія разнообразія въ единствѣ, приведеннымъ въ упомянутой главѣ, можно прибавить еще слѣдующіе.

Первобытная музыка отличается бѣдностью. Мелодіи обыкновенно очень коротки и состоять изъ небольшого числа нотъ. Пѣсни, состоящія изъ такихъ короткихъ и бѣдныхъ звуками ме-

лодій, обыкновенно повторяются безчисленное количество разъ, отчего первобытная музыка отличается монотонностью¹⁰⁰). Зиммель объясняет монотонность музыки дикарей тѣмъ, что ея происхожденіе видѣть въ простомъ шумѣ¹⁰¹). Но монотонность, способная производить столь удручающее дѣйствіе на эстетическое чувство, изнуряя воспринимающіе впечатлѣніе органы, иногда не лишаетъ музыку ея обаянія. Сладострастный танецъ балдерохъ сопровождается музыкой крайне монотонной, исполняемой на струнномъ инструментѣ и барабанѣ. Эротическія пѣсни китайцевъ повторяются до 300 и 400 разъ. По мнѣнію Зиммеля, монотонность даже содѣйствуетъ мистическимъ экстазамъ. Оттого она присуща музыкѣ, сопровождающей религіозныя церемоніи африканскихъ и азіатскихъ народовъ, и замѣчается въ литанияхъ у евреевъ и христіанъ¹⁰²). Монотонность^{102а}) обыкновенно надѣдаетъ и утомляетъ. Слишкомъ большое разнообразіе производить впечатлѣніе путаницы и беспорядка. Этую путаницу и этотъ беспорядокъ мы находимъ въ англійской драмѣ, столь отличной отъ ложно-классической французской, вполнѣ подчиненной единству времени, мѣста и дѣйствія. Интересную параллель проводить между французскимъ и англійскимъ театромъ Тэнъ. „Расинъ поставляетъ на театръ односложное дѣйствіе, соразмѣряя только части и давая ему то или другое направленіе; затѣмъ уже у него вы не увидите никакого вводного дѣйствія, ничего неожиданного, ни малѣйшихъ прибавленій или путаницы, ни одной второстепенной интриги. Неглавныя роли стушевываются на задній планъ, главныхъ персонажей всего четыре или пять, т.-е. по возможности, самое ограниченное число; остальные, выводимые въ качествѣ наперниковъ, впадаютъ въ тонъ своихъ господъ и ограничиваются одной репликой. Всѣ сцены связываются и сливаются незамѣтно одна съ другою и каждая сцена, какъ и вся пьеса, имѣетъ свой порядокъ и прогрессивный ходъ. Трагедія ясно и симметрично выдѣляется посреди человѣческой жизни, какъ законченный, но уединенный храмъ, правильный контуръ которого рисуется на блестящей синевѣ неба. Здѣсь же (въ англійскомъ театре), вѣтъ ничего подобнаго. Все, что мы зовемъ размѣромъ и удобствомъ, тутъ отсутствуетъ; этимъ они не стѣсняются и не чувствуютъ въ нихъ никакой нужды. Связи не существуетъ: дѣйствіе перескакиваетъ разомъ на двадцать лѣтъ, или за пятьсотъ миль. Въ одномъ актѣ встрѣчается до двадцати сценъ; переходъ отъ одной къ другой, отъ трагедіи къ буфонству происходитъ безъ всякой подготовки; чаще же всего кажется, будто дѣйствіе вовсе не двигается; дѣйствующія

лица нескончаемо долго бесѣдуютъ, мечтаютъ, стараются обозначать свой характеръ. Публика взволнована, ждетъ нетерпѣливо развязки, а тутъ вдругъ являются на сцену лакеи и начинаютъ между собойссориться, или влюбленные приходятъ упражняться въ сонетахъ. Даже монологи и диалоги, которые въ особенности должны представлять плавное и послѣдовательное теченіе увлекательныхъ мыслей, даже и тѣ остаются на мѣстѣ безъ движенія, или теряются въ безпрестанныхъ уклоненіяхъ и самыхъ неожиданныхъ, рѣзкихъ скачкахъ. Съ первого взгляда думаешь, что дѣйствіе вовсе не двигается; не чувствуешь при всякой фразѣ, что шагъ впередъ сделанъ. Нѣтъ ни твердыхъ положеній, ни убѣдительныхъ рѣчей, которыхъ бы съ каждой минутой прибавляли къ предыдущимъ возраженіямъ еще возраженія: можно подумать со стороны, что они только умѣють ругаться, повторяться, топтаться на мѣстѣ. Въ общемъ, какъ и въ частностяхъ, беспорядокъ величайший. Вы видите все царствованіе, всю войну, весь романъ, втиснутые ими въ драму; они подраздѣляютъ англійскую хронику или итальянскую новеллу на сцены: — этимъ и ограничивается ихъ искусство. Очень имъ нуженъ характеръ, события: каковъ онъ есть, такимъ его и принимаютъ. О прогрессивномъ и единичномъ дѣйствіи они и понятія не имѣютъ. Два или три дѣйствія, склеенныхъ кое-какъ или перепутанныхъ одно съ другимъ, двѣ или три недоконченныя, съ грѣхомъ пополамъ связанныя или повторяющіяся развязки; одинъ и тотъ же для всѣхъ исходъ — смерть, расточаемая щедрою рукою вкривь и вкось, иной разъ совершенно нежданно-негаданно, — вотъ и вся ихъ логика. Имъ недостаетъ нашей логики, — латинской. Умъ ихъ не идетъ по ровной и прямой дорогѣ риторики и краснорѣчія. Онъ приходить къ той же цѣли иными путями. Онъ можетъ гораздо болѣе понимать, но не такъ правиленъ, какъ пашъ. Для него нуженъ шире задуманный, но не послѣдовательный планъ. Онъ идетъ къ цѣли не такъ, какъ мы, ровными и безостановочными шагами, но рѣзкими скачками или длинными остановками. Онъ не довольствуется простою идею, выводимою изъ сложнаго факта, но ему подавай весь сложный фактъ, цѣликомъ, съ его безчисленными частностями и нескончаемыми развѣтвленіями¹⁰³⁾.

Въ англійской драмѣ мы видимъ примѣръ художественного произведенія, достоинство котораго нѣсколько страдаетъ отъ слишкомъ большого разнообразія, недостатка единства, словомъ отъ беспорядка. Иное дѣло, когда онъ самъ является предметомъ художественного воспроизведенія. Jan Steen, смотрѣвшій

на жизнь, какъ на комедію, и предпочитавшій надъ нею смѣяться, чѣмъ плакать надъ тѣмъ, что трудно, если не невозможно исправить, изобразилъ на одной своей картинѣ пирожную. Молодой человѣкъ выпилъ лишнєе. Дородная дама, его угощавшая, забыла завернуть кранъ бочонка, изъ котораго она наливала вино, и оно потекло по полу, на которомъ валяются трубки, карты, шляпа и цвѣты. Старичокъ бесѣдуетъ со старушкой. Музыкантъ продолжаетъ играть, хотя его никто не слушаетъ. Хозяйка дома спитъ, поэтому некому смотрѣть за порядкомъ. Этимъ обстоятельствомъ воспользовались дѣти. Меньшой бросаетъ свой приборъ и радуется произведеному разрушенію. Мальчикъ закуриваетъ трубку. Дѣвочка забралась въ шкапъ и лакомится похищенными оттуда сладостями. Собачонка лижетъ тарелки, а свинья, забравшись въ эту комнату, чувствуетъ себя здѣсь вполнѣ въ своей сферѣ ¹⁰⁴⁾.

Безобразное правильности и неправильности и формы вообще.

Выше (см. I томъ, 2 изд. стр. 256—262) было обращено вниманіе на правильность формы, которая нравится главнымъ образомъ вслѣдствіе сбереженія силъ. Но это удовольствіе ничего не имѣеть общаго съ наслажденіемъ, доставляемымъ созерцаніемъ красоты, заключающейся въ проявленіи наиболѣе интенсивной, разносторонней человѣческой или человѣкоподобной жизни. Такъ какъ послѣдняя не совмѣстна съ математической правильностью, то ея преобладаніе является болѣе или менѣе обезображивающимъ элементомъ ^{104a)}). Оно значительно понижаетъ художественное достоинство нѣкоторыхъ пейзажистовъ идеалистического направленія, напримѣръ: Henri Valenciennes 1750—1829 ¹⁰⁵⁾ Jean Victor Bertin (1775—1842) ¹⁰⁶⁾ Xavier Bidault (1758—1846) ¹⁰⁷⁾. Auguste Lapito (1803—1874) ¹⁰⁸⁾, Gabriel Prieur (1806—1879) ¹⁰⁹⁾ и др. Henri Valenciennes былъ поклонникъ Poussin, изучалъ Винкельмана и подчинился вліянію Meurea, у которого заимствовалъ академическую, холодную корректность. Подпавъ впослѣдствіи авторитету Давида, Valenciennes сталъ обнаруживать въ своихъ произведеніяхъ академическую оцѣпенѣость и безжизненную смѣсь рецептовъ. Свои правила онъ сообщилъ юнымъ пейзажистамъ въ своемъ сочиненіи: „Elements de perspective pratique suivis de réflexions sur le paysage“. Сущность его ученія заключалась въ проповѣди какъ можно ближе примк-

нуть къ античному искусству. Давидъ имѣлъ то преимущество, что, стремясь къ подражанію античному искусству, онъ бралъ для себя образцы въ античной пластикѣ. Valenciennes же рекомендовалъ изученіе Гомера, Виргилія, Ѹеокрита и Лонга, чтобы найти истинный стиль идеального ландшафта. Самъ онъ обращался къ этимъ поэтамъ, чтобы запастись вдохновеніемъ для созданія произведеній по строго-установленной безжизненной схемѣ. Въ результатѣ получались пышные театральные кулисы, служащія декораціей для Эдипа, Філоктета, Цицерона и Велизарія. Произведенія названаго художника хотя имѣли нѣкоторый успѣхъ, но не находили покупателей¹¹⁰).

Ученики и послѣдователи Valenciennes, Jean Victor Bertin и Xavier Bidauld, слѣдовали правиламъ своего учителя и его примѣру. Изучая древнихъ писателей, античное искусство и Poussin, они видѣли красоту преимущественно въ богатомъ узорѣ изящныхъ линій. Театральная ходульность фигуръ Давида замѣнена у названныхъ пейзажистовъ изысканной сложностью контуровъ земли. Они были прикованы крѣпкою цѣпью къ давно умершему преданію и видѣли не живую природу, а лишь условный образъ, который они сами въ нее влагали. Оттого, несмотря на разныя вариаціи, произведенія названныхъ художниковъ очень похожи между собою. Возвышение изящной формы то помѣщено справа, то слѣва, или группы деревьевъ съ математически-правильною листвою растутъ тамъ же, посреди рѣки, на берегахъ которой великолѣпныя строенія: храмы, дворцы, итальянскіе дома, или растительность на второмъ планѣ, а архитектурные шедевры на первомъ, а вдали непремѣнно классическая горная цѣпь. Камни, горы, листва, потоки, замки, руины, вотъ элементы, которые названные пейзажисты комбинируютъ различнымъ образомъ, не подозрѣвая, что природа—живой организмъ, части которого между собою и имъ находятся въ неразрывномъ взаимодѣйствіи, недопускающемъ произвольного, механическаго перемѣщенія¹¹¹). Строго придерживаются ритма линій и стиля въ рисункѣ отличающіеся жесткостью и рѣзкостью своей живописи Auguste Lepito и Gabriel Prieur, изъ которыхъ послѣдній еще болѣе корректируетъ въ своей классичности, но при этомъ еще болѣе лишенный всякой живописной прелести¹¹²). Вообще произведенія классического характера представляютъ слабѣйшую сторону французской живописи второй половины 18-го и первой половины 19-го вѣка. Они одѣваютъ природу въ идеальное платье, пластически изваявъ его изъ камня, образующаго холодный мертвый покровъ¹¹³), скрывающій всякое проявленіе жизни, сооб-

щающей природѣ ея неисчерпаемыя красоты. Красоты природы исчезаютъ, когда ее самоѣ подчиняютъ размѣренной правильности въ садахъ съ прямыми аллеями, обрамленными деревьями, отстоящими другъ отъ друга на равныя разстоянія и обстриженными въ формѣ шара, пирамиды и т. п. Въ такихъ садахъ чувствуется гнетъ искусственной размѣренности, изъ которой тянеть въ настоящую природу съ ея безпорядочностью, обнаруживающую свободу жизни, не терпящей никакой рамки и расторгающей всякия узы и оковы¹¹³). Безусловный культь правильности вредить и поэзіи. Тэнъ пишетъ, что „коментаторы ставятъ въ недостатокъ Аддисону балансированіе періодами (*Spectator*, № 411) и этимъ объясняютъ, почему онъ нѣсколько скучноватъ. Округленность фразы составляетъ не слишкомъ крупное достоинство и вредить другимъ. Соразмѣрять длинноту и краткость фразъ, вездѣ преслѣдовать благозвучіе, думать о заключительныхъ созвучіяхъ,—значитъ положительно вредить себѣ этою классическою изысканностью. У всякой идеи есть свой способъ выраженія, и задача наша должна состоять именно въ изложеніи ея на бумагѣ такъ же просто и свободно, какъ она складывается у насъ въ умѣ. Мы должны дѣлать вѣрный снимокъ съ нашей мысли и отмѣтить ее со всѣмъ богатствомъ ощущеній и образовъ, которые вызываются ею, не заботясь ни о чёмъ другомъ, кроме точности и ясности. Искренняя фраза стоитъ цѣлой сотни многословныхъ періодовъ; первою, какъ документомъ, навсегда опредѣляется извѣстное движеніе сердца или ума, послѣдніе же не больше какъ игрушки для забавы пустоголовыхъ версификаторовъ. Я охотно предпочту три строчки Сен-Симона двадцати страницамъ Флешье. Правильность ритма искажаетъ порывъ натурального творчества, оттѣнки внутренняго видѣнія исчезаютъ; передъ нами нѣть уже больше души мыслящей и чувствующей, а есть только скандирующіе пальцы. Однообразно-округленный періодъ похожъ на ножницы ла-Кентини, обстригающія всѣ деревья на подобіе шара подъ предлогомъ украшенія. Вотъ почему въ слогѣ Аддисона замѣтна какая-то холодность и монотонность. Онъ какъ будто вслушивается въ собственные слова. Онъ слишкомъ умѣренъ, слишкомъ правиленъ“¹¹⁴). Таковъ и Попъ. Онъ весь былъ проникнутъ культомъ высокаго слога, который „убиваетъ древнюю драму, унижаетъ новую, обезсиливаетъ и извращаетъ поэзію, порождаетъ правильную, пріятную и нравственную, но безцвѣтную и ограниченную поэзію“¹¹⁵). „Въ одномъ изъ своихъ произведеній Попъ даетъ рецептъ, какъ писать эпическую поэму: взять бурю, сонъ, пять или шесть сра-

женій, три жертвы, погребальное торжество, дюжину боговъ въ двухъ отдѣленіяхъ, и взболтать все вмѣстъ, пока не покажется пѣна высокаго слога". „Такая поэзія напоминаетъ страшно; для произведенія ее иенужно ни сердца, ни таланта, а нужна легкая рука, внимательный глазъ и опытный вкусъ" ¹¹⁶).

Стремленіе къ правильности въ поэзіи иногда уничтожало ее совѣтъ. Таковы тѣ стихотворенія, главный интересъ которыхъ заключается въ томъ, что они написаны въ формѣ бокала, пальмы и т. п. ^{116а}). Тэнъ говоритъ о саксахъ: „Неспособные воплотиться въ древнюю форму, и въ то же время, волей-неволей, принужденные проникать въ древній міръ, они страшно его уродовали. За невозможностью передѣлывать идеи, они передѣлывали размѣръ. Они старались блеснуть передъ своими собратьями по стихосложенію утонченностью отдѣлки и преодолѣніемъ затрудненій. Хорошіе ученики въ нашихъ коллегіяхъ съ большимъ рвениемъ подражаютъ мастерскимъ приемамъ и симметріи Клавдіана, чѣмъ свободѣ и разнообразію Виргилія. Ученые тогдашняго времени добровольно налагали себѣ на ноги цѣпи и потомъ старались выказать свою силу, бѣгая съ этими путами. Они усиливались сочетать правила новѣйшей риѳмы съ размѣромъ античнаго стихосложенія. Кроме того они вмѣнили себѣ въ обязанность начинать стихъ съ той же буквы, какъ и предыдущій. Были и такие, какъ напримѣръ Адльгемъ, которые писали четырехчленные акростихи, гдѣ первый стихъ повторялся при концѣ и въ то же время находился справа и слѣва въ куплетѣ. Составленный такимъ образомъ изъ первыхъ и послѣднихъ буквъ всѣхъ стиховъ, онъ охватывалъ всю пьесу и стихотвореніе уподоблялось тогда куску замысловатыхъ обоевъ, гдѣ одинъ и тотъ же узоръ повторяется до бесконечности. Неправда ли, курьезные литературные фокусы, превращающіе поэтовъ въ мастеровыхъ. Они служить нагляднымъ доказательствомъ разлада между тогдашнею культурою и природою и примѣромъ одновременного обезображенія и латинской формы и саксонскаго ума" ^{116б}).

Всего болѣе обнаруживается тенденція къ правильности, симметріи и однообразной условности въ египетскомъ искусстве. Хотя для обеспеченія посмертнаго существованія двойника (см. т. I, 2-е изд. стр. 89—90) египетскій скульпторъ стремился къ наибольшему сходству портретной статуи съ оригиналомъ, но рядомъ съ этимъ реалистическимъ направленіемъ существовало противоположное, а именно, склонность къ стилистическому упрощенію и обобщенію формы. Однообразіе позъ, ихъ одѣянія, ло-

слишкомъ строгая симметрія членовъ, все это встречается и у другихъ народовъ, въ особенности въ архаической періодѣ. Особенность же египетскаго стиля заключается въ стремлениі къ резюмированію тамъ, гдѣ другіе развиваются и вдаются въ частности и подробности, къ массивности и громаднымъ линіямъ, безукоризненной правильности и пропорціональности. Такая скульптура можетъ показаться лишенной жизни. Но тѣмъ болѣе она гармонировала съ архитектурными произведеніями, съ которыми она представляла одно художественное цѣлое. Египетской архитектурѣ, выражающей идею абсолютной устойчивости и безпредѣльной неразрушимости всего болѣе соответствуютъ величавыя позы, окаменѣвшія движения, неподвижная жизнь египетской скульптуры, выражающей глубокій, ненарушимый, вѣчный покой¹¹⁷).

Если стремлениіе къ абсолютной правильности уничтожаетъ проявленіе жизни, слѣдовательно и красоту, то неправильность не только не всегда обезпечиваетъ прекрасное, но можетъ быть болѣе или менѣе безобразной.

Безформенность, о которой поэтъ говоритъ:

То была тьма безъ темноты;
То была бездна пустоты
Безъ протяженія и границъ;
То были образы безъ лицъ;
То страшный міръ какой-то былъ,
Безъ неба, свѣта и свѣтиль,
Безъ времени, безъ дней и лѣтъ,
Безъ промысла, безъ благъ и бѣдъ,
Ни жизни, ни смерть — какъ сонъ гробовъ,
Какъ океанъ безъ береговъ,
Задавленный тяжелой мглой.
Недвижный, мрачный и нѣмой¹¹⁸).

можетъ показаться безобразной. Но безформенность не всегда такова, напримѣръ, все абстрактное безформенно, но не безобразно, а лишь не-эстетично, потому что все, относящееся къ эстетической области конкретно, т.-е. воспринимается вицѣшими чувствами, преимущественно зрѣніемъ и слухомъ (см. т. I, 2-ое изд. стр. 275) или фантазіей, воспроизводящей чувственные образы. Но даже и то безформенное, что принадлежитъ конкретному міру, не всегда безобразно. По мнѣнію Розенкранца, не только не безобразно безграничное пространство, которое представляетъ отвлеченное понятіе, но и почная тьма, когда не зги не видно, звукъ, гудящій безпрерывно и т. п.¹¹⁹). Безформенность безобразна, когда содержаніе должно было бы облечься въ форму, но ея нѣть. Хотя въ строгомъ смыслѣ слова содержаніе немы-

слимо безъ формы, а форма безъ содержанія, но въ смыслѣ относительномъ можетъ быть безформенность¹²⁰⁾ и безодержательность. Такъ, напримѣръ, художникъ, намѣревавшійся написать ландшафтъ, но за неимѣніемъ времени набросавшій лишь нѣсколько точекъ, вместо будущаго колорита, и начертавшій нѣсколько линій, чтобы напомнить себѣ общія очертанія пейзажа, изобразилъ нѣчто безформенное¹²¹⁾. Хотя, строго говоря, этотъ набросокъ не представляетъ безформенности, а форму, но не вполнѣ соответствующую содержанію, такъ какъ по ней нельзя составить зрителю понятіе о томъ пейзажѣ, который хотѣлъ воспроизвести художникъ.

Къ безобразному безформенности можно отнести все и неопределенное, воденистое и туманное¹²²⁾. Обыкновенно все, что лишено определенной разграниченности, производить впечатлѣніе скучной монотонности и мутной неясности. Чтобы избѣгнуть этого недостатка, архитектура стремится къ наглядному раздѣленію своихъ конструктивныхъ частей и пользуется разными орнаментами: зигзагами, меандрами, розетками, астрогалами, зубцами, чтобы устранить монотонность сплошныхъ поверхностей¹²³⁾. Въ скульптурѣ безформенная расплывчатость избѣгается обозначеніемъ скелета и мускулатуры. Въ живописи эта цѣль достигается рисункомъ; въ музыкѣ раздѣленіемъ пьесъ на части и указаниемъ окончанія фразъ кадансами; въ поэзіи планомъ сочиненія¹²⁴⁾, подраздѣляющагося на главы, пѣсни, строфы и т. д.

Неправильность, несимметричность, непропорциональность особенно безобразны въ человѣческихъ лицахъ. Онѣ часто встречаются у преступниковъ, порочный духъ которыхъ отражается въ ихъ безобразной внѣшности¹²⁵⁾.

Особеннымъ безобразіемъ отличается дизгармонія. Ее не слѣдуетъ смѣшивать съ диссонансомъ, заключающимся въ созвучіи, возбуждающемъ въ слушателѣ желаніе перехода въ соответствующій кансонансъ. Въ балладѣ Фр. Шуберта слышится рѣзкій диссонансъ на слова: „Родимый, лѣсной царь со мной говоритъ“, но этотъ диссонансъ соответствуетъ словамъ, удачно ихъ иллюстрируетъ, художественно передавая крикъ ребенка. Наоборотъ, если бы эти слова были положены на благозвучную музыку, то она представляла бы дизгармонію со смысломъ словъ.

Гармоніей называется сложное цѣлое, части котораго, благодаря своему взаимному соответствію, объединяются въ органическое единство. А дизгармонія является тамъ, гдѣ, при отсутствіи взаимнаго соответствія частей цѣлаго, онѣ объединенія не допускаютъ.

Дизгармонія обнаруживается въ „Давидѣ“ Микель Анжело, въ которомъ художникъ совершилъ ошибку, забывъ, что лишь взрослые люди могутъ изображаться въ увеличенномъ видѣ; а вступающій въ единобарство съ Голіафомъ Давидъ былъ юноша, слѣдовательно не вполнѣ сформировавшійся мужчина: „Ибо онъ былъ молодъ, блокуръ и красивъ лицомъ“ (Первая книга царств. XVII, 42). Поэтому, колосальная фигура Давида, высеченная изъ монолита, дизгармонируетъ съ неразвившимися формами юношескаго тѣла ¹²⁵⁾.

Въ погонѣ за интересными, эффектными контрастами, иногда въ результатѣ получается тоже болѣе или менѣе безобразная дизгармонія ¹²⁶⁾. Она напримѣръ, обнаруживается въ либретто ¹²⁷⁾ оперы Мейербера „Робертъ Дьяволъ“. Нормандскій герцогъ, Робертъ, сынъ дьявола. Этотъ дьяволъ любить своего сына и подъ именемъ Бертрама дружится съ нимъ. „О, мой сынъ Робертъ, я ослушался небо ради тебя, и пойду противъ ада! Въ моемъ прошломъ величию я живъ однимъ тобой, мой возлюбленный сынъ!“ ¹²⁸⁾). Изъ любви къ сыну отецъ его направлялъ на зло, чтобы не разлучаться съ нимъ въ аду. „О, мой дорогой сынъ, поеть дьяволъ, чтобы обладать тобою, я возбуждалъ въ тебѣ зло, чтобы соединить насть навѣки. Богъ приобрѣтаетъ надъ тобою власть, я лишусь тебя навѣки“ ¹²⁹⁾). Этотъ дьяволь-отецъ, поэтому, любить своего сына. Но любовь дизгармонируетъ съ сущностью дьявола. Оттого въ результатѣ получается несобразность: изъ любви къ своему сыну, дьяволъ его старается погубить, потому что иначе спасенный сынъ не будетъ въ аду, слѣдовательно разлучится со своимъ отцомъ ¹³⁰⁾.

Эта дизгармонія между дьяволомъ и приписанными ему чувствами представляется противорѣчіемъ его характеру. Дьяволъ такія чувства испытывать не можетъ. Слѣдовательно, дьяволъ изображенъ невѣрно. „Вѣрность заключается въ томъ, что эстетический предметъ изображенъ въ его нормальной особенности: ничего присущаго его понятію не должно быть упущено, ничего чуждаго его сущности не должно быть ему приписано, его нормальность ни въ чёмъ не должна быть измѣнена“ ¹³¹⁾.

Наоборотъ, некорректность искажаетъ нормальные особенности воспроизведенаго предмета, навязываетъ черты, чужды его природѣ и упускаетъ то, что составляетъ его характеристическая особенности. Такая некорректность понижаетъ достоинство художественного произведенія, болѣе или менѣе обезображивая его. Но отсутствие этихъ погрѣшностей еще не обуславливаетъ высокаго достоинства шедевра. Наоборотъ, вполнѣ корректная про-

изведенія кажутся намъ сухими, холодными, бездушными, лишенными слѣда творческой геніальности, и результатомъ педантической заученности и мертвой рутины, поэтому, могутъ казаться несравненно болѣе безобразными, чѣмъ творенія генія, иногда въ пылу своего вдохновенія болѣе или менѣе уклоняющагося отъ академической правильности¹³³). Такъ, напримѣръ, Платонъ гораздо корректнѣе Гейне, но далеко ниже послѣдняго въ поэтическомъ отношеніи¹³⁴).

Но если корректность не составляетъ высшаго достоинства художественного произведенія и далеко не можетъ сравниться съ вдохновенною геніальностью, тѣмъ не менѣе невѣрности ради послѣдней могутъ быть прощены, но отнюдь не поставлены ей въ заслугу. Наоборотъ, всякия невѣрности, наблюдаваемыя даже у величайшихъ художниковъ, болѣе или менѣе понижаютъ ихъ творенія.

Невѣрности могутъ быть: физическая, психологическая и историческая.

Физическая невѣрность¹³⁵) заключается въ невѣрной передачи моделей природы. Вѣрно ее видѣть и передавать — дѣло нелегкое и многимъ не по силамъ¹³⁶). Художники, жившіе въ ранніе періоды истории искусства часто на это совершенно не способны. Выше было уже упомянуто объ обыкновеніи въ древнемъ искусствѣ изображать нѣкоторая части одной и той же фигуры въ профиль, а другія *de face*.

Такъ, напримѣръ, въ лицахъ, изображенныхъ въ профиль, древній египетскій художникъ помѣщаетъ глаза *de face*. Такая странность объясняется тѣмъ, что древній художникъ, подобно ребенку, рисующему въ своихъ первыхъ дебютахъ точно также, выбираетъ самое легкое и для него наиболѣе удобопонятное¹³⁷). Такая же дизгармонія между изображеніемъ туловища и конечностей: на ногахъ, показанныхъ въ профиль, поконится туловище съ грудью *de face*. Оттого руки плохо прикреплены и какъ бы сложены въ плечѣ. Упомянутая странность объясняется тѣмъ, что художникъ придалъ каждой части тѣла, не заботясь о другихъ, такое положеніе, которое ему казалось наиболѣе легкимъ, выгоднымъ и естественнымъ¹³⁸). Иногда художникъ изображаетъ фигуру одѣтую, но показываетъ всѣ части ея тѣла, какъ будто одежда вполнѣ прозрачная¹³⁹). Если на могильныхъ памятникахъ представлены мужъ и жена, обнимающая его рукой, то послѣдней придана чрезмѣрная длина. Это потому, что художникъ хотѣлъ изобразить себѣ фигуры отдельно, не заслоняя одной другою. Поэтому пришлось ихъ помѣстить въ нѣкоторомъ

отдаленіи другъ отъ друга, что привело къ неестественному удлиненію обнимающей руки ¹⁴⁰). Выше было упомянуто объ идущихъ фигурахъ на древнихъ памятникахъ искусства, у которыхъ объ ноги стоять на почвѣ вплотную, тогда какъ на самомъ дѣлѣ задняя нога отдѣляется отъ почвы, начиная съ пятки. Въ метопѣ Селинунтскаго храма рельефъ съ изображеніемъ Персея, убивающаго Медузу. У нея лѣвая нога укорочена, а заднія ноги Пегаса удлинены. Головы у людей слишкомъ велики ¹⁴¹). У титана средняго Селинунтскаго храма слишкомъ удлинена лѣвая рука ¹⁴²). У „Носителя Диска“ (*Diskosträger*), найденнаго въ Фемистокловой стѣнѣ, слишкомъ высоко поставлены уши ¹⁴³).

Въ греческомъ искусствѣ очень написано исполняется законъ, требовавшій одинаковой высоты головъ всѣхъ изображенныхъ фигуръ, стоять-ли, идуть-ли, бѣгать-ли онѣ верхомъ (*Isokephalie*). Оттого нѣкоторымъ изъ этихъ фигуръ приданъ громадный, а другимъ чрезвычайно малый ростъ ^{144a}). Образецъ этихъ погрѣшностей можно видѣть въ рельефахъ Ассосскаго храма ^{144b}). У крылатыхъ Ассирийскихъ быковъ пять ногъ. Благодаря этой странности, съ какой бы стороны ни смотрѣть на этихъ быковъ, у нихъ видно четыре ноги ^{144c}). Если изображается стрѣлокъ изъ лука, то у него тетива не передъ лицомъ, а сзади ^{144d}). У Аполлона Бельведерскаго животъ не вполнѣ анатомически правиленъ, а бедра слишкомъ тонки, что придаетъ всей фигурѣ необыкновенную легкость, какъ-бы отрывая эту статую отъ земной матеріальности ¹⁴⁵). Въ греческой пластикѣ замѣчается утрировка глазной впадины, мотивировавшая желаніемъ придать больше выраженія глазамъ. Въ данномъ случаѣ оптическій обманъ исправлять остеологическую ошибку ¹⁴⁶).

Въ византійской живописи замѣтно стремленіе къ чрезмѣрному удлиненію фигуръ, рукъ и ногъ ¹⁴⁷). Въ ней, по мѣрѣ приближенія къ XIII вѣку, недостатки выступаютъ все ярче и ярче. Въ изображеніи человѣческихъ фигуръ исполненіе становится неловкимъ и неточнымъ. „Самыя пропорціи тѣла уже не соблюдаются, и оно, вслѣдствіе погони за изысканною изящностью, удлиняется и утончается“ ^{147a}).

Такъ какъ средневѣковые писатели и художники руководствовались не однимъ священнымъ писаніемъ, но и преданіемъ, и апокрифическими книгами, то въ художественныхъ произведеніяхъ того времени вкрадось много ошибочнаго ¹⁴⁸).

Такъ, напримѣръ, въ одной мистеріи рассказывалось о рожденіи Пресвятой Дѣви Маріи, что родители, вслѣдствіе не-

плодія ея матери Аанны, на время разлучились. Наконецъ ангель явился къ ея отцу, Іоакиму, и сказаіть ему, что молитва его услышана и у его жены родится дочь. Свое пророчество ангель подтвердилъ тѣмъ, что Іоакимъ найдетъ свою жену, Анну, въ храмѣ у золотыхъ вратъ и отъ его поцѣлуя произойдетъ зачатіе. Эта сцена послужила сюжетомъ одной картины, въ которой изображенъ былъ Іоакимъ, цѣлюющій у вратъ храма Анну. Содержаніе картины объяснялось слѣдующею подписью: „Ainsi fut conçue la Vierge Marie“¹⁴⁹).

Древнѣйшія мозаики норманской эпохи находятся въ соборѣ въ Кефалу, начало сооруженія котораго относится къ 1131 году. Шеи колоссальной фигуры благословляющаго Христа ясно обнаруживаются анатомическія ошибки¹⁵⁰). На ошибки въ средневѣковой скульптурѣ и живописи указываетъ Леоне Батиста Альберти. И та, и другая погрѣшаютъ противъ перспективы и пропорциональности¹⁵¹). Скелеты Синьорелли въ соборѣ Орвieto въ своихъ движеніяхъ преступаютъ всякую мѣру возможности и правильности¹⁵²). Въ одной фрескѣ верхней церкви въ Ассизи Джотто помѣстилъ храмъ съ фронтомъ, поддерживаемымъ пятью каннелюрованными колоннами, столь тонкими, что онѣ похожи на карикатуры^{152a}).

У Джотто технические недостатки обнаруживаются преимущественно въ физіономіяхъ, пропорціяхъ и анатомії. Головы въ произведеніяхъ названного художника, столь безличныя, столь одервенѣлые, со своими четырехугольными челюстями, со своими миндалевидными глазами, со своими прямолинейными носами и губами, кажутся вырѣзанными изъ досокъ. Дѣти Джотто похожи на мужчинъ и женщины въ миниатюрѣ и поражаютъ своею неуклюжестью, старческимъ видомъ, отсутствиемъ характеризующей дѣтской возрастъ экспрессіи, жестовъ и даже костюма¹⁵³).

У итальянскихъ скульпторовъ XV вѣка замѣтно затрудненіе въ ракурсахъ, позахъ и движеніяхъ. У ангеловъ часто одна нога кажется короче другой, напримѣръ у ангеловъ Верроккіо въ Луврскомъ музѣѣ (коллекція Thiers'a), на памятникѣ Forteguerра (въ соборѣ Пистойи), у многихъ ангеловъ дѣлла Роббіа, Антоніо Росселино или Мино на каѳедрѣ собора въ Прато, Бенедетто да Майано на гробницѣ Филиппи Стрицци, въ Санта Маріа Новелла и мн. др.¹⁵³).

Донателло гораздо менѣе корректенъ, чѣмъ Гиберти и Лукка дѣлла Роббіа. Привыкнувъ владѣть рѣзцомъ съ такою же легкостью, какъ живописецъ кистью, и создавать свои произведения сразу, Донателло вскорѣ къ нимъ охладѣвалъ, убѣжденный, что

работа уменьшает пыль вдохновенія¹⁵⁴). Но „если-бы у Донателло не было этихъ несовершенствъ, то онъ быль бы не простымъ смертнымъ, а богомъ“¹⁵⁵).

„Пророки“ и „Сивиллы“ фресокъ Микель Анжело въ Сикстинской капеллѣ обнаруживаютъ погрѣшиности въ пропорціональности. Нѣкоторыя фигуры гигантской величины. Другія очень малы. Отъ этого страдаетъ ансамбль, лишенный ровности¹⁵⁶). По мнѣнію анатома Mathias Duvol, Микель Анжело непогрѣшилъ, какъ анатомъ, но отнюдь не какъ физіологъ. У животныхъ если одинъ мускулъ напрягается, то другой ослабляется. Въ произведеніяхъ Микель Анжело всѣ мускулы одинаково напряжены¹⁵⁷). Творенія ломбарцевъ не корректны, но полны жизни и интереса. Эти художники ни въ чёмъ не сомнѣваются и доставляютъ себѣ удовольствіе ниспровѣрять всѣ правила. Любопытство, притупленное монотонностью классицизма, оживляется этими твореніями, оригинальными, странными, но полными жизни и запечатлѣнными искренностью¹⁵⁸). Манера письма Ботичелли некорректная, но изящная, обольстительная и рѣшительная¹⁵⁹). Содома допускаль неправильности въ своихъ произведеніяхъ, полныхъ вдохновенія¹⁶⁰). По поводу „Разрушенія Монте-Кассино“ Содомы Мюнцъ пишеть: „Содома, вѣроятно, не зналъ Монте-Кассино, даже по разсказамъ. Иначе онъ не окружилъ-бы зданія рѣкой. Мы не вмѣнимъ ему въ преступленіе не знаніе топографіи, если онъ умѣеть создавать ландшафтъ такой красоты“¹⁶¹). Маленький Эротъ на первомъ планѣ „Триумфа Галатеи“ Рафаэля въ отношеніи перспективы, чудовище, но заключаетъ композицію изящными линіями¹⁶²).

По поводу бѣсноватаго въ „Преображеніи“ Рафаэля Шарко и Рише пишуть: „Интересно обратить вниманіе на то, что въ текстѣ, давшемъ художнику сюжетъ композиціи, молодой больной названъ „лунатикомъ“. Рассказъ отца подчеркиваетъ нѣсколько деталей, характеристическихъ въ припадкахъ эпилепсіи. „Господи! помилуй сына моего; онъ въ новолунія бѣснуется и тяжко страдаетъ; ибо часто бросается въ огонь, и часто въ воду“¹⁶³). Можетъ быть, Рафаэль, не стараясь изобразить бѣсноватаго, желалъ написать настоящаго больного, страдающаго нервными припадками, лунатика. Что бы ни было, мы не находимъ въ этой фигурѣ ничего характернаго ни для эпилепсіи, ни для истеріи. Мы даже прибавимъ, что она не соотвѣтствуетъ, по нашему мнѣнію, ни какой другой извѣстной конвульсивной болѣзни. Уже великій физіологъ, сэръ Чарльзъ Белль, высказалъ, по нашему мнѣнію, нѣсколько весьма разумныхъ сужденій. Онъ про-

водить параллель между двумя бѣсноватыми въ живописи: Рафаэля и Доминико, и не колеблется предпочтеть послѣдняго. „Эта фигура, говоритъ Бель, о бѣсноватомъ Рафаэля, не натуральна. Докторъ, видя молодого человѣка, заключилъ бы, что онъ притворяется, а не испытываетъ настоящаго страданія. Никогда мальчикъ не имѣлъ подобныхъ конвульсій“. Мы можемъ лишь подніться подъ этимъ сужденіемъ... Въ верхней части тѣла, которая, кажется, одна испытываетъ кризисъ, признаки конвульсій фантастичны и противорѣчивы. Несмотря на сведеніе (*distorsion*) глазныхъ яблокъ, это не физіономія субъекта въ состояніи кризиса. Изъ очень разинутаго рта, должно быть, слышатся громкіе крики, противорѣчашіе общему состоянію спазмы, свидѣтельствуюемой оцѣпенѣлостью (*raideur*) верхнихъ членовъ. И въ этой конвульсіи ничего нѣтъ натурального. Правая рука поднята вертикально. Кисти придана академическая поза, но не характерная. Лѣвая рука опущена. Ея мускулы рѣзко очерчены. Кисть растянута, пальцы растопырены и насильственно вытянуты. Между положеніями, причиненными члену конвульсіей, могутъ варьировать тысячу разъ, какъ это видно изъ другихъ трудовъ (*Leçons sur les maladies du système nerveux*, par J.-M. Charcot. Tome II, p. 343. Paris. 1880. *Etudes cliniques sur la grande hystero-épilepsie*, par Paul Richer. Seconde édition. Paris. 1885), — положеніе, изображенное Рафаэлемъ, можетъ быть, единственное, которое никогда не наблюдалось. Извѣстно, что всего чаще рука принимаетъ положеніе, когда предплечье вытянуто, заключающееся въ насильственномъ сгибаніи кисти и пальцевъ съ преувеличенной пранаціей (*pranation*). Наконецъ молодой больной держится отвѣсно и стоитъ на ногахъ твердо. Онъ идетъ очень правильно и такъ хорошо, что, принимая во вниманіе безпорядокъ верхней части тѣла, нижня части будто не принадлежать тому же лицу. Кажется, что въ этой единственной фигурѣ Рафаэль нагромоздилъ неправдоподобности и противорѣчія¹⁶⁴). Шарко и Рише соглашаются съ критиками, „упрекающими Рафаэля за то, что онъ въ особенности въ послѣднихъ своихъ произведеніяхъ пожертвовалъ рачительнымъ изученіемъ модели ради слишкомъ исключительной погони за условнымъ идеаломъ¹⁶⁵).“

Флорентинская школа скульпторовъ XV в. до такой степени стремилась къ анатомической вѣрности, что наконецъ ея произведения получили видъ болѣзnenный и трупный¹⁶⁶). Архитекторы конца эпохи Возрожденія могли не завидовать древнимъ, ни въ отношеніи знанія, ни богатства комбинацій, ни корреект-

ности деталей. Но богатство замѣнило свѣжесть, живость и поэтичность творчества предшествующихъ годовъ, столь прекраснаго, хотя иногда столь неправильнаго. Эта корректность и свидѣтельствовала, что наступила эпоха формулъ. Когда художникъ искалъ, онъ могъ ошибаться. Но произведенія художника, идущаго ощущью, побѣждающаго, творящаго, несравненно предпочтительнѣе холодной самоувѣренности подражателя¹⁶⁷⁾. Вальгалля Кленгеля построена въ безупречномъ греческомъ стилѣ, но не въ греческомъ духѣ. Она служить лишнимъ доказательствомъ старой истины: не корректныя зданія наиболѣе привлекательны и живы, а тѣ, которые принадлежать переходному стилю¹⁶⁸⁾.

Во главѣ статуовъ Сиенскихъ художниковъ было сказано: мы показываемъ людамъ грубымъ и безграмотнымъ чудеса, соединенные силою святой вѣры¹⁶⁹⁾. И эта цѣль достигается ими необычайною искренностью, несмотря на равнодушіе къ корректности деталей и всякаго рода несовершенствъ¹⁷⁰⁾.

Въ „Смерти св. Франциска“ Джютто создалъ такое гениальное произведеніе, что два вѣка спустя (въ 1485 г.) Доменико Гирландайо могъ только ему подражать. Несмотря на совершенства, достигнутыя тремя поколѣніями, Гирландайо не былъ въ состояніи превзойти, въ смыслѣ морального эффекта, некорректный шедевръ старого мастера. Окруживъ умирающаго святыми, монахами, священниками, Джютто ввелъ въ искусство человѣчество со всѣмъ его благородствомъ, со всѣми его страданіями, со всѣми его красотами и со всѣмъ его безобразіемъ и такимъ образомъ открылъ неизсякаемый источникъ обновленія для всѣхъ своихъ послѣдователей¹⁷¹⁾.

Въ египетскомъ искусствѣ люди въ глазахъ художника имѣютъ наибольшее преимущество. Оттого онъ ихъ изображаетъ болѣе высокими, чѣмъ зданія¹⁷²⁾. У ассирийцевъ, какъ и у египтянъ не было культа строгой симметріи¹⁷³⁾. Въ крылатомъ сфинксе, спина которого поддерживается колонной, ансамбль не вполнѣ удовлетворителенъ. Ассирийцы въ обработкѣ камня не достигли тѣхъ пропорцій и профилей, которыя кажутся глазу наиболѣе удовлетворительными¹⁷⁴⁾. Античные скульпторы изучали человѣческое тѣло въ палитрѣ, — тѣло полное жизни и здоровья. Скульпторы эпохи Возрожденія изучали человѣческое тѣло въ анатомическомъ театрѣ. Оттого въ сравненіи съ античными пластическими шедеврами, въ статуахъ XV-го и XVI-го вѣковъ замѣтно нечто искусственное и насильственное¹⁷⁵⁾. Вотъ почему кватро-чентисты избѣгаютъ изображать нагія фигуры за исключеніемъ

Адама и Евы, дѣтей, геніевъ, Христа на крестѣ и св. Себастіана. Нагота удаётся лишь Гиберти, Донателло, Джакомо делла Кверчіа и Мантеньѣ. Обыкновенно же у художниковъ этой эпохи формы худощавы, слишкомъ узки, торсъ слабый, неспособный къ усилію, ноги чудовищны, подобныя обезьянымъ (напримѣръ у Адама Мазаччіо), руки костлявы. Даже Венера Боттичелли, выходя изъ моря, не въ состояніи стоять прямо¹⁷⁶⁾.

Въ „Страшномъ судѣ“ Пизанской каѳедры у фигуръ слишкомъ длинныя руки и слишкомъ короткій корпусъ¹⁷⁷⁾. У Мадонны Джованни Белліни въ Венеціанской академіи художествъ (№ 424) три средніе пальца одинаковой длины¹⁷⁸⁾. Въ „Тайной вечерѣ“ фра Анжеліко находящейся въ одной изъ капелль церкви св. Марка во Флоренціи замѣтна неправильность перспективы фигуръ. „Спаситель помѣщенъ такъ далѣко отъ стола, обращенного открытымъ угломъ къ зрителю, что ему невозможно раздавать части апостоламъ, сидящимъ за столомъ по другую сторону“¹⁷⁹⁾.

Рисунокъ Росетти далеко не безупреченъ. Почти у всѣхъ женщинъ этого художника руки слишкомъ велики. И этотъ недостатокъ тѣмъ болѣе бросается въ глаза, что художникъ любить изображать женщинъ, играющими на струнныхъ инструментахъ. Но чудный колоритъ отвлекаетъ вниманіе отъ неправильностей рисунка¹⁸⁰⁾.

Крайній ригоризмъ въ отношеніи вѣрнаго воспроизведенія природы обнаруживаетъ Рескинъ. Онъ пишетъ: „Каждая полевая трава и цветокъ заключаютъ въ себѣ родовую, отличающую ихъ отъ другихъ, совершенную красоту, имѣютъ свое обиталище, свое специальное выраженіе, свои функции. Высшее искусство—то, которое улавливаетъ этотъ родовой характеръ, развиваетъ и освѣщаетъ его; оно назначаетъ ему его мѣсто въ пейзажѣ; оно, наконецъ, при его помощи возвышаетъ и усиливаетъ великое впечатлѣніе, которое картина, по замыслу, должна произвести. И такое родовое воспроизведеніе необходимо не только по отношенію къ травамъ и цветамъ. Каждый видъ скалы, каждый родъ земли, каждую форму облака слѣдуетъ изучить столь же прилежно и передавать съ такой же точностью. И мы, такимъ образомъ, неизбѣжно придемъ къ заключенію, которое противоположно постоянно повторяемому догмату критиковъ, болтающихъ на подобіе попугаевъ, именно ихъ утвержденію, будто черты природы слѣдуетъ „обобщать“. Несомнѣнныи и грубо обсурдный характеръ этого догмата былъ бы обнаруженъ уже давно, если бы его лживость не представлялась удобнымъ

прикрытиемъ для лѣноты, удобной маской для бездарности. Обобщать! Какъ будто возможно обобщить вещи, по существу различныя. Я приведу характерный образчикъ этого критического жаргона, принадлежащій перу одного изъ критиковъ моей книги и помещенный въ номерѣ *Athenaeum'a* отъ 10 февраля настоящаго года (т.-е. 1898). „Онъ (т.-е. авторъ) желалъ бы, чтобы пейзажисты-геологи, дендрологи, метеорологи и конечно энтомологи, ихтиологи, наконецъ, всѣ всѣхъ видовъ художники-физиологи, — чтобы все это соединилось въ одномъ лицѣ. Горе истинно поэтическому искусству среди всѣхъ этихъ ученыхъ єиванцевъ! Нѣть, пейзажистъ не долженъ доводить себя до сниманія портретовъ съ бездушныхъ существъ, подобно, деннерровскимъ портретнымъ снимкамъ съ земной поверхности... Древние пейзажисты усвоили болѣе свободную, болѣе глубокую и высшую точку зрѣнія на свое искусство: они пренебрегали отдалѣнными, частными черточками и передавали только общія, главныя черты. Такимъ образомъ, имъ удалось передать цѣлое, достигнуть силы впечатлѣнія, гармонического единства и простого эффекта, элементовъ величія и красоты“.

На всякую подобную критику (я отмѣтилъ ее только потому, что она выражаетъ мысли, которыя могутъ заразить нѣкоторыхъ людей чувствующихъ и мыслящихъ) отвѣтъ очень простъ и ясенъ. Совершенно справедливо, что нельзя обобщить гранитъ и сланецъ, какъ нельзя обобщить человѣка и корову. Животное должно быть или тѣмъ, или другимъ; оно не можетъ быть животнымъ вообще, иначе оно вовсе перестаетъ быть животнымъ. Такъ же и скала должна быть той или иной; она не можетъ быть скалой вообще, или она — не скала. Предположимъ, что на переднемъ планѣ картины нарисовано животное, относительно котораго нельзя рѣшить, пони ли оно или поросенокъ. Тогда критикъ *Athenaeum'a* можетъ быть объявилъ бы, что это твореніе является „обобщеніемъ“ пони и поросенка, а следовательно, высокимъ образцомъ „гармонического единства и простого эффекта“. Но я бы сказалъ, что это просто плохой рисунокъ. И когда я не могу узнать, представляютъ ли предметы на переднемъ планѣ картины Сальватора гранитъ, или сланецъ, или туфъ, — я утверждаю, что въ нихъ нѣть гармонического единства, ни простого эффекта, а есть простая уродливость. Здѣсь нѣть никакого величія, нѣть никакой красоты; ничего кроме разстройства, беспорядка, разрушенія нельзя достигнуть, совершая насилие надъ естественными отличительными признаками. Смѣшивая элементы животнаго царства, можно только испортить

ихъ; смѣшивая же элементы неорганическаго міра, можно лишь погубить ихъ, погубить ихъ совершенно. Мы можемъ, если хотимъ, создавать центавровъ; но они все-таки должны быть наполовину людьми, на половину лошадьми. Такимъ же образомъ, если пейзажистъ пожелаетъ, онъ можетъ изобразить намъ скалу наполовину гранитную, наполовину сланцевую, но не такую, которая является одновременно и гранитной и сланцевой или которую можно принять или за ту или за другую. Каждая попытка воспроизвести какую бы то ни было скалу свидетельствуетъ о томъ, что не получится никакой скалы”¹⁸¹).

„Много зла принесли искусству мнѣнія относительно пейзажа, которые высказывались представителями исторической живописи. Они привыкли въ своей сферѣ трактовать задній фонъ смѣло и небрежно и чувствовали, хотя, какъ я покажу, только вслѣдствіе недостатка собственныхъ способностей, что тщательность въ отдѣлкѣ деталей портить ихъ картину тѣмъ, что вторгается въ ея главный сюжетъ; поэтому они, естественно, упускали изъ виду особенности и существенные красоты предмета, которыхъ для ихъ цѣлей были вредны, если не играли служебной роли. Вотъ почему Рейнольдсъ^{181а}) и другие такъ часто советуютъ пренебрегать специфическими формами въ пейзажѣ и трактовать ихъ въ видѣ большихъ массъ, стремясь только къ общей правдѣ: гибкость листьевъ, а не строеніе ихъ, незыблѣмую твердость скалы, но не ее минеральная особенности. Въ сочиненіи, где особенно разработанъ этотъ вопросъ (въ 11-й лекціи Рейнольдса), намъ говорятъ: „пейзажистъ пишетъ не для знатока или натуралиста, а для обыкновенного наблюдателя жизни и природы”¹⁸²; это правда. Это справедливо только въ томъ смыслѣ, въ какомъ вѣрина мысль, что скульпторъ создаетъ свое твореніе не для анатома, а для обыкновенного наблюдателя жизни и природы. И однако скульптору на основаніи такого соображенія не простятъ недостатка знанія или выраженія анатомическихъ деталей. Чѣмъ тоньше выражены онъ, тѣмъ совершеннѣе его произведение. То, что для анатома является цѣлью, служить для скульптора средствомъ. Первый добивается деталей ради нихъ самихъ, второй — для того, чтобы при помоши ихъ вдохнуть жизнь въ свое твореніе и наложить на него печать красоты. То же самое въ пейзажѣ: ботаническія или геологическія детали должны представляться не материаломъ для любопытства, не предметомъ изслѣдованія, но первоначальными элементами всякаго выраженія и красоты”¹⁸²).

„Въ своемъ замѣчаніи относительно передняго плана кар-

тины „св. Пётръ мученикъ“ Рейнольдъ хвалить ее за то, что деревья на немъ обрисованы „равно настолько, сколько это нужно для того, чтобы отличить ихъ другъ отъ друга, не болѣе“. Если бы этотъ передній планъ картины былъ занятъ группой животныхъ, мы прямо были бы поражены подобнымъ разсужденіемъ; кто бы рѣшился сказать, что левъ, змѣя, голубь и другое твореніе должны отличаться одно отъ другого ровно настолько, чтобы мы могли различить каждое, не болѣе. Развѣ свойства растительного царства менѣе прекрасны, менѣе важны или менѣе божественны въ своемъ началѣ, чѣмъ свойства царства животнаго? Если мы считаемъ нужнымъ благоговѣйно наблюдать отличительные формы животной жизни, то цѣлесообразно ли, чтобы формы растительной жизни были просто сметены съ лица земли? Послѣднія менѣе навязчивы, менѣе бросаются въ глаза. Поэтому тѣмъ менѣе можно оправдать пренебреженіе къ нимъ: они не опасны въ томъ отношеніи, что могутъ поглотить наше вниманіе или овладѣть нашимъ воображеніемъ¹⁸³.

Но Рейнольдъ столь же неточенъ въ фактической сторонѣ дѣла, сколько ошибается въ принципѣ. Онъ самъ представляетъ характерный примѣръ той ошибки, въ которой онъ обвиняетъ Вазари, — именно онъ видитъ то, чего ждетъ; или, въ данномъ случаѣ, онъ скорѣе не видитъ того, чего не ждетъ. Великие художники Италии, почти всѣ безъ исключенія, и чуть ли не болѣе всѣхъ Тиціанъ (потому что онъ лучше всѣхъ зналъ пейзажъ), обыкновенно передавали каждую подробность на переднемъ планѣ своихъ картинъ, тщательно соблюдая вѣрность въ ботаническомъ отношеніи. Доказательство — картина „Вакхъ и Аriadна“, передній планъ которой занятъ обыкновеннымъ ирисомъ, аквилегіей и дикими розами. Каждая тычинка этихъ послѣднихъ передана; цветы и листья аквилегіи (цвѣтка очень труднаго для воспроизведенія) изучены съ самою тщательною точностью. Передній планъ въ двухъ картинахъ Рафаэля: „Чудесный ловъ рыбы“ и „Повелѣніе Петру“ покрытъ обыкновенной морской капустой (*Crambe maritima*). Ея выемчатые листья и кисти цветковъ истощили бы терпѣніе всякаго другого художника. Но великому уму Рафаэля они показались достойными продолжительной и внимательной работы.

Оказывается такимъ образомъ, что на основаніи не только естественныхъ соображеній, но и творчества самыхъ высшихъ авторитетовъ необходимо совершенное знаніе мельчайшихъ деталей, а полное выраженіе ихъ имѣеть мѣсто даже въ величайшихъ произведеніяхъ исторической живописи. И это не только

не унижаетъ и не ослабляетъ интереса къ фигурамъ, но, напротивъ, при правильномъ обращеніи съ такимъ знаніемъ должно усилить этотъ интересъ и дать надлежащее освѣщеніе картинѣ. Если предыдущаго доказательства недостаточно, я попросилъ бы читателя сравнить задній планъ картины Рейнольдса „Святое Семейство“, находящейся въ національной галлереѣ, съ картиной Николая Пуссена, „Кормленіе Юпитера“ въ Дѣльвической галлереѣ. Первая, благодаря крайнему пренебреженію ботаническими подробностями, совершенно лишена идеального характера и напоминаетъ англійскій фешенебельный цвѣтникъ. Картина Пуссена, въ которой каждый виноградный листъ сдѣланъ съ замѣчательнымъ искусствомъ и неутомимымъ прилежаніемъ, представляетъ группу деревьевъ, необыкновенно изящную и красивую по своей замѣчательной простотѣ и правдивости эта группа принадлежитъ всѣмъ возрастамъ природы и приспособлена къ исторіи всѣхъ временъ. Если такая полная передача родовыхъ чертъ необходима для исторического живописца въ тѣхъ случаяхъ, где мелкія детали играютъ служебную роль въ сюжетѣ, то насколько болѣе нужна она въ пейзажѣ, где эти детали сами составляютъ сюжетъ и где вниманіе нераздѣльно устремлено на нихъ!“¹⁸⁴⁾.

Рѣскинъ не только считаетъ необходимымъ для художника знаніе научныхъ истинъ, но требуетъ, чтобы онъ смотрѣлъ на міръ съ философской точки зрењія, возвысился бы до значенія истолкователя внутренней сущности вещей и игралъ бы роль вдохновеннаго пѣвца, славословящаго природу, постигая ее во всей ея божественной красѣ¹⁸⁵⁾.

Рѣскинъ пишетъ: „Мнѣ кажется, что грубый символъ чаще и дѣйствительнѣй, чѣмъ утонченный, трогалъ сердца; и когда картины возвысились до степени художественныхъ произведеній, на нихъ стали смотрѣть съ меньшимъ благоговѣніемъ и съ большімъ любопытствомъ.

Но какъ бы то ни было, какое бы вліяніе ни признавали мы за великими произведеніями святого искусства, въ одномъ не можетъ быть никакого сомнѣнія, именно, въ полной безполезности всего того, что было до настоящаго времени создано пейзажистами. Ихъ творенія не отвѣчали никакимъ нравственнымъ цѣлямъ, не несли никакого прочнаго добра. Они могутъ развлечь умъ, дать пищу человѣческой изобрѣтательности, но они никогда ничего не говорили сердцу. Изъ пейзажной живописи мы не извлекли ни одного глубокаго и священнаго урока. Она никогда не сохранила для насъ преходящаго, не проникала въ

сокровенное, не истолковывала темного; она не заставляла насть чувствовать дивной красоты, величия и славы вселенной; она не возбуждала въ насть религіознаго восторга, не наполняла насть благоговѣйнымъ чувствомъ; ея способность волновать и возвышать душу роковымъ образомъ употреблялась во зло и въ этомъ злоупотреблениіи погибла. То, что должно было стать свидѣтельствомъ всемогущества Бога, обратилось въ выставку человѣческой ловкости. То, что должно было направлять наши мысли къ престолу Всевышняго, загромоздило ихъ измышеніями его твореній. Если мы на минуту остановившись предъ какимъ-нибудь изъ наиболѣе прославленныхъ произведеній пейзажной живописи, прислушаемся къ разсужденіямъ прохожихъ, мы услышимъ массу разговоровъ относительно таланта автора, но мало относительно совершенства природы. Сотни будутъ болтать о своихъ восторгахъ, и одинъ будетъ наслаждаться молча. Масса будетъ хвалить произведеніе и отходить съ похвалами Клоду на устахъ, но одинъ, быть можетъ, будетъ думать *не* о композиції, и отойдетъ съ хвалой Творцу въ сердцѣ.

Таковы признаки низко опустившейся ошибочной и ложной школы живописи. Талантъ художника и совершенство его искусства не доказаны, если о нихъ не забыто. Художникъ не создалъ ничего, если онъ не скрылъ самого себя. Искусство, которое доступно зрѣнію, несовершенно. Чувства слабо затронуты, если они позволяютъ разсуждать о средствахъ ихъ возбужденія. Когда мы читаемъ великую поэму, когда слушаемъ благородную рѣчь, — предметъ, затронутый авторомъ, а не его умѣнье, его страсть, способность, долженъ приковать къ себѣ наши мысли. Мы видимъ, какъ онъ видѣтъ, но мы не видимъ его. Мы становимся его частью, чувствуемъ вмѣстѣ съ нимъ, судимъ,смотримъ вмѣстѣ съ нимъ. Но мы думаемъ о немъ столь же мало, какъ о себѣ самихъ. Думаемъ ли мы объ Эсхилѣ въ то время какъ слѣдимъ за молчаниемъ Кассандры, или о Шекспирѣ, когда внимаемъ стенаніемъ Лира? Нѣтъ. Сила художниковъ сказалась въ ихъ самоуничтоженіи. Она измѣряется тѣмъ, насколько художникъ самъ умѣеть не обнаружиться въ своемъ произведеніи. Арфа министреля звучить плохо, если онъ поетъ только о собственной славѣ. Всякаго великаго писателя можно сразу узнать изъ того, что онъ направляетъ нашъ умъ далеко отъ себя самого — къ той красотѣ, которая не есть его созданіе, къ тому знанію, которое выше его разумѣнія”¹⁸⁶).

Въ эстетикѣ Рескина наиболѣе привлекательно его стремление искать въ произведеніяхъ природы внутреннюю жизнь и во

всей ви́шности вещей, въ ихъ формѣ проявление жизненной энергіи и силы¹⁸⁷).

Что же касается требованій Рескина научныхъ и философскихъ знаній отъ художниковъ, то, во-первыхъ, едва ли они доступны въ такомъ объемѣ для человѣка, не посвятившаго себя всецѣло ихъ пріобрѣтенію, а во-вторыхъ, эти знанія переносятъ въ область, чуждую искусству. Оттого Рескинъ преимущественно вліялъ не на художниковъ, а на публику, открывая ей глаза на красоты природы¹⁸⁸). Впрочемъ, для пейзажиста эстетика Рескина, если грѣшить, то только излишнею требовательностью, и во всякомъ случаѣ его ученіе лучше многихъ иныхъ теорій, потому что вместо предвзятыхъ правилъ лишь учитъ: работай, изучай, смотри¹⁸⁹).

Менѣе художникъ въ состояніи достигать истины, въ смыслѣ, требуемомъ Рескинымъ, въ другихъ областяхъ живописи.

Одинъ изъ крупнѣйшихъ представителей дорафаэлизма Hunt выставилъ въ 1860 г. картину подъ названіемъ „Христосъ въ храмѣ между книжниками и учителями“.

„Долго вдумывался онъ (Hunt), пишетъ Григоровичъ, и много работалъ прежде, чѣмъ приступить къ новому произведению; долго рылся онъ въ священныхъ и ученыхъ книгахъ, стараясь обнять сюжетъ со всѣхъ сторонъ и во всѣхъ подробностяхъ; въ то же время онъ дѣлалъ этюды и эскизы, но то и другое истреблялось художникомъ; онъ ничѣмъ не былъ доволенъ. Наконецъ, собравъ скучную сумму трудовыхъ денегъ, отправился онъ на Востокъ. Болѣе двухъ лѣтъ скитался онъ по Египту и Палестинѣ, возвращаясь на зиму въ Іерусалимъ. Дня не проходило праздно. Изученіемъ мѣстныхъ типовъ и природы, въ примѣненіи къ задуманной картинѣ, не ограничивались его занятія; обладая большими археологическими познаніями, онъ старался еще, въ виду своей цѣли, воспользоваться существующими данными, чтобы возсоздать по нимъ минувшій Іерусалимъ со всѣмъ, что прежде окружало его. Послѣдствіемъ была картина, которую, по всей справедливости, можно назвать самымъ замѣчательнымъ живописнымъ произведеніемъ нашего вѣка. Сюжетъ, выбранный Гонтомъ, исполнялся нѣсколько тысячъ разъ художниками всѣхъ возможныхъ направленій, временъ и странъ. Гонть взглянула на него совершенно съ иной, новой точки. Въ техническомъ отношеніи онъ внесъ точно также совершенно новый взглядъ, новые приемы. Условные, освященные временемъ идеалы, которые, черезъ частое повтореніе приняли характеръ чего-то рутиннаго, затверженаго, избитаго, не существуютъ для Гонта; идеалы его,

какъ у Рафаэля, заключаются въ немъ самомъ. Не ставя себѣ въ условіе даже идеальную общепринятую античную красоту формъ, онъ представляетъ всю сцену такъ, какъ она должна была происходить въ действительности, и этимъ самымъ достигаетъ того впечатлѣнія, котораго никогда не давали идеализированныя картины того же содержанія”¹⁹⁰).

Эта картина, столь высокая по своему художественному достоинству, всего лучше доказываетъ: во-первыхъ, невозможность въ области искусства достигнуть полной правды, во-вторыхъ, неизбежность научной, вполнѣ точной истины въ художественномъ произведеніи. Одна еврейка, рассматривая эту картину, замѣтила: „Все это очень хорошо, но видно, что художникъ не зналъ отличительной черты колѣна Іуды; онъ придалъ учительямъ плоскія ноги, какъ у колѣна Рувимова, тогда какъ у колѣна Іуды, которому принадлежать книжники, ноги съ крутымъ подъемомъ”¹⁹¹). Итакъ, этотъ случай доказываетъ, съ одной стороны, что самое ревностное стремленіе къ истинѣ, какъ мы встрѣчаемъ у Гонта, не предохраняетъ отъ ошибокъ; съ другой, такъ какъ, несмотря на эту неточность, картина не теряетъ своего художественного значенія, то, следовательно, не въ этой научной истинѣ заключается художественная правда.

Столь энергично стремившійся къ правдѣ Курбэ погрѣшаетъ своимъ условнымъ коричневымъ колоритомъ^{191а}). Противъ условного колорита возстали прерафаэлиты^{191б}) къ вѣрности освѣщенія стремились импрессионисты (Манэ)^{191с}). Большой шагъ впередъ къ правдѣ относительно свѣта и тѣни сдѣлалъ уже Руссо. „Со временемъ возрожденія художники систематически ступали тѣни въ погонѣ за эффектностью освѣщенія. Руссо вернулся къ правдѣ и простотѣ; манеру его можно свести къ формулѣ: чѣмъ больше свѣта, слабѣе и прозрачнѣе тѣни, а не темнѣе онѣ, какъ полагали еще Деканъ и Гюэ. Или, расширяя формулу,—струженность тѣней обратно-пропорциональна въ природѣ интенсивности свѣта”^{191д}).

Импрессионисты стали впервые „воспроизводить оттѣнки выраженія и движенія, имѣвшаго у прежнихъ художниковъ совершенно застывшій видъ. Изображая проѣзжающую коляску, они передавали сверканіе спицъ; а не видѣлъ колесъ въ покое—и точно также, изображая человѣческія фигуры, они представляли распывающіеся контуры для передачи движенія и большей жизненности”^{191е}).

Невѣрность психологическая заключается въ погрѣшностяхъ воспроизведеній вѣнчанихъ проявленій души: жестахъ, минахъ,

словахъ, обнаруживающихъ склонности, желанія, страсти и весь духовный обликъ данной индивидуальности. Всего чаще эти ошибки встречаются въ поэзіи и живописи, рѣже въ скульптурѣ, потому что она менѣе склонна къ характеристической индивидуальности, а болѣе къ идеальной общности и типичности. Тѣмъ не менѣе. Розенкранцъ нашелъ психологическую погрѣшность въ „Легкой Поэзіи“ (*„Poësie légère“*) Прадье (1792—1852). Эта статуя изображаетъ тонющую женщину. Она держитъ въ лѣвой руцѣ маленьку арфу, а правую протягиваетъ надъ своею головою. Статуя стоитъ на цыпочкахъ лѣвой ноги, а правая, въ порывѣ движения, слегка касается пола. Голова приподнята кверху съ выражениемъ воодушевленія, но полнота лица свидѣтельствуетъ скорѣе о сладострастіи удовлетворенности, въ особенности маленькие глазки, полузакрытые, какъ бы отъ упоенія нѣгой наслажденія. Такимъ образомъ Прадье выразилъ въ статуѣ черту сладострастія, свойственную „легкой поэзіи“. Но, по мнѣнію Розенкранца, художникъ долженъ былъ бы менѣе округлить подбородокъ и придать иное выраженіе глазамъ, чтобы намекнуть на болѣе духовныя стороны этого рода поэзіи¹⁹²).

Къ исторической невѣрности въ искусствѣ принадлежитъ очень распространенный анахронизмъ. При взглядѣ на картину съ историческимъ сюжетомъ является вопросъ: такъ ли было на самомъ дѣлѣ то, что изображено авторомъ? Если художникъ помѣстилъ изображаемую сцену не въ томъ мѣстѣ, где она на самомъ дѣлѣ происходила, если онъ представилъ свидѣтелями этой сцены лица, жившія ранѣе или позднѣе воспроизведенаго события, наконецъ если онъ одѣлъ ихъ въ костюмы иного времени; то въ результатѣ получается большее или меньшее уклоненіе отъ исторической правды, требующей, чтобы историческое событие было бы изображено въ томъ мѣстѣ, где оно произошло, и со всѣми лицами и аксессуарами той эпохи. Если же аксессуары и лица исторической картины принадлежать или болѣе ранней, или болѣе поздней эпохѣ въ сравненіи съ изображаемымъ событиемъ, то такое отступленіе отъ исторической правды представляетъ анахронизмъ.

Сильно обнаруживается анахронизмъ у Уде, родившагося 22 мая 1846 г. въ саксонскомъ городѣ Волькенбургѣ^{192a}). „Наибольшій успѣхъ онъ (Уде) имѣлъ своими библейскими картинами; онъ вызывали и очень рѣзкія нападки, что конечно способствовало популярности Уде. Первое произведение въ этомъ родѣ—находящаяся въ лейпцигскомъ музѣи картина „Не мѣшай дѣтямъ приходить ко мнѣ“ . На ней представлена школа съ гол-

ландскимъ кирпичнымъ поломъ, устланнымъ соломенными рогожами, съ плетеными стульями и горшками цѣѣтовъ — всѣ эти предметы стали впослѣдствіи излюбленными аксессуарами мюнхенскихъ живописцевъ; также и широкія окна въ глубинѣ комнаты вошли послѣ Уде въ инвентарь мюнхенской школы. Среди комнаты стоять миловидныя дѣти, грациозно неуклюжія въ своихъ большихъ деревянныхъ башмакахъ, — одни глядѣть съ внимательнымъ любопытствомъ, другіе видимо оробѣли. Хорошенькая дѣвочка, стоящая впереди, съ очаровательною довѣрчивостью подаеть руку блѣдному, чужому человѣку: онъ вошелъ въ комнату во время урока закона Божія и сидѣть на плетеномъ стулѣ. Этотъ чужой — Христосъ¹⁹³).

Картина Уде, появившаяся на выставкѣ въ 1884 г., вызвала ожесточенные нападки именно за фигуру Христа. Но это не смутило художника — онъ спокойно продолжалъ идти по намѣченному пути. Второй строфой его библейского эпоса была картина „Приди, Господь, будь нашимъ гостемъ“. Въ квартирѣ бѣднаго ремесленника семья собралась къ обѣду, и въ тотъ моментъ, когда собираются прочесть молитву, входитъ худощавый человѣкъ въ длинной широкой одеждѣ, надѣ головой его сіанье — это Христосъ. Рабочій снимаетъ шапку и благоговѣйно кланяется Сыну Божію. Другіе поднимаютъ къ нему взоры съ тихой не-притворной любовью. Сзади вливается дневной свѣтъ черезъ узкое окно и скользить надѣ группой собравшихся людей^{193а}). Впечатлѣніе большой строгости и сосредоточенности производила „Тайная вечеря“, выставленная въ 1886 г. въ парижскомъ салонѣ. Лицо Христа преисполнено тихой грусти; глубокое чувство одухотворяетъ загрубѣлые морщинистыя лица апостоловъ, — рабочихъ и рыбаковъ, какими ихъ описываетъ Евангеліе. Вечерніе сумерки, усталый свѣтъ заходящаго солнца обвѣваетъ какъ бы сѣрой дымкой грустную сцену прощанья. „Нагорная проповѣдь“ — первая библейская картина Уде, изображающая сцену на открытомъ воздухѣ. Солнце уже почти зашло, послѣдніе лучи озаряютъ поле пламеннымъ свѣтомъ. На фонѣ, погруженномъ въ полу-мракъ, лежитъ тихая деревушка съ привѣтливо-мелькающими красными крышами. Уставшій и запыленный отъ странствія Христосъ опустился на скамейку среди поля и проповѣдуетъ собравшимся вокругъ него „нищимъ духомъ“. Женщины и дѣти стоять на колѣняхъ у ногъ Его. Съ горы спускается къ Нему толпа людей, восторженные женщины, а за ними болѣе спокойные мужчины; опираясь на косы, они внимаютъ словамъ проповѣдника. „Святая ночь“ — триптихъ. Посрединѣ изображена

убогая мастерская плотника; Марія смотрить съ тихимъ благоговѣніемъ на Младенца, лежащаго у нея на колѣнахъ. Слѣва приближаются пастухи, идущіе по крутой горной тропинкѣ. Лица ихъ выражаютъ благоговѣйную робость; лучъ фонаря озаряетъ мѣстами выступающія изъ мрака коренастыя фигуры. Справа — ангелы, спустившіеся съ неба — не голые амуры въ итальянскомъ вкусѣ, а умершія невинныя дѣти въ бѣлыхъ платьяхъ съ цветами въ волосахъ”¹⁹⁴). „Скажите сами, господинъ аббатъ: можете вы себѣ представить сцену изъ священной исторіи въ современныхъ костюмахъ, Іосифа въ широкомъ сюртукѣ, Спасителя во фракѣ, Богоматерь въ модномъ платьѣ и въ турецкой шали? Не показалась ли бы это вамъ недостойной, отвратительной профанацией самого святого? а между тѣмъ, древніе живописцы, въ особенности нѣмецкіе, представляли всѣ библейскія и евангельскія сцены въ костюмахъ своего вѣка; и было бы ошибкой утверждать, что одежда того времени болѣе пригодна для искусства, чѣмъ современная. Вѣдь нѣкоторыя прежнія моды доходили до крайности, я бы сказать до чудовищности. Вспомните обувь съ загнутыми аршинными носками, широкіе шаровары, разрѣзанные камзолы и рукава”. — „Я могу”, отвѣчалъ аббатъ, „объяснить вамъ въ нѣсколькихъ словахъ разницу между благочестивымъ старымъ временемъ и теперешней испорченностью. Тогда, видите ли, священная исторія входила въ жизнь людей, тѣсно сплеталась съ нею: каждому казалось, что чудесное произошло у него на глазахъ, и что всемогущество Господне можетъ каждый день повторить чудо. Поэтому священное событіе, надъ которымъ задумывался благочестивый художникъ, сливалось для него съ окружавшей его дѣйствительностью; ему казалось, что оно происходило среди людей его времени, и онъ изображать его такимъ, какимъ оно представлялось его воображенію. Но именно потому, милый Іоаннъ, что наше время слишкомъ трезво, что оно стоитъ въ рѣдкомъ противорѣчіи съ духомъ тѣхъ благочестивыхъ преданій, именно потому, что никто не можетъ представить себѣ этихъ чудесъ дѣйствительно происходящими передъ нашими глазами, изображеніе ихъ въ современныхъ костюмахъ должно намъ казаться безвкусiemъ, уродствомъ и святотатствомъ. Если бы по волѣ Всевышняго передъ нами въ самомъ дѣлѣ свершилось чудо, мы бы ничего не имѣли противъ того, чтобы и на картинахъ оно было представлено въ одеждахъ нашего времени. Но пока этого не произошло, молодые живописцы должны непремѣнно изображать старинныя происшествія въ соответствующихъ времени костюмахъ. *Si duo idem faciunt,*

non est idem. И поэтому то, что внушает трепетъ въ произведенияхъ старыхъ мастеровъ, можетъ показаться мнѣ профанацией на картинѣ современного художника”¹⁹⁵).

Эта бесѣда изъ „Lebens Ansichten der Kerkers Murr“ Т. А. Гоффмана (1820 г.) выясняетъ до нѣкоторай степени тотъ фактъ, что картины Уде, при всемъ богатствѣ настроеній все же кажутся большинству публики скорѣе странными, чѣмъ убѣдительными. То, что у старыхъ мастеровъ совершенно безсознательно, то, что въ ихъ творчествѣ наивно и естественно, становится у Уде логическимъ выводомъ, результатомъ сложнаго процесса мысли. Когда онъ вкладывалъ въ свои картины чисто символические замыслы, изображая Вѣчно Длящееся въ христіанскомъ ученіи—съ его толкованіемъ можно соглашаться. Не одинъ только разъ утѣшалъ Христосъ страждущихъ, не одинъ только разъ приходилъ Онъ къ столу бѣдняковъ, не одинъ только разъ преломлялъ Онъ хлѣбъ. Но когда Уде сталъ изображать историческихя событія, которыхъ можно представить себѣ происшедшими только разъ, когда онъ началъ не только вводить въ библейскія сцены современныхъ крестьянъ, но и одѣвать библейскихъ лицъ въ современные костюмы, это нарушеніе исторической правды сильно портило впечатлѣніе отъ его картинъ. Послѣ долгаго господства поучительного рационалистического искусства лишь очень немногіе были въ состояніи воспринимать картины иначе, чѣмъ透过 посредство разума. Но положеніе Уде въ исторіи живописи отъ этого не мѣняется. По глубинѣ построеній и по мастерству выполненія картины его принадлежать къ лучшимъ произведеніямъ нѣмецкой живописи за послѣднія десятилѣтія. Неустанно стремясь къ самобытному разрѣшенію вѣковыхъ вопросовъ, онъ только потому и предпочиталъ современные костюмы, что хотѣлъ избѣгнуть условностей исторического жанра, и не захотѣлъ виѣшней архаичностью отвлекать вниманія отъ психологическихъ мотивовъ. Своимъ пониманіемъ задачъ религіозной живописи онъ сходится со всѣми старыми мастерами германской расы, и даже съ итальянцами не Рафаэлевской эпохи. Столь же непринужденно, какъ и у нихъ, поэтическая любовь къ вѣчному содержанію старыхъ преданій сочетается у него съ чисто-художественнымъ желаніемъ возсоздать окружающую дѣйствительность. Если судить о будущемъ по прошедшему, можно предположить, что будущія поколѣнія отнесутся къ картинамъ Уде такъ же непредупрежденно, какъ мы относимся къ картинамъ старыхъ мастеровъ. Уде имѣеть виѣ Германіи множество послѣдователей, но ни одинъ изъ нихъ не можетъ сравниться съ серьезностью

и интимностью его творчества. Скандинавцы Скредсвигъ и Эдельфельдъ, а затѣмъ Лермитъ, Бланшъ и многіе другіе пишутъ картины на евангельскіе сюжеты въ современныхъ костюмахъ. Даже Жанъ Беро, парижскій *boulevardier*, согрѣшилъ двумя картинами въ духѣ Уде: „Распятіемъ“, гдѣ дѣйствіе перенесено на Монмартръ, и „Св. Магдалиной“, стоящей на колѣнахъ передъ Христомъ въ отдельномъ кабинетѣ *Cafe Anglais*, въ присутствіи нѣсколькихъ парижскихъ писателей. Въ Германіи только Фирле и Германъ Нейгаусъ сдѣлали нѣсколько болѣе или менѣе удачныхъ опытовъ въ этомъ родѣ¹⁹⁶).

По мнѣнію Robert de la Sizeranne, анахронизмъ нѣкоторыхъ современныхъ художниковъ, трактующихъ сцены изъ Новаго Завѣта въ современной обстановкѣ, какъ, напримѣръ, въ произведеніяхъ Уде, Lhermitte, Skredsvig, Blanche, Béraud, способенъ сильно шокировать¹⁹⁷). Эти художники изображаютъ сцены изъ Новаго Завѣта въ обстановкѣ современного европейскаго общества и среди европейскаго пейзажа¹⁹⁸). Христосъ на картинахъ этихъ художниковъ поднимается по лѣстницамъ высокихъ домовъ въ современныхъ европейскихъ городахъ и посѣщаетъ квартиры бѣдняковъ¹⁹⁹). При взглядѣ на „Тайную Вечерю“ Уде, Фридрихъ III воскликнулъ, что это скорѣе пирушка анархистовъ²⁰⁰). Skredsvig привозить больныхъ къ „Сыну человѣческому“ на тачкѣ²⁰¹). Своей Маріи Магдалине Béraud придалъ типъ современной красавицы полусвѣта²⁰²).

Этотъ анахронизмъ, столь шокирующей у современныхъ художниковъ, часто встрѣчается и у прежнихъ мастеровъ. Въ тачкахъ привозятъ больныхъ къ Христу и на офортахъ Рембрандта²⁰³). Жители Майнца XVI вѣка могли признать въ св. Маріи Магдалине, украшенной вѣнчикомъ на алтарѣ одной церкви въ Галль возлюбленную архиепископа, князя Альберта Бранденбургскаго, дочь булочника Рендигера²⁰⁴).

Въ Луврѣ (*salon Carré*), гдѣ собраны шедевры всѣхъ школъ, св. Марія Магдалина Мемлинга одѣта по фланандской модѣ XV вѣка. У Мемлинга вмѣсто римскихъ пейзажей—виды Базеля и Кельна²⁰⁵), *la Vierge au Donateur Van Eyck'a* живеть въ средневѣковомъ городѣ; у *Pelerins d'Emmaus* Рембрандта голландская лица²⁰⁶). Въ картинѣ Паоло Веронезе „Бракъ въ Канѣ Галилейской“ присутствуютъ: императоръ Charles-Quint (Карлъ V), украшенный златымъ руномъ, французская королева Элеонора Австрійская, французскій король Францискъ I, султанъ Солиманъ, маркиза de Pescerine, don Alphonso d'Avalos, англійская королева Марія, Аретинъ, одѣтый мажордомомъ, недовольный тѣмъ,

что сначала дали худшее вино, а потомъ лучшее. Тиціанъ, играющій на контрабасѣ и одѣтый въ костюмъ малиноваго цвѣта, le Bassan, играющій на флейтѣ, самъ Паоло Веронезе, одѣтый въ бѣлое платье и играющій на віолѣ, а его братъ, архитекторъ, стоя, въ тунікѣ изъ бѣлой парчи, вышитой желтыми и зелеными узорами съ красноватымъ отливомъ, съ чашей изъ венеціанскаго стекла, полной вина и радующійся чуду Христа, столь усилившему свадебное веселье ²⁰⁷).

Библейскія женщины Паоло Веронезе одѣты и причесаны какъ жены итальянскихъ градоначальниковъ (podestresses), и онѣ красятъ себѣ волосы въ золотистый цвѣтъ (filo d'auro), по рецептамъ, изложеннымъ въ Ricettario della contessa Nani ²⁰⁸). Анахронизмы въ „Тайной Вечери“ названнаго художника дали поводъ инквизиціи призвать автора къ допросу (18 июля 1573) ²⁰⁹). Арманъ Башé напечаталъ французскій переводъ сдѣланнаго П. Веронезе допроса въ „Gasette des beaux art 1867 (т. XXIII, стр. 378—382). Этотъ допросъ перепечаталъ Ириарте въ своемъ сочиненіи: La vie d'un particien de Venise au XVI-me siècle. Paris. 1874 и подробно привелъ его Яничекъ въ своей біографіи Паоло Веронезе (Dohme, Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit, Leipzig 1879, томъ II-й) и тотъ же Ириарте въ біографіи Паоло Веронезе (Ch. Yriarté, Paul Veronese. Les artistes célèbres). Одинъ изъ потомковъ знаменитаго Веронезе, Пьетро Каліари, издалъ, въ 1888 году, въ Римѣ, полнѣйшую біографію своего предка подъ заглавіемъ: „Paolo Veronese sua vita e sua operæ“. Тамъ вѣрная копія съ протокола допроса Инквизиціи, сообщенная Пьетро Каліари директоромъ венеціанскаго государственного архива ²¹⁰).

Междудругимъ его спросили о „Тайной Вечери“, которую онъ написалъ въ Санъ-Джованни-е-Паоло. „Что значитъ эти военные, одѣтые по-нѣмецки, и у которыхъ, у каждого по алебардѣ въ рукѣ?“. На этотъ вопросъ Паоло Веронезе отвѣчалъ: „Мы живописцы, даемъ себѣ свободу точно такую же, какую берутъ поэты и сумасшедши, и я сдѣлалъ этихъ двухъ алебардщиковъ: одинъ пьеть, а другойъ Ѣсть подъ лѣстницѣ, и они поставлены тутъ у меня на то, чтобы могли справить какую-нибудь службу, потому что мнѣ казалось прилично, чтобы хозяинъ дома, который быть знатенъ и богатъ, какъ мнѣ сказывали, имѣть слугъ“. И ему сказано: „А вотъ этотъ, наряженный шутомъ, съ попугаемъ въ рукѣ; зачѣмъ вы его написали на этой картинѣ?“ Отв. „Для украшенія, какъ это обыкновенно дѣлается“. И ему сказано: „За столомъ у Господа

Иисуса Христа, кто тамъ сидить? — Отв. „Двѣнадцать апостоловъ“.—И ему сказано: „Чтѣдѣлаетъ св. Петръ, который сидѣть первымъ?“ — Отв. „Онъ разрѣзываетъ барашка, чтобы передать его на другой конецъ стола“. И ему сказано: „Чтѣдѣлаетъ другой, который сидѣть рядомъ?“ — Отв. „Онъ держитъ тарелку, чтобы получить то, что ему дастъ св. Петръ“. — И ему сказано: „Скажите, чтѣдѣлаетъ тотъ, который сидѣть съ этимъ рядомъ?“ — „Это человѣкъ, у котораго въ руѣ зубочистка. и онъ ею чистить у себя въ зубахъ“. И ему сказано: „А какъ вы думаете, кто на самомъ дѣлѣ былъ на этой Вечери?“ — Отв. „Я думаю, что тутъ былъ Христосъ со своими апостолами; но когда въ картинѣ остается пустое мѣсто, то я украшаю его фигурами, смотря по воображению“. — И ему сказано было: „Было вамъ поручено кѣмъ-нибудь, чтобы вы въ этой картинѣ написали нѣмцевъ, и шутовъ, и подобныя вещи?“ — Отв.: „Нѣть, синьоры. Но мнѣ было поручено украсить картину такъ, какъ мнѣ самому понравится, а картина большая и, какъ мнѣ казалось, въ ней можно было помѣстить много фігуръ“ ²¹¹).

Этотъ допросъ инквизиціи Иріарте объясняется такъ: „Вѣроятно, тутъ былъ налицо доносъ какого-нибудь сварливаго человѣка, можетъ быть, соперника, а, пожалуй, и кого-либо изъ монаховъ монастыря св. Георгія-фанатика, которому блестящія и живописныя композиціи Веронезе на евангельскіе сюжеты казались оскорблениемъ религії“ ²¹²).

Точно также и Савонарола въ проповѣди субботы послѣ 2-го воскресенія Великаго поста вооружался противъ художниковъ, наряженыхъ Богородицу въ парчу, въ флорентинскій шелкъ, унизывавшими ее драгоцѣнными камнями, хотя и знаяшихъ, что она не могла одѣваться такъ роскошно, они сознательно дѣлали изъ нея куртизанку (*una meretrice*) ²¹³).

У Брёгеля (Brueghel) Старшаго, въ гравюрѣ, названной „Euntes in Emmaus“ („Идущіе въ Эммаусъ“), Христосъ изображенъ идущимъ между двумя странниками съ тростью въ рукѣ, въ короткихъ штанахъ (*culottes*), въ чулкахъ, раздѣленныхъ пополамъ, въ маленькой епанечкѣ и съ ореоломъ вокругъ его войлочной шляпы,—той самой, къ которой бродяги Тенирса прищѣпляютъ свои трубки ²¹⁴).

У Тенирса (Teniers) св. Петръ охраняется играющими въ карты фланандскими милиционерами, съ войлочными шляпами, украшенными перьями ²¹⁵).

У Schäuffelien ²¹⁶), изобразившаго исторію Юдіеи на стѣнѣ ратуши въ Нѣрдлингѣ (1515) амаликитане стрѣляютъ изъ пу-

шекъ въ Ветилую (Книга Іудиевъ, VII) въ то время какъ тѣлохранители (*cent-suisse*s) Олоферна приводятъ ему Іудиевъ²¹⁷).

Гирляндайо изобразилъ на фрескѣ хора въ церкви *Santa Maria Novella* во Флоренціи посѣщеніе Богородицею св. Елизаветы на высотахъ *San Miniato*, съ которыхъ видна Флоренція. У служанокъ св. Елизаветы юбки изъ краснаго атласа, вышитыя золотомъ и украшенныя серебряными пуговицами, вытканныя платья и повязки изъ золотой парчи на волосахъ, расплетенныхъ и развѣвающихся по модѣ молодыхъ тосканокъ XV в.²¹⁸).

У Рубенса неутѣшная мать въ „Избіеніи Младенцевъ“, находящаяся въ центрѣ, съ руками поднятыми къ небу,— должно быть жена какого-нибудь бургомистра, потому что, несмотря на беспорядокъ ея туалета, легко замѣтить ея декольте, ея нарядное платье, открытое спереди, обнаруживающее юбки, а на груди родъ зубчатыхъ брыжей, согласно далекимъ модамъ XVII вѣка²¹⁹).

Le Brun изобразилъ Людовика XIV въ парикѣ, присутствующемъ при воскресеніи Іисуса Христа и держащимъ конецъ плащаницы²²⁰).

Van der Weyden изобразилъ Богородицу (въ National Gallery, зала XI) у гроба Господня съ прическою своей жены²²¹).

Gossaert украсилъ св. Марію Магдалину, пришедшую на похороніе Христа, громаднымъ головнымъ уборомъ, который носили средневѣковые дамы²²²). Успеніе Ботичелли помѣщается передъ монастыремъ св. Вароломея, около Флоренціи. Во дворцѣ Риккарди. Въ поклоненіи Волхвовъ Беноццо Гоццоли къ Виолеему подъѣзжаютъ верхомъ Козьма Медичи, Лаврентій Великолѣпный, Петръ Медичи, съ кардиналомъ Сальвіати, императоръ Палеологъ и самъ авторъ²²³).

Тотъ же Беноццо Гоццоли изобразилъ на фрескѣ въ Пизанскомъ Кампо Санто Медичи, присутствующихъ при Столпотвореніи Вавилонскомъ²²⁴).

Обыкновенно анахронизмъ старыхъ мастеровъ объясняется ихъ наивностью, искренностью и вѣрой²²⁵). Анахронизмъ XV вѣка считался слѣдствиемъ дѣтскаго невѣдѣнія и религіозной невинности²²⁶). Но иногда анахронизмъ прежнихъ мастеровъ былъ сознательный и преднамѣренный. Рембрандтъ глубоко изучилъ еврейскіе типы, что видно изъ его офортовъ, названныхъ „Синагогою“, но тѣмъ не менѣе придавалъ Христу и апостоламъ голландскія физіономіи²²⁷).

Рубенсъ основательно изучилъ типы зеюповъ (см., напримеръ, голову негра въ ancienne collection Narischkine)²²⁸), но часто помѣщаетъ европейцевъ въ свои картины, изображающія

сюжеты изъ восточной жизни. Его письма къ г. Peirese обнаруживаютъ глубокія познанія въ археології. Но это не мѣшаетъ Рубенсу изображать въ „Избіеніи Младенцевъ“ солдатъ, одѣтыхъ въ латы, подобно кондотьерамъ, а израильскимъ матерямъ придавать внѣшность обитательницъ Антверпена²²⁹). Gossaërt прекрасно зналъ еврейскія лица, столь удачно воспроизведенныя въ „Погребеніи“ Дюрера, но самъ Gossaërt на стѣнахъ ратуши въ Nördlingenъ придаетъ евреямъ внѣшность чисто нѣмецкую²³⁰).

Schühlein, жившій во второй половинѣ XV в.²³¹), придалъ тевтонскія черты лицамъ „Іоахима и Аанны у златой двери“, хотя, вѣроятно, часто видаль евреевъ въ Ульмѣ, где ихъ было такъ много, послѣ ихъ изгнанія изъ Испаніи и Франціи²³²). Poussin, конечно, зналъ, что въ свитѣ Eliezer'a были верблюды, но ихъ не изобразилъ, за что заслужилъ похвалу Le Brun'a, потому что эти странные предметы могли бы отвлечь вниманіе зрителя²³³).

Мантенія изобразилъ на стѣнахъ церкви Братьевъ Эремитаніи въ Падуѣ исторію св. Христофора, въ которой римскіе солдаты одѣты подобно стражѣ XV вѣка и нѣсколько зрительницъ съ головнымъ уборомъ, встрѣчаемымъ на миніатюрахъ съ 1450 г. до 1460 года. Этотъ анахронизмъ нельзя объяснить незнаніемъ художника римскаго костюма, потому что ранѣе Исторіи св. Христофора, Мантенія изобразилъ Исторію св. Якова Старшаго передъ Иродомъ Агриппой, въ которой авторъ обнаружилъ въ изображеніи памятниковъ и костюмовъ весьма значительная для того времени познанія въ латинской археології, въ изученіи которой названному художнику могъ помочь его другъ археологъ Felice Feliciano. Слѣдовательно, анахронизмъ въ Исторіи св. Христофора, быть сознательный и преднамѣренный, явившійся, быть можетъ, изъ желанія бросить холодную науку и обратиться къ непосредственной жизни²³⁴).

Если Паоло Веронезе, жившій позже Рафаэля и Леонардо да Винчи и прочихъ художниковъ, установившихъ канонъ религіознаго костюма, въ своихъ картинахъ на сюжеты изъ Нового Завѣта одѣваетъ свои фигуры по венеціанской модѣ своего времени, то въ этомъ анахронизмѣ нельзя видѣть наивное невѣдѣніе²³⁵).

Анахронизмъ какъ въ прежнія времена, такъ и теперь можетъ явиться слѣдствиемъ сознанія, что никакія археологическія знанія не могутъ помочь воспроизвести историческое событие совершило такъ, какъ оно происходило на самомъ дѣлѣ. Малѣйшее же сомнѣніе нарушаетъ наслажденіе зрителя, думающаго, что художникъ воскресилъ въ своеіъ произведеніи давно исчезнувшихъ людей со всей обстановкой ихъ жизни. Въ аллѣ Ели-

сейскихъ Полей публика останавливалась любоваться колоссальной бронзовою статуей Жанны д'Аркъ, съ копьемъ въ рукѣ сидящей на скачущей лошади. Проходившій мимо генералъ отъ кавалеріи сталъ смѣяться надъ этой статуей, находя въ ней массу ошибокъ. Художникъ защищался въ газетахъ отъ этихъ упрековъ, но сомнѣніе закралось въ публику, которая стала подозревать художника въ анахронизмѣ и перестала восхищаться его статуей. Въ пьесѣ Сарду „Теодора“ видѣли вилки уничтожить всю иллюзію: публика была убѣждена, что во времена „Теодора“ не знали употребленія этого орудія. На другой день Сарду сообщилъ въ газетахъ, что вилки были въ употребленіи въ Византии со временъ Константина. Но эти факты свидѣтельствуютъ о томъ, что малѣйшее сомнѣніе, основательное или нѣтъ, можетъ уничтожить довѣріе зрителя къ художнику, изъ всѣхъ силъ стремящагося къ точному воспроизведенію исторического события. А выше приведенный случай съ картиной Гента (Hunt) указываетъ на то, что самое добросовѣстное изученіе эпохи, самое ревностное стремленіе къ точному воспроизведенію всѣхъ деталей не въ состояніи застраховать художника отъ какой-нибудь болѣе или менѣе важной погрѣшности²³⁶⁾.

Въ виду невозможности при изображеніи историческихъ событий воспроизвести ихъ вполнѣ вѣрно, художники перестали совсѣмъ заботиться объ исторической правдѣ и даже начали бояться „мѣстнаго колорита“ какъ огня, и вместо того, чтобы изображать жителей Востока и римлянъ, стали стремиться воспроизводить людей²³⁷⁾.

„Ну такъ что же, писать Делакруа (Eugène Delacroix, Journal, 24 decembre. 1853), если Ахиллъ будетъ французомъ! А видѣть ли кто-нибудь греческаго Ахилла? Кто осмѣялся бы заставить его заговорить иначе, какъ не по-гречески, какъ это сдѣлалъ Гомеръ? „Какой языкъ вы изберете, спрашивается Pancras Sganarelle'я? Ей-Богу тотъ, который у меня во рту“. Можно говорить только языкомъ и умомъ своего времени. Нужно быть понятнымъ тѣми, которыми вы говорите, въ особенности же вами самими. Сдѣлать Ахилла грекомъ! Но, Боже мой, Гомеръ сдѣлалъ ли его такимъ? Онъ сдѣлалъ его для людей своего времени... Вѣра нашихъ поэтовъ и художниковъ въ то, что они одержали великую победу изобрѣтеніемъ мѣстнаго колорита — была лишь слабостью нашего времени“²³⁸⁾ (*ibid.*, p. 348).

Боязнь „мѣстнаго колорита“ заставила Ренана написать по поводу „Prêtre de Némi“: „Чтобы избѣгнуть подозрѣнія въ мѣстномъ колоритѣ, слѣдуетъ лица одѣть такъ, какъ одѣты фигуры

у Мазаччю въ церкви del Carmine во Флоренціи или какъ римляне у Мантены въ церкви братьевъ Эремитані въ Падуѣ²³⁹). Невозможность достигнуть полной археологической точности заставляетъ художниковъ стремиться не столько къ изображенію мѣста и эпохи, сколько къ выражению души человѣческой²⁴⁰).

Этическая сторона евангелія имѣетъ значеніе для всѣхъ временъ и для всѣхъ народовъ. Чѣмъ болѣе событие къ намъ приближено, тѣмъ оно сильнѣе на насъ дѣйствуетъ. Христіанская же истина имѣютъ одинаковое значеніе для современного человѣка, какъ и для предыдущихъ поколѣній²⁴¹). Самъ же Христосъ сказалъ: „И се Я съ вами во всѣ дни до скончанія вѣка“²⁴²).

Если такимъ образомъ можно защищать анахронизмъ современныхъ художниковъ, рѣшающихъ изображать сцены изъ Нового Завѣта въ современной обстановкѣ и облачать ихъ лица въ теперешнія моды, то является вопросъ: отчего этотъ анахронизмъ гораздо менѣе шокируетъ эстетическое чувство у прежнихъ мастеровъ, чѣмъ у современныхъ? На этотъ вопросъ Robert de la Sizeranne отвѣтываетъ, говоря, что современный костюмъ слишкомъ неэстетиченъ въ сравненіи съ одеждой прежняго времени. Нашъ костюмъ—это футляръ, скрывающій совершенно тѣло, а одежда прежняго времени давала возможность его предугадывать²⁴³).

По мнѣнію Robert de la Sizeranne, современный костюмъ потому такъ несимпатиченъ для художника, что хотя онъ не безобразенъ, но не эстетиченъ²⁴⁴).

Сравнивая старую войлочную пляжу съ современнымъ цилиндромъ, названный авторъ пишетъ, что изъ первой Тенирсь или Мурильо сдѣлаются шедевръ, а вторая приведетъ въ отчаяніе любого художника²⁴⁵).

Если отступление отъ правды болѣе или менѣе обезображиваетъ художественное произведеніе, то почему же искусство допускаетъ разныя фантастическія существа²⁴⁶).

Но вѣдь сама природа своей причудливостью превосходитъ самыя смѣлыя созданія фантазіи; напримѣръ: животныя, по виду сходныя съ растеніями, какъ Phytozoen, допотопныя животныя, да и нынѣ живущія существа: летучія рыбы, крылатыя ящерицы, летучія мыши, ящерицы съ длиннымъ клювомъ, грызуны съ хвостомъ, покрытымъ рыбьей чешуей, млекопитающія, живущія, подобно рыбамъ, въ водѣ²⁴⁷). Въ особенности поразительны вымершія животныя²⁴⁸.

Поэтому и искусство создаетъ фантастическія существа: ангеловъ (людей съ крыльями), сфинксовъ, крылатыхъ быковъ, кентавровъ²⁴⁹).

Особенно много странного у Гранвилля въ его *Fleur animés* и *Un autre monde* и въ Испытании св. Антония *Höllenbreughel*, *Teniers* и *Callot*²⁵⁰).

Сказки и басни даютъ полный просторъ дѣтской фантазии²⁵¹).

Лукіанъ въ „Истинныхъ Исторіяхъ“ прямо предувѣдомляетъ читателя, что авторъ выдумываетъ²⁵²).

Въ низшихъ религіяхъ божество является олицетвореніемъ всесокрушающаго могущества. Оттого идоламъ придается безобразный видъ²⁵³).

Безобразіемъ отличаются некоторые боги восточныхъ религій²⁵⁴).

„Изображенія брахманскихъ боговъ съ четырьмя, съ шестью и даже съ восемью руками, какъ, напр. въ одномъ рельефѣ изъ Эллоры (см. табл. „Индійское искусство“ II, фиг. 6.) вслѣдствіе своей чудовищности, уже въ рельефѣ производятъ тяжелое впечатлѣніе, а въ круглой пластикѣ и совсѣмъ невыносимы²⁵⁵).

О подобныхъ изображеніяхъ Гете говорилъ: „Для людей всего ужаснѣе видѣть передъ собою воплощенную чистую нелѣпость“. ^{255a)} Въ индусской міеологии особенно отвратительны Шива и его жена. (См. I т. 2-е изд. стр. 78). Принципъ зла у индузовъ олицетворенъ въ божествѣ^{255b)}.

Въ Ассирійскомъ искусствѣ интересное соединеніе разныхъ элементовъ представляютъ крылатые быки. О нихъ М. Каррье пишеть: „Важнѣйшими произведеніями ассирійского рѣзца были колоссы, отъ 10 до 20 футовъ вышиною, которые ставились стражами у воротъ такимъ образомъ, что входящій видѣлъ прямо передъ собой ихъ голову, грудь и переднія ноги, тогда какъ сбоку они представлялись выступающими изъ стѣны и тутъ ужъ четвероногими; этотъ двойственный видъ фигуры требовалъ для полноты желаемаго эффеќта пятой ноги, которая однако помѣщалась такъ, что ни съ какой стороны не выходила лишнею. Здѣсь мы опять встрѣчаемъ смѣсь формъ животнаго и человѣка; человѣческая шея съ бородатою головой сидѣтъ на туловищѣ быка или льва, котораго хребетъ обсыпанъ орлиными крыльями. Здѣсь къ силѣ, къ мужеству, къ размашистому полету присоединенъ сообразительный умъ; важнѣйшія формы живой природы сомнѣлись здѣсь въ одно онаглядывающее ихъ цѣлое, примемъ ли мы его за символъ божества, его мудрости, мощи и вездѣприсутствія, или—на что повидимому намекаетъ мѣсто колоссовъ—за выражение тѣхъ совокупныхъ силъ природы, какія предполагаются въ хранителѣ и оберегателѣ святыни и верховной власти.

Въ херувимъ надъ кивотомъ завѣта у евреевъ видимъ мы подобное тому изображеніе; такъ же точно и передъ храминами Персеполя; таковы далѣе составные элементы видѣнія пророка Эзекіїля, да наконецъ и символы христіанскихъ апостоловъ тоже вѣдь человѣкообразный ангель, быкъ, левъ и орелъ. Формы соединены удачно, контуры такъ же сильны, какъ и рѣзко выступающая, но при этомъ вытянутая мускулатура; перья крыльевъ тонко выработаны, съ той однако условной правильностью, которая не измѣняетъ себѣ даже и въ накрахмаленныхъ колечкахъ локоновъ на головѣ и бородѣ. Въ единеніи разнообразныхъ элементовъ, какое представляютъ намъ эти величавые облики, видимъ мы символы существенной природы Ассирійцевъ, подобно тому какъ сфинксы знаменуютъ сущность всего египетского характера”²⁵⁶).

Принципъ зла олицетворялся у парсовъ въ Эшемѣ, а у египтянъ въ Зетѣ (Тифонъ у грековъ)^{256а}). Идея демонизма грекамъ была довольно чужда. Тѣмъ не менѣе представителями и представительницами демонизма грековъ могутъ считаться: Гекатонхейры (сторукія), циклопы, грайи, форкиды, гарпіи, сирены, ламіи, эмпузы, высасывавшія кровь у красивыхъ юношей^{256б}).

Въ греческой миѳологии, столь богатой идеальной красотой, однако встрѣчаются безобразныя²⁵⁷) или обезображенныя божества, напримѣръ, Гефестъ^{257а}), Геката (съ тремя тѣлами и тремя головами или тремя головами и однимъ тѣломъ²⁵⁸), сторукіе великаны (Некатонхеірен)²⁵⁹), циклопы²⁶⁰), сирены въ видѣ птицъ съ женскою головою и грудью²⁶¹), сциллы (лающей) и харибы (поглощающей)²⁶² Сатиры²⁶³), силены²⁶⁴), Панъ²⁶⁵), Пиѳонъ или Тиѳонъ²⁶⁶), Химера²⁶⁷), гарпіи²⁶⁸), Греи, имѣвшія по одному глазу и одному зубу²⁶⁹), покрытыя морщинами старухи²⁷⁰), горгоны — три сестры; Стено, Евріала и Медуза, страшныя существа подземного міра, изъ которыхъ медуза самая ужасная, превращавшая въ камень все, на что падали ея взоры²⁷¹), фури (Эриніи), страшныя богини, наказующія преступниковъ²⁷²), кентавры — соединенія коня и человѣка²⁷³), въ Иліадѣ — косматыя чудовища²⁷⁴), сфинксъ — египетскій мужескаго рода (левъ съ человѣческой головой), греческій женскаго рода (львиное тѣло съ головою и грудью женщины)²⁷⁵), Янусъ съ двумя смотрящими въ противоположныя стороны лицами (отсюда прозвище Geminus, Bifrons, Biseps, т.-е. „двойственный“, „двуликій“²⁷⁶). На монетахъ Адріана Янусъ изображенъ четвероликимъ²⁷⁷). Римскій двуликій Янусъ смотрѣлъ своей задней головой на прошедшее, своей передней на будущее. Въ средніе вѣка Янусъ

изображается трехликимъ, соотвѣтственно дѣленію времени на прошедшее, настоящее и будущее²⁷⁸). Начиная съ XIII в. св. Троица изображается съ тремя тѣлами, слившимися въ одно и тремя головами²⁷⁹). Но затѣмъ три головы сливаются въ одну съ тремя лицами²⁸⁰.

Изображеніе Троицы съ тремя лицами и четырьмя глазами въ Восточной церкви не было принято. Единственный примѣръ указалъ Дидронъ въ фрескахъ кладбищенской церкви св. Георгія на Аѳонской горѣ: три лица Божества имѣютъ здѣсь четыре глаза, три носа, трое устья и одинъ крестообразный нимбъ, въ которомъ вписаны извѣстныя буквы OWV. Примѣръ этотъ относится уже къ 1736²⁸¹).

Соотвѣтственно Божественной Троице изображалась и дьявольская троица²⁸²). Дьяволу придавался чудовищный видъ²⁸³). Изображеніе дьявола можетъ быть въ формѣ: выше человѣческой, ниже человѣческой и человѣческой. Дьяволъ является въ формѣ выше человѣческой, если онъ изображенъ въ видѣ ангела. Такъ онъ сначала и изображался. Въ еврейской религіи сатана — ангель, испытующій Іова²⁸⁴). Въ христіанствѣ дьяволъ изображался въ видѣ ангела и отличался отъ свѣтлыхъ духовъ сѣрымъ, темнымъ цвѣтомъ²⁸⁵). Въ одной старой библіи, украшенной миниатюрами IX или X в., ангель и сатана отличаются лишь тѣмъ, что у первого на ногахъ ногти, а у второго когти²⁸⁶). Въ изображеніяхъ дьявола въ формѣ ниже человѣческой имѣла вліяніе древняя маска сатировъ²⁸⁷). Еще Николо Пизано изобразилъ (1260 г.) въ своемъ „Страшномъ Судѣ“ на каѳедрѣ баптистерія въ Пизѣ Веельзевула въ видѣ сатира²⁸⁸). Символами сатаны служатъ также левъ и крокодилъ. Художники въ изображеніи дьявола прибавляютъ разныя неодушевленныя вещи: бочки, кружки, горшки. Присоединяются къ этимъ предметамъ человѣческие головы и другія человѣческія формы²⁸⁹). Чудовищный видъ придавали дьяволу: Босъ, Брейгель, Тенирсь, Калло²⁹⁰). Огромный міръ фантастическихъ образовъ, олицетворяющихъ демоническій міръ въ изображеніи искушенія св. Антонія. Въ скулптурѣ этотъ сюжетъ воспроизведенъ: Донателло^{290a}), Паллайоло^{290b}), Шеномъ^{290c}), въ живописи: Микель Анджело^{290d}), Патене, Башомъ, Франкомъ, Тенирсомъ, Рикертомъ, Брейгелемъ^{290e}), Калло²⁹¹). Дьяволъ въ видѣ собаки (пудель) у Гете въ „Фаустѣ“ и въ картинѣ Виктора Мюллера (1829—71)²⁹²), изобразившаго прогулку Фауста съ Вагнеромъ, во время которой къ немъ пристаетъ таинственный пудель. О немъ Фаустъ говоритъ:

Ты видишь ли спиральными кругами
Несется онъ все ближе, ближе къ намъ.
Мнѣ кажется, онъ искры разсыпаетъ
Въ густомъ туманѣ за собой ²⁹³).

Человѣческая форма придается дьяволу, изображаемому либо въ видѣ егера ²⁹⁴), либо въ видѣ монаха.

Въ видѣ егера дьяволъ встрѣчается въ картинахъ съверонѣмецкой школы, а также у Retsch'a, Ари Шеффера, и въ иллюстраціяхъ къ Faustu Гете Seyberth ²⁹⁵). Въ видѣ францисканского монаха съ лицомъ, полнымъ чувственности и коварства изобразилъ мефистофеля передъ Faustomъ голландский живописецъ Christoph van Sichem ²⁹⁶). Въ видѣ же монаха представленъ дьяволъ въ „Искушениіи Христа“ нидерландского художника Іоахима Патене (1485 — 1524) ²⁹⁷). У дьявола замѣтны лишь небольшие когти на рукахъ. Въ остальномъ онъ вполнѣ походитъ на человѣка. Демонизмъ въ данномъ случаѣ обнаруживается въ экспрессіи, что представляетъ несравненно труднѣйшую задачу ²⁹⁸).

Безобразное экспрессіи.

Выше (см. I т. этого труда) было указано на причины, по которымъ не слѣдуетъ доводить экспрессію до высшей степени. Высшій градусъ экспрессіи можетъ превратить любой эффектъ въ безобразную гримасу. Однако безобразіе экспрессіи зависитъ не отъ одной лишь степени ея интенсивности, но также и отъ того, какой аффектъ, какая страсть, какія чувства выражены во внѣшности созерцаемаго объекта. Выраженіе всѣхъ вредныхъ для жизни, непріятныхъ аффектовъ обезображиваетъ, но тѣмъ не менѣе интересуетъ. Еще Гогартъ замѣтилъ, что человѣческому лицу свойственна несравненно болѣе разнообразная экспрессія зла, чѣмъ добра ²⁹⁹).

Такъ, напримѣрь, изъ иллюстраціи интересной статьи „Физіономика“ (въ Вѣстникѣ и Бібліотекѣ Самообразованія 1904 г. № 48) видно, насколько обезображивается лицо отъ плача (рис. 20), негодующаго презрѣнія (рис. 22), сильнаго испуга (рис. 24), гнѣва (рис. 25), ненависти и ревности (рис. 26), отчаянія (рис. 27) и ужаса (рис. 23) ³⁰⁰). Въ скульптурѣ безобразной экспрессіей отличается „ярость“ (С. Н. Судьбинина ³⁰¹). Ужасъ, доведенный до послѣдней степени изстupленія, запечатлѣнъ на лицѣ Іоанна Грознаго въ картинѣ И. С. Рѣпина („Іванъ Гроз-

ный и его сынъ²), нанесшаго смертельный ударъ своему сыну. Едва ли во всемъ искусствѣ можно найти болѣе безобразное лицо, чѣмъ у этого сыноубійцы. Да, великий художникъ отнюдь и не имѣлъ намѣренія сдѣлать изъ своего Іоанна Грознаго красавца... Страшная трагедія прикована къ холсту этой картины. Тѣмъ не менѣе она производить глубоко примиряющее впечатлѣніе. Въ плачѣ проснулся отецъ. Смертельный ударъ, нанесенный рукой изверга, раскрылъ глаза обоимъ. Отецъ узналъ насколько дорогъ ему убитый имъ сынъ, а сынъ прочелъ въ ужасѣ своего отца неизреченную къ себѣ любовь, гнѣздившуюся гдѣ-то въ глубокихъ сердечныхъ тайникахъ Іоанна Грознаго ³⁰²).

Низкій, узкій лобъ, развитыя челюсти и выдающіяся скулы замѣчаются у преступниковъ. Но у самыхъ ужасныхъ изъ нихъ не бываетъ отличительныхъ вицѣальныхъ признаковъ ихъ типа. Геніальные преступники не всегда безобразной наружности ³⁰³). Иногда замѣчается у преступниковъ и преступницъ (а также дегенераторовъ) ассиметрія въ лицѣ ³⁰⁴). Но всего болѣе портить ихъ выраженіе жестокости, обычной спутницы преступнаго дѣянія.

Безобразное въ жизни и смерти.

Если прекрасное заключается въ проявленіи симпатичной намъ жизни (см. I т. книги), то наиболѣе безобразнымъ должна быть для насть смерть. Дѣйствительно, трупъ со всѣми признаками разложенія кажется намъ въ высшей степени безобразнымъ. Наиболѣе ужаснымъ воспроизведеніемъ трупа въ искусствѣ можетъ считаться „Умершій Христосъ“ Мантеньи, Ганса Гальбейна и въ одномъ рисункѣ изображающемъ разлагающійся трупъ Якопо Bellini въ живописи и „La Charagne“ Боделара въ поэзіи ³⁰⁵). Не одна смерть, но и все вредящее жизни кажется намъ безобразнымъ, напримѣръ жестокость. Жестокость заключается въ желаніи причинять страданіе, дѣлать зло. А „зло есть смерть, чувствуемая жизнью“ ^{305а}). Едва ли правъ Шиллеръ, какъ объ этомъ было упомянуто выше, думавшій, что никто не дѣлаетъ зла ради зла ³⁰⁶). Жестокость, воспроизведенная въ искусствѣ, обезображиваетъ художественные произведения, въ особенности тамъ, гдѣ она не мотивирована. Такова группа „Фарнезского быка“: Сюжетъ этого произведенія заимствованъ изъ миѳа, въ которомъ разсказывается объ Антіопѣ. У него родилось двое близнецовыхъ: Амфіонъ и Зеѳъ, отъ тайно-

посыщавшаго ее Зевса. Она отдала своихъ сыновей на попеченіе пастухамъ, а сама нашла себѣ убѣжище въ Сикіонѣ у Эпопея. Но отецъ Антіопы Ніктей, правитель Фивъ, преслѣдовалъ ее, не зная, что отецъ ея дѣтей былъ самъ Зевсъ. Умирая, онъ передалъ управлѣніе Фивами своему брату Ликосу и завѣщалъ ему отомстить Антіопѣ. Ликосъ завоевалъ Сикіонъ, гдѣ находилась Антіопа, и взялъ ее съ собой въ Фивы. Здѣсь Антіопу ожидали ужасныя мученія. Ликосъ не только не терзалъ ее, но даже слишкомъ благосклонно относился къ ней и такимъ образомъ возбудилъ ревность своей жены Диркеи³⁰⁷⁾. Она держала Антіопу въ рабствѣ, всячески гнала ее. Долгіе годы Антіопа переносила свои мученія, но когда она замѣтила, что Диркея покушается на ея жизнь, то рѣшилась бѣжать. Она ушла туда, гдѣ оставила своихъ дѣтей. Они выросли и стали прекрасными, сильными юношами. Не зная, кто Антіопа, они все-таки приняли ее гостепріимно. Туда же прибыла и Диркея на праздникъ Вакха. Найди тамъ свою убѣжившую рабыню Антіопу, Диркея вознамѣрилась погубить ее, вѣльвъ сыновьямъ Антіопы, не знаявшимъ, что она ихъ мать, привязать ее къ рогамъ дикаго быка. Юноши ловились повелѣнію царицы. Но въ то время, когда они намѣревались привести въ исполненіе эту ужасную казнь, старый пастухъ, воспитавшій ихъ, сказалъ имъ, что Антіопа ихъ мать. Тогда юноши, воспылавъ гнѣвомъ на Диркею, едва не сдѣлавшую ихъ матеребѣйцами, бросились на нее и совершили надъ ней самой казнь, которую она замышляла Антіопѣ³⁰⁸⁾. Скульпторы Аполлоній и Таврискъ изъ Траллеса, по свидѣтельству Плінія, изобразили въ группѣ, называемой „Фарнезскимъ быкомъ“, тотъ моментъ, когда юноши привязываютъ Диркею къ рогамъ дикаго быка³⁰⁹⁾. Эта группа получила название „фарнезского быка“ потому, что найденная въ XVI в. въ термахъ Каракаллы, она была помещена въ Фарнезскомъ дворцѣ въ Римѣ. Въ 1786 г. она переведена въ Неаполитанскій Музей³¹⁰⁾.

Смѣлая композиція, атлетическая красота юношей, прелестъ женскихъ фигуръ, въ особенности Диркеи, величественные формы которой видныются изъ-подъ скатившейся одежды, воспроизведенной столь благородно и изящно, жизненная сила въ положеніяхъ, хорошо разсчитанныя отношенія всѣхъ частей цѣлаго,— все это содѣйствуетъ удачному воспроизведенію донельзя напряженного момента передъ скачкомъ быка. Эта группа не изображаетъ высшаго страданія, какъ въ Лаокоонѣ, но катастрофу со всѣми изысканными техническими средствами,—ката-

строфу, возникающую въ душѣ зрителя, предугадывающаго результатъ непосредственно слѣдующаго момента. Крейцеръ называлъ эту группу „бравурной аріей, извѣянной въ мраморѣ“. Эта группа изображаетъ страшный эпилогъ миѳа. Но она не въ силахъ дать намъ понять идею этого миѳа, не объясняя ни вины Диркеи, ни права юношей такъ поступить съ ней. То, что они, исполняя казнь, наказываютъ мучительницу матери, видно не изъ скульптурнаго произведенія, а изъ миѳа. Оно же намъ показываетъ двухъ молодыхъ людей въ присутствіи одной женщины подвергающихъ страшной казни другую, совершенно беззащитную. Къ ней и пробуждается вся симпатія зрителя, незнакомаго съ миѳомъ. Поступокъ же молодыхъ людей кажется грубою жестокостью. Такимъ образомъ эта группа производить не то впечатлѣніе, которое желали художники. Если они взялись воспроизвести такой ужасный фактъ, то они должны были бы позаботиться о выраженіи нравственной идеи возмездія, присущей этому миѳу. Если же нельзя было обнаружить связь воспроизведенаго поступка съ предыдущимъ положеніемъ дѣла, мотивирующимъ эту жестокость, то, значитъ, подобный сюжетъ не годится для скульптуры. Замѣчательно, что, несмотря на отдѣльныя красоты человѣческихъ фигуръ, группа заимствовала свое название отъ быка. Благодаря совершенству экспрессіи и движения, онъ сдѣлался какъ физическимъ, такъ и духовнымъ центромъ и вѣнчаетъ своей головой всю эту пирамидальную группу, величайшую во всей древней пластикѣ, покоящуюся на пьедесталѣ, реалистически украшенномъ со всѣхъ четырехъ сторонъ³¹¹).

Болѣзни, убивающія жизнь или отравляющія ее, какъ и нечистоплотность, порождающая ихъ и порождаемая ими, бываютъ въ высшей степени отвратительны. Всякая нечистоплотность, даже и не причиняющая непосредственно болѣзни, противна. Пушкинъ, описывая псковскихъ барышень, замѣчаетъ:

Но, уважая русскій духъ,
Простить бы имъ ихъ сплетни, чванство,
Фамильныхъ шутокъ остроту,
Пороки, зубъ нечистоту,
И неопрятность и жеманство;
Но какъ простить имъ модный бредъ
И неуклюжій этикетъ³¹².

Нѣкоторыя болѣзни противны донельзя. О болѣзни Іова въ Библіи сказано: „И отошелъ Сатана отъ лица Господня, и поразилъ Іова проказою лютою отъ подошвы ноги его по самое темя его. И взялъ онъ себѣ черепицу, чтобы скоблить себя

ею и съль въ пепель (внѣ селенія)³¹³). „Тѣло мое, говорилъ Іовъ, одѣто червями и пыльными струпьями; кожа моя лопается и гноится“³¹⁴). Отвратительною болѣзнию страдалъ Галерій³¹⁵ и папа Левъ X³¹⁶). Флоберъ описываетъ въ „Саланбо“ отвратительную болѣзнь Ганнона³¹⁷). Въ „Лѣсной Топи“ Сергеева-Ценского описанъ отвратительный больной, которому отдается героиня повѣсти, чтобы искупить свой грѣхъ³¹⁸). Здѣсь свободный подвигъ. Наоборотъ, несчастную Изольду король (за измѣну) приговариваетъ къ тому, чтобы она сдѣлалась наложницей отверженныхъ всѣмъ міромъ, нищихъ, прокаженныхъ. Въ ихъ объятіяхъ она найдетъ свою смерть. Ничего болѣе отвратительнаго не знаетъ средневѣковая поэзія. Даже грубый Берель и тотъ съ негодованіемъ откращивается отъ всѣхъ этихъ ужасовъ³¹⁹). О великомъ подвигѣ христіанской любви разсказываетъ католическая легенда о св. Юліанѣ Милостивомъ, не брезгавшемъ отвратительною болѣзнию³²⁰). Точно также поступалъ и докторъ Гаазъ. Директоръ госпитальной клиники московскаго университета, профессоръ Новацкій писалъ А. Ф. Кони 19 июля 1891 г. о Ф. П. Гаазѣ, которому однажды представилъ интересную больную крестьянскую дѣвочку. Одннадцатилѣтняя мученица эта поражена была на лицѣ рѣдкимъ и жестокимъ болѣзненнымъ процессомъ, известнымъ подъ именемъ *водяного рака* (*Noma*), который въ теченіе 4—5 дней уничтожилъ цѣлую половину ея лица, вмѣстѣ съ скелетомъ носа и однимъ глазомъ. Кромѣ быстроты теченія и жестокости испытываемыхъ дѣвочкою болей, случай этотъ отличался еще тѣмъ, что разрушенныя омертвѣніемъ ткани, разлагаясь, распространяли такое зловоніе, подобнаго которому я не обонялъ затѣмъ въ теченіе моей почти 40-лѣтней врачебной дѣятельности. Ни врачи, ни фельдшера, ни прислуга, ни даже находившаяся при больной дѣвочкѣ и *и不仅仅 любившая ее* мать не могли долго оставаться не только у постели, но даже въ комнатѣ, гдѣ лежала несчастная страдалица. Одинъ Федоръ Петровичъ, приведенный мною къ больной дѣвочкѣ, пробылъ при ней болѣе трехъ часовъ сряду и притомъ сидя на ея кровати, обнимая ее, цѣлую и благословляя. Такія посѣщенія повторялись и въ слѣдующіе два дня, а въ третій—дѣвочка скончалась³²¹).

Одна изъ самыхъ отвратительныхъ болѣзней—чума описана у Фукидіса³²²), Лукреція³²³), Боккаччіо³²⁴), Манzonи³²⁵), Линга („Schwarzer Tod“)^{325а}, Пушкина („Пиръ во время чумы“)^{325б} и изображалась въ живописи: Гольбейномъ старшимъ въ картинѣ „Св. Елизавета“³²⁶), Гро. Рафаэлемъ^{326а}, Бѣклиномъ³²⁷), и пр.

Чума изображалась также въ пластикѣ^{327а} и въ музыкѣ, Р. Шуманъ въ своемъ произведеніи „Рай и Пере“ изображаетъ чуму. Для нея композиторъ создалъ „звуковыя краски, единственные въ своемъ родѣ, которыхъ въ музыкѣ не было до тѣхъ поръ“^{327б}. М. Ф. Гнѣсинъ написалъ Гимнъ Чумѣ (оп. 3 № 2).

Высшая степень отвращенія возбуждаетъ тошноту и рвоту. Послѣдняя описана Гейне³²⁸) и изображена въ Апоѳеозѣ Гомера на одной вазѣ, Гольбейномъ въ „Пляскѣ Смерти“, Гогартомъ въ „Обществѣ за пуншемъ“³²⁹) и пр.

Рвота спутница пьянства. Оно, помимо рвоты, возбуждаетъ отвращеніе во многихъ другихъ отношеніяхъ. Изображеніе пьяныхъ встречается еще въ египетскомъ и греческомъ искусствѣ³³⁰) Барберинскій Фаунъ „остроумѣйшее изображеніе пьянства“³³¹. Пьяного Вакха изобразилъ Микель Анжело³³²), пьяного Ноя Беноццо Гаццоли³³³), Вакха и пьяницъ изобразилъ Веласкесъ³³⁴), а пьяныхъ женщинъ Петръ Брейгель (Старина 1520—1569)³³⁵). Пьяный есть у Лафатера (томъ I, стр. 155, 4 изд.)³³⁶), у Гогарта³³⁷). Пьяные крестьяне въ картинѣ Курбэ „Крестьяне изъ Flagey“³³⁸) и пр.

Пьянство изображалось и въ музыкѣ; пьяный Осмино въ „Похищеніи изъ Сералия“ Моцарта³³⁹), Каленикъ въ Майской Ночи Н. А. Римскаго Корсакова³⁴⁰), романсы Даргомыжскаго: Мельникъ, Титуларный Совѣтникъ и пр.

Пьянство есть деградація съ высоты человѣческаго достоинства и преднамѣренное приближеніе къ животности. Пьяный свидѣтельствуетъ о томъ, что ему не подѣ силу быть человѣкомъ, и онъ предпочитаетъ физическую и моральную грязь. Пьянство временно лишаетъ человѣка разума³⁴¹). Оно есть временное умопомѣшательство, но можетъ довести до сумасшествія (блой горячки, *Delirium tremens*).

Сумасшествіе и идиотизмъ вслѣдствіе физической причины жалки и безобразны и едва ли могутъ быть предметомъ художественного воспроизведенія. Но сумасшествіе, вслѣдствіе нравственныхъ причинъ, есть одно изъ интереснейшихъ явлений, приковывающихъ вниманіе художника, хотя одни лишь геніи въ состояніи воспроизводить сумасшествія въ искусствѣ³⁴²). Художникъ долженъ показать, что разрушило психическую гармонію человѣка, какіе удары разбили его духовную жизнь и заставили его смотрѣть на міръ съ превратной точки зрењія. Разрушенный духъ есть самое страшное зрелище. Сумасшедшій поистинѣ трагиченъ и какъ таковой возбуждаетъ „страхъ и состраданье“. Онъ донельзя жалокъ, хотя можетъ себя чувствовать вполнѣ

счастливымъ³⁴³). Сумасшествіе своимъ ужасомъ представляетъ высшій эстетической интересъ. Изъ искусствъ наиболѣе способна изображать сумасшествіе поэзіи, но также и музыка, и живопись³⁴⁴). Геніальнѣйшіе примѣры сумасшествія въ поэзіи представляютъ: Король Лиръ, Офелія (въ Гамлеть) Шекспира, Гретхенъ въ темницѣ (въ Фаустѣ Гете) и записки сумасшедшаго Гоголя, въ живописи „Смѣющійся идіотъ“ Веласкеса³⁴⁵), домъ сумасшедшихъ Галіа³⁴⁶), Гогарта³⁴⁷), Каульбаха³⁴⁸) и пр. Сумасшествіе въ музыкѣ было впервые изображено Далейракомъ въ его оперѣ „Nina ou la folle par amour“³⁴⁹) и Моцартомъ^{349a}) въ „La Finta Giardiniera“.

Сумасшедшіе страдаютъ галлюцинаціями. Къ міру галлюцинацій принадлежатъ привидѣнія³⁵⁰). Противорѣчіе смерти и жизни есть причина ужаса, испытываемаго отъ привидѣній. Жизнь въ мертвомъ не есть настоящая жизнь. Эта жизнь сверхъестественная. Оттого она такъ и пугаетъ человѣка. Макбетъ говоритъ тѣни Банко:

На все, что можетъ человѣкъ, готовъ я.
Явись миѣ грознымъ, разъяреннымъ львомъ,
Германскимъ тигромъ, сѣвернымъ медвѣдемъ,
Явись чѣмъ хочешь ты—и я не дрогну.
Воскресни вновь и вызови въ пустыню
На смертный бой меня—не откажусь,
И если въ страхѣ отступлю на шагъ,
Зови меня игрушкою дѣвчонки!
Прочь, тѣнь ужасная! Прочь, ложный призракъ³⁵¹).

Привидѣнія могутъ быть комичны, напримѣръ, въ „Рождественныхъ разсказахъ“ Диккенса, Сорочинской ярмаркѣ Гоголя, въ разсказѣ „Бѣжинъ лугъ“ Тургенева и пр.

Средину между живыми существами и привидѣніями занимаютъ вампиры. Вампиръ въ народныхъ легендахъ есть мертвецъ, выходящій изъ могилы въ полночь, чтобы сосать кровь своихъ родныхъ или друзей, кусаетъ ихъ въ спину и шею, причиняя имъ болѣзни и даже смерть. Избавиться отъ вампира одно средство: выкопать его трупъ, забить въ него острый, сырой коль, отрубить голову и, вырвавъ сердце, сжечь его³⁵²). Въ искусствѣ вампиры послужили сюжетомъ Гете („Braut von Korinth“), Байрону („Вампиръ“), Гофману (Женщина Вампиръ“), Маршнеру (оперы „Вампиръ“)³⁵³).

У призраковъ свои обычай³⁵⁴). Они „боятся свѣта солнечныхъ лучей и весьма неохотно посѣшаютъ многолюдныя собрания“³⁵⁵). Таковы: тѣнь отца Гамлета (Шекспира), Юлій Цезарь,

являющійся въ палатку къ Бруту (въ „Юлі Цезарѣ“ Шекспира). Этимъ привидѣніе отличается отъ духа, не боящагося дневного свѣта и многолюднаго собранія, какъ напримѣръ, духъ Банко въ „Макбетѣ“ Шекспира, духъ Дарія въ „Персахъ“ Эсхила³⁵⁶).

Привидѣнія могутъ быть не только въ поэзіи, но и въ живописи³⁵⁷) и въ музыкѣ, напримѣръ въ „Пиковой Дамѣ“ Чайковскаго.

Къ привидѣніямъ близки сновидѣнія. Присниться могутъ разныя чудовища³⁵⁸), какъ напримѣръ, Татьянѣ въ „Евгениѣ Онѣгинѣ“ Пушкина:

... за столомъ

Сидятъ чудовища кругомъ;
Одинъ въ рогахъ съ собачьей мордой,
Другой съ пѣтушьей головой.
Здѣсь вѣдьма съ козьей бородой,
Тутъ оставъ чопорный и гордый,
Тамъ карла съ хвостикомъ, и вотъ
Полу-журавль и полу-котъ.
Еще страшный, еще чудный:
Вотъ ракъ верхомъ на паукѣ,
Вотъ черепъ на гусиной шеѣ
Вертится въ красномъ колпакѣ,
Вотъ мельница въ присадку пляшетъ
И крыльями трепещетъ и машетъ;
Лай, хохотъ, пѣнье, свистъ и хлопъ,
Людская мольба и конскій топъ!“³⁵⁹).

Въ сновидѣніяхъ обнаруживается творческая фантазія. Берліозъ слышалъ во снѣ цѣлую симфонію³⁶⁰). Искусство своего рода грѣзы на яву. Причудливая фантазія художника иногда создаетъ безобразныя произведенія, привлекающія однако своимъ громаднымъ интересомъ. Таковыя встрѣчаются во всѣхъ искусствахъ.

Въ архитектурѣ поражаютъ своей странностью, причудливостью, а иногда и безобразіемъ дворецъ принца Палламніа въ Палермо³⁶¹).

Оригинальное явленіе съ эстетической точки зрењія представляетъ руина. Какъ разрушенное зданіе, она должна была бы быть безобразной. На самомъ дѣлѣ она часто прекрасна.

Причины этой странности слѣдующія: 1) Если разрушено некрасивое зданіе, то его руина есть какъ бы эстетическое удовлетвореніе. 2) Если красивое зданіе разрушено, то все таки остаются намеки на изящный планъ, орнаментъ, граціозныя колонны и пр. 3) Часто руина, оставляя вмѣсто оконъ и дверей одни отверстія, дѣлается доступной животнымъ, звѣрямъ, пти-

цамъ, которыя въ ней селятся, вьютъ гнѣзда и пр. Стѣны руины обрастаютъ мохомъ, сквозь щели пробиваются трава и кустарники. Оттого руина дѣлается какъ бы частью природы и сливается въ ландшафтъ въ общій гармонической аккордѣ³⁶²). Наконецъ руина производить эстетическое впечатлѣніе, благодаря ассоціаціи идей, вызывая воспоминанія о былыхъ временахъ³⁶².

Въ пластикѣ безобразное встрѣчается въ скульптурныхъ украшеніяхъ дворца Палламнія (см. выше). Безобразна деревянная статуя Донателло св. Магдалины въ баптистеріи Флоренціи, страшная по своему реализму³⁶³). Безобразные скульптурные произведенія встречаются во французскихъ церквяхъ: въ Notre-Dame въ Амьенѣ, Руанѣ, St-Guenault въ Эссонѣ, въ соборѣ Шартрѣ и пр.³⁶³).

Отвратительному издѣвательству подвергаетъ грѣшника чортъ въ одномъ скульптурномъ произведеніи въ Страсбургскомъ соборѣ³⁶⁴). Безобразны чудовищные демоны на одномъ изъ барельефовъ Ассурбанипала въ Куюнджикѣ, статуэтка въ Луврскомъ музѣѣ, изображающая демона юго-западнаго вѣтра³⁶⁴) и пр.

Гораздо болѣе, чѣмъ скульптурѣ, безобразное доступно живописи³⁶⁵). Безобразію свойственна особая „живописность“³⁶⁶). Оно встречается въ произведеніяхъ величайшихъ живописцевъ, напримѣръ: у Леонардо да Винчи³⁶⁷), въ „Страшномъ Судѣ“ Микель Анжело³⁶⁸), у испанцевъ³⁶⁹), особенно въ кошмарныхъ грѣзахъ Гойа³⁷⁰). Особенно склоненъ къ безобразному Рембрандтъ³⁷¹). Онъ съ особымъ предпочтеніемъ изображаетъ безобразныхъ женщинъ³⁷²). Безобразенъ его Христосъ³⁷³). Есть примѣры безобразнаго у Гольбейна, Madox Brown'a³⁷⁴), у Degas³⁷⁵). Множество безобразнаго у голландцевъ, напримѣръ, у Давида Тенирса³⁷⁶). Въ портретѣ Hille Bobbe, по словамъ Любке, Францъ Гальсь (Hals) даетъ геніальный апоѳеозъ безобразія³⁷⁷). Ужасное безобразіе, сцены, отъ которыхъ волосы становятся дыбомъ, встречаются у Альфреда Кубини (въ особенности трупъ замученного пыткой)³⁷⁸).

Примѣрами безобразія въ музыкѣ можетъ служить предна-
мѣренная какофонія, о которой сообщаетъ теоретикъ Гафори
(1451—1522)³⁷⁹), возмущавшійся этимъ безобразіемъ, практи-
ковавшимся въ его время. Впрочемъ, Амбростъ думаетъ, что это
предосудительное обыкновеніе существовало и ранѣе³⁸⁰). Оно
заключалось въ томъ, что пѣвчіе пѣли рядъ не разрѣшающихся
диссонансовъ, которыми думали соответственнымъ образомъ иллю-
стрировать текстъ заупокойной обѣдни³⁸¹). Подобное же безобра-
зіе заключается въ вышеупомянутой (прим. 349) попыткѣ изобра-

зить сумасшествие Саула странными гармоническими сочетаниями. При словах же библіи: „Da ist nicht einer der Gutes thut“³⁸²⁾ все четыре голоса, вступая, образуют фальшивыя комбинаціи и последовательности^{383).}

Всего болѣе способна па воспроизведеніе безобразнаго поэзія^{384).} Наиболѣе яркіе примѣры безобразнаго представляютъ: Адъ въ Божественной комедіи Данте, Грѣхъ и Смерть въ Потерянномъ Раю Мильтона^{385),} Калибанъ въ „Бурѣ“ Шекспира, Квазимодо въ „Notre Dame de Paris“ В. Гюго, Урія Гинь (см. выше) въ романѣ Диккенса „Давидъ Коперфильдъ“ и пр.

Границы искусствъ.

Всѣ искусства, по своему художественному достоинству, равны. Но по своему материалу они могутъ быть распределены на низшія и высшія. Архитектура орудуетъ своимъ грубымъ материаломъ, поэзія наиболѣе одухотвореннымъ: ея материаль образы, для которыхъ слова, произносимыя или написанныя, служатъ лишь условными знаками. Искусства, по своему материалу, начиная отъ самаго грубаго до наиболѣе утонченнаго, могутъ быть распределены въ слѣдующемъ порядке: архитектура, скульптура, живопись, музыка и поэзія^{386).}

Хотя материалъ каждого изъ искусствъ опредѣляетъ ихъ границы, но существуютъ роды, составляющіе переходъ отъ одного искусства къ другому. Въ архитектурѣ колонна представляетъ намекъ на статую. Рельефъ есть переходъ отъ скульптуры къ живописи. Оттѣнкамъ свѣта и переливамъ цвѣтовыхъ тоновъ въ живописи соответствуютъ тѣмбровые эффики въ музыкѣ. Музыка въ своемъ программномъ родѣ стремится изображать съ одной стороны свѣтовые и цвѣтовые эффики и предметы, доступные живописи, съ другой мысли, доступныя лишь поэзіи. Поэзія, пытаясь рисовать образы, вторгается въ область живописи;—выражая настроенія, силится проникнуть въ область музыки.

Несмотря на выше упомянутыя звеня между искусствами, все-таки существуютъ границы ихъ областей, переступать которыхъ нельзя, не нарушая эстетического достоинства художественныхъ произведеній. Попытки выйти изъ границъ своей области обыкновенно замѣчаются въ искусствѣ тогда, когда оно достигло кульминаціонной точки своего развитія, и нѣтъ талантливыхъ художниковъ, способныхъ поддержать искусство на достигнутой высотѣ и предохранить его отъ паденія.

Лессингъ въ своемъ „Лаокоонѣ“ провелъ границы между поэзией и живописью, Амбрасъ въ своей книгѣ „Die Grenzen der Musik und Poesie (2 Aufl. Leipzig. 1872) — между музыкой и поэзией, Лудвигъ Фолькманъ — между образовательными искусствами вообще (Ludwig Volkmann Grenzen der Kunst. Dresden. 1903). Встрѣчаются художественные произведения, пытающиеся изобразить то, что возможно другому. Отсюда являются въ результатѣ иногда интересныя, по своей смѣлости и новизнѣ, художественные произведения, которые однако обнаруживаютъ несостоительность въ достижениіи намѣченной цѣли, доступной лишь другому искусству ³⁸⁷).

Искусство, переступая намѣченныя ему границы, можетъ стремиться къ цѣлямъ, его недостойнымъ, или ему недоступнымъ. Въ первомъ случаѣ, по выражению Розенкранца, получается въ результатѣ деградація, во второмъ узурпациѣ ³⁸⁸). Узурпациѣ со стороны архитектуры замѣчается въ колоннахъ, имѣющихъ вмѣсто капители часть животнаго организма, воспроизведенаго скульптурой. Такъ, напримѣръ, египетская колонна украшалась или головою Изиды ³⁸⁹) или Гатора ³⁹⁰).

Деградаціей скульптуры можно считать каріатиды (см. 1 гл. II т. стр. 17 прим. 21, 22), т.-е. изваянныя женскія фигуры, поставленныя вмѣсто колоннъ, чаще вмѣсто полуколоннъ, иногда прислоненные къ колоннамъ ³⁹¹), и атлантовъ (см. стр. 22 I гл. II т. примѣчаніе 27-е теламоновъ, гигантовъ, персовъ), мужскихъ фигуръ, которые, подобно каріатидамъ, помѣщались для поддержки выступающихъ частей зданій ³⁹²). Для человѣка и даже для его изображенія унизительна роль поддержки крыши ³⁹³), это портить впечатлѣніе отъ каріатидъ, изъ которыхъ нѣкоторыя отличаются высокой красотой, напримѣръ, каріатиды афинскаго Пандросіума, Луврскія и Тулонской ратуши ³⁹⁴).

Узурпациѣ въ скульптурѣ можно считать раскрашиваніе статуй. Умѣренная полихромія, употреблявшаяся у грековъ, не вредила художественности. Въ противномъ случаѣ получается нѣчто до того безобразное, что въ состояніи произвести отталкивающее и даже ужасающее впечатлѣніе. Такъ, напримѣръ, въ Зальцбургѣ мѣста остановки процессій (Stationen) ³⁹⁵) украшены статуями евреевъ, солдатъ, Христа, подвергаемаго истязаніямъ. Всѣ эти фигуры, находящіяся за желѣзными рѣшетками въ пещерахъ, наводятъ ужасъ ³⁹⁶). Узурпациѣ скульптуры могутъ быть названы нѣкоторые итальянскіе рельефы XV в., которые, вслѣдствіе увлечения перспективой, являются чуть ли не настоящими картинами ^{396а}).

Деградація живописи заключается въ томъ, что она не довольствуется оптическимъ обманомъ, благодаря которому она изображаетъ выпуклости и производить всевозможные эффекты перспективы, но прибѣгаетъ къ рельефу, заставляя части тѣла дѣйствительно выставляться изъ плоской поверхности ³⁹⁷).

Въ „Opera del Duomo“ въ Сіенѣ Богородица Византійской школы представляетъ соединеніе живописи и скульптуры; образъ написанъ красками, а тѣло выпуклое—рельефомъ ³⁹⁸). Пластичнія жилы въ распятіи ³⁹⁹) и другіе примѣры соединенія пластики съ живописью приводятъ Crowe и Cavalcaselli въ своей исторіи итальянской живописи ⁴⁰⁰), у Кривелли и прочихъ тречентистовъ встрѣчается въ живописи рельефный орнаментъ, въ качествѣ реминісценціи среднихъ вѣковъ ⁴⁰¹).

Узурпациія живописи заключается въ ея стремленіи изображать не конкретное, а отвлеченное, для чего она прибѣгаетъ къ аллегорії ^{401а}), или же въ ея попыткахъ воспроизвести то, что доступно слову поэзіи ⁴⁰²), а иногда лишь обстоятельному прозаическому разсказу. Такъ, напримѣръ, De Lemud написалъ картину, въ которой изобразилъ живописца, сидящаго на скамьѣ, смотрящаго угрюмо на стоящій передъ нимъ кувшинъ съ кистями и прочею утварью. Около живописца женщина пожилыхъ лѣтъ. Она дѣлаетъ ободряющіе жесты и держитъ въ рукѣ соудъ. И живописецъ, и пожилая женщина одѣты въ средне-вѣковые костюмы. Безъ объясненія нельзя разгадать содержаніе этой картины, изображающей Ioanna fanъ Эйка и его сестру Маргариту, занятыхъ изобрѣтеніемъ живописи масляными красками, описанной Ioannой Шопенгауэръ ⁴⁰³).

Все направление англійскихъ прерафаелитовъ литературное и нуждается въ словесныхъ объясненіяхъ ^{403а}).

Относительно границъ музыки въ писмѣ къ Д'Аламберу Фридрихъ II высказываетъ слѣдующія интересныя мысли: „Будемъ ограничиваться въ музыкѣ лишь выраженіемъ душевныхъ аффектовъ и остерегаться изображать кваканье лягушекъ, карканье грачей и сотни другихъ предметовъ, имитациія которыхъ не дается ни музыке, ни поэзіи. Всѣ вещи въ этомъ родѣ, какъ и искусства, служащія для нашихъ наслажденій, имѣютъ свои опредѣленныя границы. Если мы выйдемъ изъ ихъ сферы, то вмѣсто улучшенія получится порча“ ⁴⁰⁴).

Деградація музыки замѣчается въ томъ, что она, подобно живописи, подражаетъ природѣ, въ особенности непріятнымъ ея звукамъ, напримѣръ, мяуканію кошкѣ, лаю собакѣ, кудахтанью курѣ, крику пѣтуховъ и т. п., какъ это сдѣлалъ Карлъ Фари-

неа въ своемъ „Capriccio stravagante“ (1627) ⁴⁰⁵). Удачнѣе музыка переводить свѣтовые эффики на звуковой языкъ, напримѣръ, видѣніе апостола Павла ⁴⁰⁶), изображенное Генрихомъ Шютцомъ (1585) ⁴⁰⁷). Узурпацией музыки являются ея попытки изображать доступное лишь поэзіи. Такъ, напримѣръ, Пуньяни (Gaetano Pugnani 1727 — 1808), скрипачъ, ученикъ Корелли, написалъ симфонію: „Вертеръ, романъ, положенный на музыку“. Слушателямъ этой симфоніи давалась программа. При ея исполненіи 22-го марта 1796 г. дирижировавшій авторъ, при звукахъ, долженствовавшихъ изобразить самоубійство Вертеръ, выстрѣлилъ изъ пистолета, чтобы не было сомнѣнія въ воспроизведеніи этого сюжета одними оркестровыми средствами ⁴⁰⁸).

По поводу программной музыки Щедринъ пишетъ: „Прежде музыка выражала только неясныя ощущенія печали и радости, да и тутъ все зависѣло не столько отъ содержанія звуковыхъ сочетаній, сколько отъ замедленія или ускоренія темпа. Теперь же найдены такія звуковые сочетанія, въ которыхъ можно уловить даже полемику между Сѣченовымъ и Кавелинымъ. И ты ни разу не ошибешься опредѣлить: когда полемизируетъ Сѣченовъ и когда — Кавелинъ“. Въ одномъ инструментальномъ сочиненіи слышалось „посѣщеніе города Чебоксары холерою“ ^{409а}), а въ другомъ быть изображенъ „извозчикъ, въ темную ночь отыскивающій потерянный кнутъ“ ^{409б}).

Деградація поэзіи заключается въ стремлении соперничать съ живописью. Еще Лесингъ установилъ капитальную разницу между этими искусствами, говоря, что „тѣла съ ихъ видимыми свойствами составляютъ собственно предметъ живописи“, а „дѣйствія составляютъ настоящій предметъ поэзіи“ ⁴¹⁰). „То, что глазъ видитъ сразу, поэтъ долженъ медленно показывать намъ по частямъ, и часто случается, что при послѣдней чертѣ мы уже совершенно забыли о первой. А между тѣмъ мы должны составлять себѣ идею цѣлаго лишь изъ всѣхъ этихъ частей. Для глаза рассматриваемыя части остаются постоянно на виду, онъ можетъ не разъ обозрѣть ихъ снова; для слуха, напротивъ, слышанныя уже части исчезаютъ, если только не сохраняются памятью. Но положимъ даже, что память удержала ихъ вполнѣ, какой трудъ, какое напряженіе нужны для того, чтобы всѣ впечатлѣнія, прошедшія чрезъ слухъ, вызвать снова воображеніемъ въ прежнемъ порядкѣ и живости, перечувствовать ихъ всѣ, хотя бы съ умѣренною быстротою, чтобы наконецъ достигнуть приблизительного понятія о цѣломъ!“ ^{410а})

Для подтверждения своихъ словъ Лесингъ приводить слѣ-

дующій отрывокъ изъ „Альповъ“ Галлера ^{410b}): Тамъ благородная энціана высоко поднимаетъ свою головку надъ пресмыкающеюся толпою низшихъ растеній: цѣлый рой цвѣтовъ сталь подъ ея знамя, и самъ голубой братъ ея склонился и какъ бы отдаетъ ей честь. Золотые цвѣты расположились лучами вокругъ стебля и вѣнчаютъ его сѣрую одежду; блестящая бѣлизна листьевъ, избогаенныхъ темною зеленою, сверкаетъ разноцвѣтными огнями брилліанта. Справедливѣйшій законъ, что сила сочетается съ красотою и въ прекрасномъ тѣлѣ обитаетъ прекраснѣйшая душа“.

„Здѣсь, подобно сѣрому туману, стелется по землѣ низкорастущій злакъ, на который природа наложила листы въ формѣ креста; прелестный цвѣтокъ выставилъ два золотистыхъ клюва, которые поддерживаются какъ бы изъ аметиста сдѣланною птичкой; тамъ блестящій листъ, какъ бы протягивающей свои пальцы, смотрить на свое зеленое изображеніе въ свѣтломъ ручью. Снѣговая бѣлизна листьевъ, окрашенныхъ нѣжнымъ пурпуромъ, окружаетъ разноцвѣтную звѣзду бѣлыми лучами. Изумрудъ и розы цвѣтутъ даже и на измятой травѣ и самыя скалы покрыты пурпурною одеждой“.

По поводу этого отрывка Лессингъ замѣчаетъ: „Здѣсь видимъ мы травы и цвѣты, которые ученый поэтъ изобразилъ съ большимъ стараниемъ и очевидно съ натуры, но изобразилъ безъ всякаго очарованія“ ^{410c}). О стремленіи писателей XIX в. соперничать съ живописью говоритъ Брандесъ ^{410d}).

Деградацией же является въ поэзіи увлеченіе звуковымъ элементомъ языка. Преобладаніе музыкального элемента замѣтно въ особенности въ романтической школѣ ^{410e}). Романтические писатели наивно вѣрили въ возможность дѣйствовать на настроение посредствомъ той или другой гласной буквы. Частое употребленіе буквы „а“ должно было, по ихъ мнѣнію, производить юмористическое впечатлѣніе. Въ „У—романсѣ“ Тика буква „у“ наѣвала меланхолію ⁴¹⁶). Это произведеніе называется „Die Zeichen im Walde“. Руге эти „Знаки въ Лѣсу“ наименовалъ „Die G—Romanze“. Фоссъ осмѣивая это направление, написалъ слѣдующее стихотвореніе.

Mit
Prall—
Hall
Sprѣht
Stid
Trall
Lall
Lied.

Kling
Klang
Singt
Sing—
Sang
Klingt.
Aus Moor—
Gewimmel
Und Schimmel.
Hervor
Dringt, Chor
Dein Bimmel—
Getümmel
In's Ohr
O höre
Mein kleines
Sonett.
Auf Ehre!
Klingt deines
So nett ^{411a.}

Въ драмѣ Фридриха Шлегеля „Alarkos“ цѣлые страницы написаны такъ, что въ концѣ строфы слышится буква „у“. Когда эта драма была дана въ Веймарѣ, то зрители, оглушенные этимъ „у“, стали такъ хототать, что Гете долженъ былъ дать приказание полиціи выводить тѣхъ, кто не былъ въ состояніи удержаться отъ смѣха ⁴¹²). Тикъ въ своей комедіи „Die verkehrte Welt“ употребляетъ языкъ съ исключительно музыкальной точки зрѣнія. Комедіи предпослана увертюра (симфонія), заключающаяся въ описаніи музыки словами, представляющими образчикъ высшей неопредѣленности ⁴¹³).

Поэзія иногда заходитъ въ область философи, напр., во 2-й части Фауста Гете, въ „Tentation de St Antoine“ Флобера ⁴¹⁴), отчего впадаетъ въ чуждую ей отвлеченность.

Сильно понижается достоинство поэтическаго произведенія отъ навязанной ему нравственной тенденціи ⁴¹⁵).

Безобразное въ природѣ.

Для человѣка величайшая красота — красота человѣческая. Даже все остальное человѣку кажется прекраснымъ постольку, поскольку онъ можетъ очеловѣчивать предметъ своего созерцанія (см. I томъ, 2-е изд. стр. 278—279, 318—320.) Но въ человѣкѣ же человѣкъ видить и величайшее безобразіе, а именно тогда, когда усматриваетъ въ себѣ подобномъ сходство съ низ-

шими породами. „Безобразіе, по мнѣнію Ч. Дарвина, заключается въ приближеніи къ строенію низшихъ животныхъ”⁴¹⁶). Таковы бушмены⁴¹⁷). Женщины на Анкейскихъ островахъ⁴¹⁸). Калмыки^{418а}), кретины⁴¹⁹) и идіоты съ погасшимъ свѣтомъ разума и погрузившіеся всецѣло въ животную апатію⁴²⁰).

Идіотизмъ есть болѣзнь душевная. Но безобразны и болѣзни физическая, въ особенности разрушающія кости, измѣняющія цвѣтъ кожи, покрывающія тѣло ранами, нарываеми и т. п., словомъ, такія, отъ которыхъ человѣкъ заживо разлагается (см. стр. 113—115 этой гл.)⁴²¹).

Въ высшей степени безобразны и отвратительны разлагающіеся трупы, клоаки, кишашія червями и т. п., а также животные, похожія на трупы и размножающіяся отъ нечистоплотности и т. п. (см. I томъ этой книги 2-ое изд., стр. 317—318).

Природа преисполнена жизнью зародышей, сѣмянъ гораздо больше, чѣмъ то число, которое можетъ развититься. Остальное обречено на гибель. Такимъ образомъ природа находится въ состояніи усиленного напряженія къ развитію живыхъ существъ, губящихъ и тѣснящихъ другъ друга. Поэтому всѣ носятъ слѣды борьбы за существованіе, болѣе или менѣе уродующей формы и понижающей красоту живыхъ существъ (см. I т. 2-го изд. стр. 322—323)⁴²²).

Геометрическія и стереометрическія формы: треугольникъ, четыреугольникъ, кругъ, призма, кубъ, шаръ и т. п. красиы вслѣдствіе своей симметріи и простоты. Природа показываетъ эти формы въ кристаллахъ, растеніяхъ и животныхъ, болѣе или менѣе нарушая математическую правильность и превращая прямые линіи въ кривыи⁴²³).

Здѣсь обнаруживается замѣчательный законъ: чѣмъ менѣе жизни, тѣмъ ближе форма къ математической правильности; наоборотъ, чѣмъ болѣе жизни, тѣмъ болѣе свободныхъ уклоненій отъ абсолютной правильности формы, служащей лишь основой, дающей мѣсто самымъ разнообразнымъ уклоненіямъ. Такъ, напримѣръ, въ кристаллахъ замѣчается наибольшее приближеніе къ математической, абсолютной правильности. Въ растеніяхъ менѣе строгой правильности, чѣмъ въ кристаллахъ. Въ царствѣ животныхъ, по мѣрѣ удаленія отъ менѣе совершенныхъ и приближенія къ болѣе совершеннымъ, замѣчается все большее уклоненіе отъ абсолютной правильности формъ. Въ человѣческомъ тѣлѣ соединены разнообразныя формы, правильность которыхъ скрыта подъ нѣжно-волнистой оболочкой, обнаруживающей разумное приспособленіе къ отправленію жизненныхъ процессовъ⁴²⁴).

Земля—неправильный шаръ. Она ската у полюсовъ и вздута у экватора. Всльствие горъ и углублений на ея поверхности, ея профиль представляетъ неправильный рисунокъ. Движеніе земли и планетъ не даетъ эстетического зрѣлища. Линіи, описываемыя этими движеніями, становятся конкретнымъ объектомъ созерцанія, лишь когда онъ нарисованы ⁴²⁵⁾.

Механическія движения: толчки, удары, паденія, размахи могутъ быть красивы и некрасивы, смотря потому, что подвергается этимъ движеніямъ ⁴²⁶⁾.

Динамические процессы въ природѣ: същеніе, магнетизмъ, электричество, гальванизмъ, химическіе процессы безразличны съ эстетической точки зрѣнія, но ихъ результаты могутъ быть прекрасны, какъ, напримѣръ, электрическія искры, зигзаги магнія, величественные раскаты грома, химическія цветовыя измѣненія и пр. ⁴²⁷⁾.

Эстетический интересъ представляютъ газы. Ихъ основная форма—сферическая. Но они сдавливаются, сталкиваясь съ болѣе твердыми тѣлами. Поразительное богатство причудливыхъ формъ представляютъ облака (см. выше гл. о коническомъ, стр. 50).

Новалисъ (псевдонимъ Фридриха фонъ Гарденберга 1772—1801) ⁴²⁸⁾ пишетъ въ своемъ романѣ „Гейнрихъ фонъ Оfterдингенъ“: Облака несутся и какъ бы хотятъ своею прохладною тѣнью захватить насть съ собой. Когда ихъ формы бываютъ красивы и разнобразны, какъ выраженія желанія нашего сердца, то ихъ ясность, ихъ чудный блескъ, господствующій тогда и на землѣ, служитъ какъ бы предзнаменованіемъ неизвѣданного, невыразимаго великолѣпія. Но бываютъ темные, серьезныя, страшныя облака, какъ бы грозящія всѣми ужасами древней ночи. Тогда кажется, что небо никогда не прояснится; его ясная синева исчезла навсегда, и блеклый, мѣдно-красный цвѣтъ на темно-сѣромъ фонѣ будитъ страхъ и ужасъ въ груди всякаго ⁴²⁹⁾.

Облака иногда походятъ на горы и наоборотъ горы на облака. Горы могутъ быть безобразны, а иногда комичны, напоминая своими формами людей и животныхъ ⁴³⁰⁾. Огнедышащія горы, во время изверженія вулкановъ, наводятъ ужасъ, грозя страшною опасностью людямъ. Отвратителенъ грязный вулканъ въ Кордильерахъ, описанный А. Гумбольдтомъ ^{430а)}.

Растенія могутъ быть безобразны всльствие болѣзни ⁴³¹⁾.

Безобразіе въ царствѣ животныхъ возможно потому, что въ природѣ замѣтно стремленіе къ сохраненію индивидуума и его рода. ⁴³²⁾.

Многія животныя кажутся намъ некрасивыми оттого, что

вырваны изъ своихъ природныхъ условій. Но даже безобразныя животныя не совсѣмъ лишаются иѣкоторой доли красоты находясь на своемъ мѣстѣ, напримѣръ: ящерицы въ травѣ или расщелинахъ скаль, обезьяны на вѣтвяхъ деревъ тропического лѣса и т. п. ⁴³³). Наоборотъ, такая прекрасная птица, какъ лебедь, теряетъ часть своей красоты, когда тащится по землѣ ⁴³⁴).

Кристаллы могутъ быть обезображеніемъ, нарушающимъ правильность ихъ формы. Растенія теряютъ свою красоту, вслѣдствіе неблагопріятныхъ условій ихъ развитія. Животныя могутъ быть безобразны сами по себѣ и вслѣдствіе ихъ приспособленія къ мѣстожительству. Безобразны были животныя прежнихъ формаций земли. Они поражаютъ чудовищною колоссальностью. (См. выше). Только эти рыбы-ящерицы и птицы-ящерицы, эти громадные пресмыкающіяся и могли существовать на землѣ, состоявшей тогда изъ необозримыхъ болотъ, въ атмосфѣрѣ на-каленной и наполненной удушливыми парами ⁴³⁵).

Вообще некрасивы переходныя формы. Въ нихъ обнаруживается какое-то противорѣчіе. Напримѣръ, амфибіи безобразны потому, что они въ одно и то же время животныя земныхъ и водныхъ. Обнаруживающаяся двойственность и есть, причина безобразія промежуточныхъ типовъ въ животномъ царствѣ (летучая мышь и друг.) ⁴³⁶). Отвратительны зародыши ^{436а}). Некрасивы сепіи, гусеницы, черви, скаты, спруты ⁴³⁷), ящерицы, крокодилы, лягушки, жабы, иѣкоторые рыбы, напримѣръ: безобразна рыба-дьяволъ ⁴³⁸), рыба-клунъ тропическихъ морей, имѣющая „пренеуклюжій и пребезобразный видъ“ ⁴³⁹), грызуны (мыши, крысы), гіены ^{439а}), толстокожія и обезьяны. Иѣкоторые животныя, несмотря на свое безобразіе, интересны, какъ, напримѣръ, электрические скаты. Другія некрасивыя животныя импонируютъ своею величиною, какъ напримѣръ, бегемотъ, носорогъ, верблюдъ, слонъ, жирафъ ⁴⁴⁰).

Прекраснымъ животнымъ легко грозить опасность сдѣлаться безобразными, вслѣдствіе уродства, отнятія того или другого члена или болѣзни. Можно сорвать розанъ на розовомъ кустѣ, не вредя его красотѣ. У животныхъ же можно отрѣзать развѣ только волосы, ногти, когти, рога, безъ особенного ущерба его внѣшности. Точно также увеличеніе нормального числа членовъ или измѣненіе ихъ нормальной величины причиняетъ большее или меньшее безобразіе, уродующее животное. Наконецъ, болѣзни, мѣшающія жизни организма, портятъ красоту. А чѣмъ красивѣе животное, тѣмъ безобразнѣе оно въ болѣзни, напримѣръ, лошадь ⁴⁴¹).

Ландшафтъ можетъ быть монотоннымъ, если въ немъ господствуетъ исключительно что-либо одно: горы, рѣки, лѣса, пустыни. Большую роль играетъ освѣщеніе, измѣненіе котораго въ состояніи испортить вскѣ красоту мѣстности. Скучный видъ имѣтъ море въ безвѣтренную погоду со свинцовыми нависшими небомъ. Грустное настроеніе навѣваетъ плоская возвышенность Гоби въ Средней Азіи, въ особенности въ лунную ночь. Страшное впечатлѣніе производить Сахара, палимая зноемъ тропического солнца ⁴⁴²⁾.

Но въ общемъ въ природѣ красота преобладаетъ ⁴⁴³⁾ и до такой степени, что Гончаровъ спрашиваетъ: „Развѣ есть что-нибудь непрекрасное въ природѣ?“ ^{443а)}. Только не всегда люди въ состояніи были ее понимать ⁴⁴⁴⁾. Изобиліе красотъ въ природѣ способно даже возбудить вопросъ: зачѣмъ еще нужно искусство. Выясненію этого вопроса посвящена слѣдующая глава.

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ ГЛАВѢ XIV-й.

1) Karl Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. IV.
Ср. Ch. H. Weisse, System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee des
Schönheit. Leipzig. 1830. S. 173.

„Предѣлы эстетики достаточно велики для того, чтобы на ряду съ прекраснымъ отвести самостоятельную область безобразному“. (К. Гроосъ, Введение въ эстетику. Пер. съ немецкаго А. Гуревича. Подъ ред. И. А. Сева, стр. 219). О безобразномъ см. также: Franz Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Leipzig. 1892. Предисловіе къ „Кромвелю“ В. Гюго. (Victor Hugo, Cromwell. Paris. Charpentier. 1844). K. Groos, Einleitung in die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 288—309. H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. Vierter Kapitel K. Köstlin, Aesthetik. Tübingen. 1869. S. 22, 68, 123, 138, 651, 749, 945, 982, 984. L. Eckardt, Vorlesungen der Aesthetik. Karlsruhe. 1864. I. S. 106. M. Carriere, Aesthetik. Leipzig. 1885. 3 Aufl. I. S. 147—168. R. Zimmermann, Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft. Wien. 1865. §§ 161—165, 220, 243, 340, 380. Weisses System der Aesthetik nach dem Collegienhefte letzter Hand. Herausgegeben von R. Seydel. Leipzig. 1872. §§ 24, 25. Byk, Die Phisiologie des Schönen. Leipzig. 1878. S. 236—267, 271—280. L. Dumont, Des causes du rire. Paris. 1862, p. 75. A. Ruge's, Sämmtliche Werke. Mannheim. 1848. 2 Aufl. Bd. X. S. 222—228. Schiller, Gedanken über den Gebrauch des Gem  inen und Niedrigen in der Kunst. (Schillers Sämmtliche Werke in zwölf Bänden. Stuttgart und Tübingen. Vorlag des J. G. Gotta'schen Buchhandlung. 1838. Bd. XII. S. 317—325). Witasek, Grundzüge der allgemeinen Aesthetik. Leipzig. 1904. S. 289—296. H. Cohen, Aesthetik des reinen Gefühls. Berlin. 1912. I. S. 58, II. S. 351, 376, 377.

2) „Прежде всего мы должны замѣтить, что къ безобразному въ эстетическомъ смыслѣ относится только непріятное для нашихъ высшихъ чувствъ. Непріятное для низшихъ чувствъ при непосредственномъ его восприятіи никогда, даже когда оно является отвратительнымъ, не производить впечатлія безобразнаго, такъ какъ низшія чувства не могутъ вызвать истинно эстетического отношенія сознанія“. (К. Гроось, Введеніе въ эстетику. Пер. съ нѣм. А. Гуревича. Подъ ред. Л. А. Сева, стр. 215). Гроось опредѣляетъ безобразное такъ: „Безобразное есть чувственно-непріятное въ эстетической видимости“. (Тамъ же, стр. 215). Но Гроось только-что говорилъ, что безобразное относится къ высшимъ чувствамъ, слѣдовательно къ зрѣнію и слуху. Поэтому слѣдовало бы прибавить къ вышеприведенному опредѣленію и эстетическую „слышимость“, а не ограничиваться одною „видимостію“.

3) Бенедикта Спинозы Этика. Пер. съ латинскаго подъ редакцію проф. В. Н. Модестова. 4 изд. Спб. 1904, стр. 127—128, 222—228.

4) К. Гроось, Введеніе въ эстетику. Пер. съ нѣм. А. Гуревича подъ ред. Л. А. Сева, стр. 35.

5) Галлерей избранныхъ англійскихъ писателей. Давидъ Коннерфильдъ Чарльза Диккенса. Пер. Введенскаго. Спб. 1893. Часть II, стр. 436. На эту способность безобразнаго, въ особенности отвратительнаго, притягивать къ себѣ зрителя обращаетъ вниманіе Max Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunswissenschaft*. Stuttgart, 1906. S. 213. Безобразное и ужасное притягиваетъ, приворачиваетъ къ себѣ зрителя. (Ч. Дарвинъ, О выраженіи ощущеній. Пер. Ковалевскаго. Спб. 1872, стр. 248). Ср. Th. Ribot, *La psychologie des sentiments*. Paris. 1896, p. 66. Ср. P. Souriau, *La suggestion dans l'art*. Paris. 1893, p. 39—40. P. Souriau, *La Beauté rationnelle*. Paris. 1904, p. 113.

6) Объ интересѣ безобразнаго см. P. Souriau, *La Suggestion dans l'art*. Paris. 1893, p. 39—40 и Ernest Chesneau, *La Peinture anglaise*, p. 315. О характеристичности безобразнаго см. F. Masci, *Psicologia del comico*. Napoli. 1889, p. 43—46.

7) Filou, въ своей интересной статьѣ о карикатурѣ въ Англіи, приводить слѣдующія интересныя слова Гогарта: „Жаль, что природа, давшая человѣческому лицу такую разнобразную экспрессію зла, не позволила ему выражать добрыхъ чувствъ, за исключеніемъ здраваго смысла и спокойствія. Умъ, добродѣтель, разумъ могутъ обнаруживаться лишь поступками и словами“. (Augustin Filou, *La Caricature en Angleterre*. W. Hogarth, *Revue des deux Monde*. 1885. Livraison du 15 Janvier, p. 407).

8) „Правда одна“. См. *Pensées de Marc-Aurèle*. Traduction nouvelle par J. Barthélémy-St-Hilaire. Paris. 1876. Livre VII. § IX, p. 216. Ср. Джонъ Рескинъ, Современные художники. Пер. со 2-го англійскаго изд. Р. С. Когана. Москва. 1901. I, стр. 12.

Есть одно здоровье и множество болѣзней, есть одна истина и множество заблужденій. Fr. Brentano, *Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung*. Leipzig. 1892. S. 21.

9) „Всѣ счастливые семьи похожи другъ на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему“. Этимъ вѣрнымъ замѣчаніемъ Л. Толстой начинаетъ свой романъ „Анна Каренина“.

10) R. Zimmerman, *Geschichte der Aesthetik*. Wien. 1858. S. 36.

11) Ibid. S. 66.

12) Маркъ Аврелій пишетъ, что „истина одна, какъ есть только одно единственное совершенство для существъ одинаковой породы“. *Pensées de*

Marc-Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélémy-St.-Hilaire. Paris. 1876. Livre VII. § IX, p. 216.

13) Victor Hugo, Cromwell. Paris. Charpentier. 1844, p. 17.

14) О томъ, что красота и совершенство не одно и то же, см. R. Souriau, La Beauté rationnelle. Paris. 1904, p. 131—136, 144—147.

15) Противъ этого мнѣнія высказываетъ интересныя возраженія Шено. (См. Ernest Chesneau, La peinture anglaise. Paris. A Quantin. Nouvelle édition, p. 115—116. В. Гюго придаетъ безобразному (называемому имъ гротескомъ) громадное значение въ смыслѣ контраста возвышенному. Безъ этого контраста возвышенное становится монотоннымъ. Зрителю необходимо отдохнуть даже отъ созерцанія красоты, которая можетъ надоесть. Для доказательства необходимости безобразного въ искусствѣ Викторъ Гюго ссылается на „Адъ“ Данте, „Потерянный Рай“ Мильтона, „Страшный Судъ“ Микель-Анжело и Рубенса, на Тартюфа и Сганареля Мольера, на Мефистофея Гете и пр. (См. V. Hugo, Cromwell. Paris. Charpentier. 1844, p. 14, 15, 16, 19, 23). Гротескъ, пишетъ В. Гюго, въ современной мысли имѣть громадное значение. Онъ вездѣ: съ одной стороны онъ создаетъ уродливое и ужасное, съ другой — комическое и шутку. Къ религіи онъ присоединяетъ тысячи оригинальныхъ суевѣрій, въ поэзіи онъ создаетъ тысячи живописныхъ образовъ“. (Ibid., p. 14).

16) Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig. 1905. S. 595—596.

17) Воспроизведеніе безобразного не можетъ превратить его въ прекрасное. (Ibid. S. 598). Въ собраніи сочиненій Влад. Серг. Соловьева (Спб. 1903, томъ VIII, стр. 63—65) авторъ касается „живописности“ безобразного.

17a) Красота художественного произведения не зависитъ отъ его модели. (R. Muther, Geschichte der Malerei im 19 J. München. 1893. II. S. 479). Что въ действительности противно, то въ художественномъ произведеніи можетъ нравиться. J. Müller, Eine Philosophie des Schönen. Mainz. 1897. S. 7.

18) Гоголь, Похожденія Чичикова или Мертвя Душа. Томъ I. Гл. VII. (Сочиненія Н. В. Гоголя. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1902. Столбецъ 692). Даѣ Гоголь говоритъ, что до такой степени „изморили добродѣтельного человѣка“, что „пора, наконецъ, припрѣчь и подлеца“. (Тамъ же, столбецъ 773).

18a) Аристотель, Объ искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ и объясненіями Владимира Аппельрота. Москва. 1898, стр. 5.

19) Тамъ же, стр. 7—9.

20) Boileau, L'art poétique. Chant III, 1—4. (Oeuvres de Nicolas Boileau Despréaux. Avec des éclaircissements historiques donnés par lui-même. A la Haye. 1729. T. I, p. 290).

21) В. А. Воскресенскій, Поэтика. Спб. 1885, стр. 144. По этому поводу Паскаль замѣчаетъ: „Какое тщеславіе, что живопись восхищаетъ сходствомъ съ тѣмъ, что не нравится въ оригиналѣ“. (Pascal, Pensées. Article VII, § 31. Oeuvres complètes de Blaise Pascal. Paris. Hachette et C-ie. 1882. I, p. 290).

21a) F. Masci, Psicologia del comico. Napoli. 1889, p. 43—46. („La caricatura trae il suo valore artistico appunto dall'essere uno operindividuazione“).

22) Batteux, Principes de la littérature. Cinquième édition. Paris. 1774. Tome I. Les beaux arts réduits à un même principe, p. 120—121.

23) Ар. Шопенгаузъ, Миръ какъ воля и представление. Пер. Фета. Изд. 4 Маркса, стр. 213—214.

- 24) Schillers sämtliche Werke in zwölf Bänden. Stuttgart und Tübingen. 1838. Bd. XII, S. 120.
- 25) Robert Zimmermann, Geschichte der Aesthetik. Wien. 1858. S. 206.
- 26) Лессингъ, Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва. 1859, стр. 9—10.
- 27) Тамъ же, стр. 10—11.
- 28) Тамъ же, стр. 16—17.
- 29) Тамъ же, стр. 40—42.
- 30) Тамъ же, стр. 12—19.
- 31) Тамъ же, стр. 160.
- 32) Тамъ же, стр. 163.
- 33) Тамъ же, стр. 156.
- 34) Тамъ же, стр. 160—161.
- 35) Тамъ же, стр. 161.
- 36) Тамъ же, стр. 156.
- 37) Иліада Гомера, переведенная Н. Гиѣдичемъ. Пѣнь II, 212—219.
- 38) Лессингъ, Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва. 1859, стр. 167.
- 39) Аристофанъ, Облака. Съ греческаго перевѣтъ В. Алексѣевъ. Спб. Изд. Суворина. Дешевая Библіотека № 249, стр. 10.
- 40) Лессингъ, Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва 1859, стр. 168.
- 41) Тамъ же, стр. 168.
- 42) Тамъ же, стр. 168.
- 43) Гезіодъ, Щитъ Иракловъ. (Творенія Гезіода. Перевѣтъ съ греческаго Алексѣй Огинскій. Спб. 1830, стр. 64). Автентичность „Ираклова Щита“, приписываемаго Гезіоду, была подвергнута сомнѣнію грамматикомъ Аристофаномъ византійскимъ, жившимъ въ III вѣкѣ до Р. Х., раздѣляемому теперь всѣми критиками. (Hesiodos, Im deutsche übertragen und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Rudolf Peppmüller. Halle u. S. 1896. S. 249).
- 44) Лессингъ, Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва. 1859, стр. 168—169.
- Тамъ же, стр. 168—169. Лессингъ пишеть, что Мракъ у Гезіода не ужасный, а отвратительный. (Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours. Traduit du Grec de Longin. Œuvres de Boileau Despréaux Texte de 1701 avec Notice, Notes et variantes par Alphonse Pauly. Paris. 1894. Tome II, p. 204).
- 45) Софокль, Філоктетъ.
- 46) Иліада Гомера, переведенная Н. Гиѣдичемъ. Пѣнь XXII. 396—405.
- 47) Лессингъ, Лаокоонъ. Москва. 1859, стр. 170.
- 48) Цублія Овидія Назона XV книга Превращеній въ переводѣ и съ объясненіями А. Фета. Москва. 1887, стр. 279—281.
- 49) Лессингъ, Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва. 1859, стр. 170.
- Этотъ сюжетъ много разъ былъ воспроизведенъ въ искусствѣ. Зевксисъ изобразилъ казнь Марсія на знаменитой картинѣ, теперь исчезнувшей. Этотъ сюжетъ встречается на стѣнной живописи въ Геркуланумѣ, часто на вазахъ и въ саркофагахъ. Есть мраморная статуя въ Латеранскомъ музѣѣ въ Римѣ (вѣроятно, по Мирону), изображающая Марсіаса, павшаго брошенную Афиной флейту, которую съ любопытствомъ разглядываетъ. Статуя въ Уффіцияхъ изображаетъ Марсіаса, висящимъ на соснѣ, а въ Луврѣ— античный рельефъ, изображающій Андолона съ лирой и Марсія, привязанного къ дереву. (Dr. Herm. Alex. Müller. Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 567. Тамъ же репродукція античнаго рельефа).

Объ Аполлонъ и Марсій, награвированныхъ на камнѣ (*pierre gravé*), упоминаетъ Гиберти, видѣвшій, какъ это произведеніе было найдено въ раскопкахъ въ Римѣ. (E. Müntz, *Les Précurseurs de la Renaissance*. Paris et London. 1882, p. 78).

Камея съ изображеніемъ Марсія хранится въ Неаполитанскомъ Музѣѣ (№ 123 и 124). Ibid., p. 192. Рельефъ, изображающій Аполлона и Марсія, приписывается Боде Микель-Анджело. Eine Marmorkopie Michelangelo's nach dem antiken Cameo mit Apollo und Marsias... См. Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen. Bd. XII. S. 167—170. Тамъ же, на стр. 168 „Bronze plakette nach einem antiken Cameo“ съ изображеніемъ Аполлона и Марсія.

Аполлонъ и Марсій, награвированные на камнѣ (*pierre gravé*), въ коллекціи Лаврентія Великолѣпнаго. Теперь въ Неаполитанскомъ музѣѣ. (E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*. Paris. 1889. I, p. 257).

Intaille съ изображеніемъ Аполлона и Марсія. (E. Müntz, *Les Précurseurs de la Renaissance*. Paris et London. 1882, p. 196).

Маюликовое блюдо въ музѣѣ Correr въ Венеціи съ изображеніемъ этого сюжета. (E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*. Paris. 1891. II, p. 113. Тамъ же репродукція этого блюда.

Аполлонъ и Марсій въ маленькихъ бронзовыхъ барельефахъ (*plaquettes*). Ibid., p. 262.

Аполлонъ и Марсій на порталѣ въ церкви Saint-Michel въ Дижонѣ. Ibid., II, p. 263.

Аполлонъ и Марсій (Корреджіо?) на крышкѣ музыкального инструмента (*arcicordo*) въ Петроградскомъ Эрмитажѣ. (Императорскій Эрмитажъ. Каталогъ картинной галереи. Составилъ А. Сомовъ. Часть I. Итальянская и Испанская живопись. Спб. 1899, стр. 4—6). Ср. Hischfeld, *Athena und Marsyas*. (Berlin, 1872). L. v: Sybel, *Athena und Marsyas* (1879). Jordan, *Marsyas auf dem Forum in Rom* (1883). Preller-Robert, *Griechische Mythologie* (1894). Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*. Paris. 1879, p. 447. Ambros, *Geschichte der Musik*. 2 Aufl. Leipzig. 1880. Bd. I. S. 188—189.

Состязаніе Аполлона и Марсія изображено въ живописи Клодомъ Лорреномъ, Гверчино, Гвидо Рени и Рафаэлемъ. (Cyclopaedia of Painters and Paintings. Edited by J. D. Champlin. Critical editor Ch. C. Perkins. New-York—London. 1888. Vol. I, p. 60—61. Тамъ же репродукція упомянутаго произведенія Гверчино и Рафаэля.

50) Лессингъ, Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва. 1859, стр. 170. Иногда на это дерзаетъ и живопись. Такъ, напримѣръ, Francis Tattegrain въ своей картинѣ „Les Bouches inutiles, siège du Château-Guillard, 1203“ изобразилъ голодныхъ, ёдящихъ трупъ. См. Exposition internationale universelle de 1900. Catalogue général officiel. Tome second. Groupe II. Oeuvres d'art. Classes 7 à 10, p. 122. Я видѣлъ эту картину на Парижской выставкѣ въ 1900 г.

51) Публія Овидія Назона XV книга Превращеній въ переводѣ и съ объясненіями А. Фета. Москва. 1887, стр. 413.

51a) Данте Алигієри, Божественная Комедія. Пер. Д. Минаева. Рисунки Густава Дорз. Изд. М. О. Вольфа. 1874. XXXII, 189—195.

51b) Тамъ же, XXXIII, 87—117.

52) Лессингъ, Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва. 1859, стр. 165—166.

53) Тамъ же, стр. 166.

54) St Witasek, *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik*. Leipzig. 1904.
S. 206—208.

55) Лессингъ, Даоконъ. Пер. Эдельсона. Москва. 1859, стр. 174—175.

56) Тамъ же, стр. 175.

57) Тамъ же, стр. 175.

58) W. Lübke und Carl von Lützow, *Denkmäler der Kunst*. Stuttgart. 1884. Text-Band. S. 192—193. Tafel 63, Fig. 5. M. Carriere, *Atlas der Plastik und Malerei*. Leipzig. 1875. S. 12. Tafel 16, Fig. 6. Прежде эта фреска считалась за произведение Оркины. Теперь она приписывается Транни (14 в.). L. B. Supino, Pisa, Bergamo. 1905, pag. 83—86. Репродукція тамъ же.

Изъ литературныхъ произведеній, упоминающихъ дурной запахъ, можно привести слѣдующія: Гулливъ, побывавъ въ странѣ Гунгнгимовъ и проникнувшись отвращеніемъ къ людямъ, которыхъ тамъ называли „Іаху“, говоритъ, что „отъ одного запаха этихъ существъ я чуть не падаль въ обморокъ“ (Дж. Свифтъ. Путешествіе Гулливера. Пер. съ англ. М. Никольскаго. Спб.—Москва. Изд. Тов. М. О. Вольфъ, стр. 231—232). Во время путешествія въ Липиту, при осмотрѣ Великой Академіи въ Лагало, „я хотѣлъ вскочить вонь: такое страшное зловоніе было здѣсь“. Это оттого, что тамъ занимался профессоръ: „руки и платье его насквозь пропитаны нечистотами. Онъ занимался изсѣдованиемъ переработки человѣческихъ отбросовъ въ тѣ питательныя вещества, изъ которыхъ образовались они“. (Тамъ же, стр. 149). Въ „Смерти Ивана Ильича“ Толстого герой разсказа вспоминаетъ свою женитьбу, „и запахъ изо рта жены, и чувственность, и притворство“ (Сочиненія гр. Л. Н. Толстого, 9-ое изд. Москва. 1893. Томъ XIII, стр. 55). „Мужики лежали въ сѣнахъ на сѣнѣ, и потомъ уверяли, что слышали тоже чудеса на чердакѣ, хотя въ самую эту ночь преспокойно бесѣдовали между собою о некрутствѣ, жевали хлѣбъ, чесались, и главное, такъ наполнили сѣни особымъ мужичьимъ запахомъ, что стоявшая жена, проходя мимо, сплюнула и обругала ихъ мужичьемъ“ (Л. Н. Толстой. Полянушка. Сочиненія гр. Л. Н. Толстого. Изд. 4. Москва. 1880. Часть 3, стр. 471—472. Изд. Наслѣдниковъ бр. Салаевыхъ).

О запахѣ „Петрушки“, лакея Чичикова, см. Гоголь, Похожденія Чичикова или Мертвые души. Изд. Павленкова. Сочиненія Н. В. Гоголя. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Спб. 1902. Гл. I, столбецъ 582, Гл. II, столбецъ 582.

Въ „Германіи“ Г. Гейне пишетъ:

Въ стулѣ съ котелкомъ богиня показала поэту
„Всей Германіи будущность“... Но пораженъ
Созерцаніемъ великаго чуда,
Не смущайся, смотри, если кверху всплынутъ
Фиміамы зловоній оттуда“.
Что я видѣлъ, о томъ никому не скажу,
Поклялся сохранить я молчанье,
Лишь обмолвлюсь: убийственный запахъ такой
Поразилъ вдругъ мое обонянье,
Что донинѣ міазмовъ проклятыхъ букетъ
Возбуждаетъ во мнѣ отвращеніе,
Въ дрожь бросаетъ меня этотъ запахъ двойной:
Юфти съ тухлой капустой смыкненіе.
Ароматы такие потомъ поднялись,

Что ихъ вынести можно едва ли.

Словно разомъ навозъ тридцати шести имъ
Вычищать въ то мгновеніе стали".

(Сочиненія Генриха Гейне въ переводѣ русскихъ писателей. Подъ ред. Влад. Чуйко. Спб. 1881. Томъ 13, стр. 110—111).

Юной четѣ, вступающей въ бракъ, Гейне высказываетъ слѣдующее по желаніе:

Schützt Euch Gott vor Ueberhitzung,
Allzustarke Herzensklopfung,
Allzuriechbarlicher Schwitzung,
Und vor Magenüberstopfung.

(K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 314—315).

Въ Адѣ Данте говорится о вертепѣ:

" изрыгалъ
Онъ изъ себя зловонія,—и груши
Проклятыхъ душъ въ немъ.

(Данте Аллігієри, Божественная Комедія. Пер. Д. Минаева. Рисунки Густава Додз. Адѣ. Изд. М. О. Вольфа. 1874. Пѣснь XI, 3—5).

Зловоніе у Виргилія (Burke, A Philosophical Enquiry into origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. London. 1793, p. 157).

У Гесіода изъ ноздрей богини тьмы текла вонючая жидкость. (Longin, Traité du sublime. Œuvres de Boileau-Despréaux. Paris. 1894. T. 2, p. 204).

Отвратительный запахъ въ лазаретѣ. (Л. Н. Толстой, Война и миръ. Сочиненія гр. Л. Н. Толстого. Изд. 9. Москва. 1893. Т. VI, стр. 156—160).

Восприятие дурного запаха изображено въ японской карикатурѣ. (Champfleury, Le Musée secret de la caricature, p. 216—222), въ саркофагѣ подъ № 191, изображающемъ Іова. A. Venturi, Storia dell'arte italiana. Milano. 1901. I, p. 430, Lig. ibid. I, p. 204).

„Самъ ты сидишь въ смрадѣ червей", говоритъ жена Іову. (Біблія. Спб. 1882, стр. 532. Книга Іова. II, 9 (прим.).

Дыханіе мое опротивѣло женѣ моей. (Книга Іова. 19, 17).

Въ нѣмецкомъ переводе бібліи сказано: „Der Herr sehe euch, und richte es dass ihr unsren Geruch stinkend gemacht vor Pharaon und seinen Knechten". 2 Mose. 5, 21.

Въ „Воскресеніи Лазаря" одинъ заражаетъ носъ (Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Besorgt von Jordan. Leipzig. 1869. I. S. 338—339). Въ воскресеніи Лазаря Себ. дель Піомбо три женщины заражаютъ носъ. (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. III, p. 610—611).

Наполеонъ въ Яфѣ на картинѣ Gros (въ Чумномъ Лазарете) одинъ заражаетъ носъ. H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 369. R. Muther, Geschichte der Malerei im 19 J. München. 1893. I. S. 282—283. Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. I. S. 114.

На картинѣ Броуера (въ Дрезденской галерѣ) отецъ вытираетъ грудного ребенка и отъ дурного запаха крутить носомъ. Дьяволъ издастъ зловонье. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 650. Наоборотъ, святость благоухаетъ. (Guyau, L'art au point de vue sociologique, p. 5. (Тамъ приведены факты)).

- 59) Мутеръ обвиняетъ Лессинга въ громадномъ вредѣ, который названный писатель вмѣстѣ съ Винкельманомъ причинилъ живописи, направляя ее на путь стремлениія къ греческому идеалу. (См. R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX J. München. 1893. Bd. I. S. 107 ff.)
- 60) Ch. H. Weisse, System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönenheit. Leipzig. 1830. I. S. 163—207.
- 61) Ibid. I. S. 173—174. Ср. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 435.
- 62) H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 336.
- 63) Ibid. S. 336.
- 64) Ibid. S. 337.
- 65) Ibid. S. 337. Ср. Ch. H. Weisse, System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönenheit. Leipzig. 1830. I. S. 189.
- 66) H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 336—337.
- 67) Ibid. S. 339.
- 68) Ibid. S. 339—340.
- 69) Ibid. S. 340.
- 70) Ibid. S. 340.
- 71) Ibid. S. 341.
- 72) Ibid. S. 341—342. Ср. I томъ этой книги, 2-ое изд., стр. 57—58, прим. 101.
- 73) Ar. Ruge, Neue Vorschule der Aesthetik. Halle. 1837. S. 93.
- 74) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 435.
- 75) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 435—436.
- 76) Kuno Fischer, Diotima oder die Idee des Schönen. Pfortzheim. 1849. S. 259.
- 77) Ботцъ упоминаетъ о безобразномъ въ своемъ труде о комическомъ и комедіи. (См. Bohtz, Ueber das Komische und die Komedie. Göttingen. 1844. S. 28—51).
- 78) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 435. Определение Ботца сходно съ Вейссе, который пишетъ, что „безобразное есть искаженная красота или поставленная кверху ногами“. (Ch. H. Weisse. System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönenheit. Leipzig. 1830. S. 179).
- 79) H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 349—350.
- 80) Развитіе немецкой философской эстетики изложено въ упомянутой книжѣ Лотце, о которой Дюбуа Раймондъ сказалъ, что она представляетъ „утомительную и обезкураживающую картину долгихъ и бесплодныхъ усилий“. (Emil du Bois-Reymond, Naturwissenschaft und bildende Kunst. Leipzig. 1891. S. 12).
- 80a) Ch. Lalo, L'Esthétique experimentale contemporaine. Paris. 1908, p. 1.
- 81) Yrjö Hirn, The Origins of Art. London. 1900, p. 220—221.
- Но если украшения тѣла у первобытныхъ народовъ играютъ роль знаковъ отличія, то это не мѣшаетъ имъ нравиться эстетически (ibid., p. 227), подобно нашимъ орденамъ, хотя имѣющимъ цѣлью удовлетворить честолюбіе, но доставляющимъ и эстетическое наслажденіе, какъ, напримѣръ, тотъ ор-

день Станислава на груди учителя военной прогимназии, коллежского регистратора, Льва Пустякова, который „сверкал золотом и отливала эмалью“. („Орденъ“ Чехова. См. Полное собрание сочинений Ант. П. Чехова. Изд. 2-ое. Изд. А. Ф. Маркса. Спб. 1903. Томъ II, стр. 137).

82) Yrjö Hirn, *The Origins of Art*. London. 1900, p. 221—222.

83) Ibid., p. 206.

84) Ibid., p. 219.

85) Ibid., p. 214.

86) Ibid., p. 227.

87) Edward Westermarck, *The History of Human Marriage*. 2 ed. London. 1894, p. 200, 201, 212. Ср. Yrjö Hirn, *The Origins of Art*. London. 1900, p. 205.

88) Fr. Th. Vischer, *Mode und Cynismus*. S. 7—8.

89) L'Esprit d'Alphonse, Карт пар С. Л. Ср. Fr. Th. Vischer, *Mode und Cynismus*. S. 106—107. Крайней степенью цинизма иногда отличались и мужская моды. Такъ, напримѣръ, противъ неприличія въ одеждѣ духовенства возставалъ архіепископъ Адальбертъ Рейнскій въ 972. (См. Floegels, *Geschichte des Grotesk Komischen*, bearbeitet erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeföhrt von Fr. W. Ebeling. 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 451). Чудовищнымъ цинизмомъ отличался мужской костюмъ при Людовикѣ XI. (См. ibid. S. 452).

90) L'Esprit d'Alphonse Karr par С. Л. Ср. Frid. Th. Vischer, *Mode und Cynismus*. S. 106—107. „Складки должны обнаруживать тѣло, подобно тому, какъ морщины и игра физиономіи выражаютъ душу“. (Robert de La Sizeranne. *L'Anachronisme dans l'art*. Revue des deux Mondes. Janvier. 1894, p. 369. Тамъ же объ изящной и неэстетичной одеждѣ. (Ibid., p. 367—373). Нѣсколько философскихъ мыслей объ одеждѣ высказываетъ Лотце. (H. Lotze, *Mikrokosmus*. Leipzig. 1858. Bd. II, S. 199 ff.).

91) Julius Meyer, *Geschichte der modernen französischen Malerei*. Leipzig. 1866. I. S. 72.

91a) Гоголь, Повѣсть о томъ, какъ поссорился Иванъ Ивановичъ съ Иваномъ Никифоровичемъ. (Сочиненія Н. В. Гоголя. Полное собрание въ одномъ томѣ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1902, столбецъ 335).

92) Fr. Th. Vischer, *Mode und Cynismus*. S. 17, 21, 22.

93) А. С. Грибоѣдовъ, Горе отъ ума. (Академическая Библиотека. Выпускъ 8-ой. Полное собрание сочинений А. С. Грибоѣдова. Томъ 2-ой. Подъ ред. и съ прим. Н. К. Пиксанова. Спб. 1913. 608—610, стр. 78).

94) Гоголь, Ревизоръ. Дѣйствіе 3, явленіе IX. Сочиненія Н. В. Гоголя. Полное собрание въ одномъ томѣ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1902. Столбецъ 990.

95) C. Ribbach, *Geschichte der bildenden Künste*. Barlin. 1884. S. 19. Репродукція см. ibid. S. 252.

96) Ibid. S. 18. См. репродукцію W. Lübke, *Grundris der Kunstgeschichte*. 10 Ausgabe. Stuttgart. 1887. Bd. I. S. 158.

97) О непостоянствѣ моды см. H. Taine *Histoire de la litterature anglaise* 5 éd. Paris. 1881. Tome I, p. 248—249, где приведены слова Гаррисона.

98) Floegels *Geschichte des Grotesk Komischen*, bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeföhrt von Fr. W. Ebeling. 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 453.

99) K. Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen*. Königsberg. 1853. S. 9.

99a) St. Witasek, *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik*. Leipzig. 1904. S. 97. K. Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen*. Königsberg. 1853. S. 132—133.

- 100) Fétis, *Histoire générale de la musique*. Paris. 1869. I, p. 18, 21, 24.
О монотонности въ пѣни первобытныхъ народовъ см. E. M. v. Hornbostel, *Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft*. (Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft. 1905. Heft 3. S. 88). О повтореніи короткихъ мелодическихъ фразъ см. ibid. S. 95. Постоянное повторение однѣхъ и тѣхъ же мелодій. (R. Wallaschek, *Anfänge der Tonkunst*. Leipzig. 1903. S. 164, 197, 201—202, 203, 208. Мы умѣемъ разрабатывать и варьировать тему, а дикари ее безконечное число разъ повторяютъ. Ibid. S. 299.
- 101) G. Simmel, *Psychologische und ethnologische Studien über Musik*. См. *Zeitschrift für Völker Psychologie und Sprachwissenschaft*. Berlin. 1882. XIII. S. 279.
- 102) Ibid. S. 279—280.
- 102a) О монотонности Guyau, *L'art au point de vue sociologique*. Paris. 1888, p. 321—322.
- 103) Г. О. Танъ, Развитіе политической и гражданской свободы въ Англіи въ связи съ развитіемъ литературы. Часть I. Пер. подъ ред. А. Рябинина и М. Головина. Спб. 1871, стр. 305—306.
- 104) Эта картина находится въ Вѣнскомъ Бельведерѣ. О ней см. *Atlas der Plastik und Malerei von Dr. Moriz Carriere*. Leipzig. 1875. S. 18. Tafel 25. Fig. 8.
- 104a) Слишкомъ большая правильность и симметричность въ египетскомъ искусстве. (Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*. I, p. 750, 759.
105. Allgemeines Künstler-Lexikon. Dritte umgearbeitete und bis auf die neueste Zeit ergänzte Auflage vorbereitet von Hermann Alexander Müller. Herausgegeben von Hans Wolfgang Singer. Frankfurt a/M. 1901. Bd. IV. S. 474.
- 106) Ibid. Bd. I. S. 117.
- 107) Ibid. Bd. I. S. 124.
- 108) Ibid. Bd. II. S. 447.
- 109) Ibid. Bd. III. S. 491.
- 110) Julius Meyer, *Geschichte der modernen französischen Malerei*. Leipzig. 1867. II, S. 727—728.
- 111) Julius Meyer, *Geschichte der modernen französischen Malerei*. Leipzig. 1867. II, S. 728—729.
- 112) Ibid. II. S. 768.
- 113) Ibid. II. S. 768—769. Ср. R. Muther, *Geschichte der Malerei im XIX J.* München. 1893. Bd. I. S. 148, 450—451, Bd. II. S. 283. О корректности Листмана см. Emil Michel, *Rembrandt*. Paris. 1893, p. 23. О некорректности Рембрандта ibid., p. 50, 54, 192, 275, 276, 220, 228.
- 113a) K. Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen*. Königsberg. 1853. S. 81—82.
- 114) Танъ, Развитіе политической и гражданской свободы въ Англіи въ связи съ развитіемъ литературы. Пер. подъ ред. А. Рябинина и М. Головина. Спб. 1871. Часть II, стр. 232.
- 115) Тамъ же, стр. 353.
- 116) Тамъ же, стр. 363. Въ трактатѣ „О возвышенномъ“, приписываемомъ Лонгину, авторъ указываетъ на безупречную корректность посредственныхъ писателей и ошибки геніевъ. (*Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours. Œuvres de Boileau-Despréaux*. Texte de 1701 avec Notice, Notes et variantes par Alphonse Pauly. Paris. 1894. Tome II, p. 276—279).
- 116a) A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*. Breslau. 1868. Bd. III. S. 62.
- 116b) Г. О. Танъ. Развитіе политической и гражданской свободы въ

Англії въ связи съ развитіемъ литературы. Пер. подъ ред. А. Рябинина и М. Головина. Спб. 1871, часть I, стр. 73. О корректности драматическихъ произведеній Готшеда, вслѣдствіе которой они превратились въ плоскую прозу (См. Н. Hettner, *Literaturgeschichte des 18 J. 3 Auff. Dritter Theil. Erstes Buch. Braunschweig 1879, S. 375). Слишкомъ много логики и геометріи во французской поэзіи XVII в., понижавшей ея достоинство. См. М. Guyau, *L'art au point de vue sociologique. Paris. 1889, p. 300—302.**

117) G. Perrot et Ch. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. Tome I. L'Egypte, p. 778—780.* Ср. K. Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 99.*

Стремленіе къ упрощенію въ архитектурѣ можетъ привести къ бѣдности. (См. E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. Т. II, p. 338, 397, 398, 401, 405, 408).*

118) Шильонскій узникъ. Повѣсть лорда Байрона, IX. (Собраніе сочиненій В. А. Жуковскаго. Спб. 1912, стр. 508).

119) K. Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 54.*

120) Безформенность въ смыслѣ полной неопредѣленности образа. (*Ibid. S. 77.*)

121) *Ibid. S. 55.*

122) *Ibid. S. 71.*

123) *Ibid. S. 69.*

124) K. Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 71.*

125) См. лица преступниковъ въ книгѣ Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente. 3 ed. Torino. 1884, p. 240, 245, 247, 248, 256, 257,* а также tav. VIII, IX. См. Типы преступной женщины и отсутствие материнского чувства у преступницъ. Ломброзо. (*Журналъ журналовъ. 1898. Ноябрь, № 22, стр. 289—290.* Тамъ же репродукція).

125a) E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la renaissance. Paris. 1895. III, p. 385.*

126) K. Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 91—92.*

127) Въ оперныхъ либретто можно встрѣтить много безобразныхъ дисгармоній. См. *ibid. S. 443.*

128) См. либретто: Робертъ Дьяволъ. Опера въ пяти дѣйствіяхъ. Музыка Мейербера. Спб. 1901, стр. 17.

129) Тамъ же, стр. 30.

130) Ср. K. Rosenkranz, *Aesthetik des H sslichen. Königsberg. 1853. S. 91, 95.*

131) *Ibid. S. 115.*

132) *Ibid. S. 117.*

133) „Академическими называются фигуры, трактованные подобно этикамъ,—фигуры корректныя, но лишеныя вдохновенія, или фигуры въ напыщенномъ, неестественномъ стилѣ, съ слишкомъ академической осанкой, на конецъ, тѣ, которымъ художникъ придалъ условную позу въ мастерскихъ, а не истинныя положенія наблюдаемыя въ природѣ“. (Jules Adeline, *Lexique des termes d'art. Art. Académique, p. 9.*)

134) K. Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 118.*

135) *Ibid. S. 120—121.*

136) *Ibid. S. 121.*

137) G. Perrot et Ch. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. Tome I. L'Egypte, p. 743.*

- 138) Ibid. I, p. 744.
- 139) Ibid. I, p. 744. Репродукція ibid. I, p. 744—745. Fig. 502.
- 140) Ibid. I, p. 745. Fig. 164, 165 (p. 253—254).
- 141) Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884. S. 62. Репродукція ibid. S. 55. Fig. 9.
- 142) Ibid. S. 65—66.
- 143) Ibid. S. 67.
- 144a) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Auflage. Leipzig. 1893. Bd. I. S. 110.
- 144b) Ibid. I. S. 109. Тамъ же репродукція.
- 144c) W. Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte. 10 AfL Stuttgart. 1887. I. S. 47. Cp. W. Lübke und v. Lutzow, Denkmäler der Kunst. Text-Band. Stuttgart. 1884. S. 18. Tafel 6. B. Fig. 7.
- 144d) W. Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte. 10 AfL I. S. 47—48. Репродукція ibid. I. S. 47. Fig. 57.
- 145) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 152.
- 146) Ibid. S. 153.
- 147) Ibid. S. 121, 444. См. Seraux d'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence jusqu'au XVI siècle. Paris. 1823. Taf. 40 ff.
- 147a) Байе, Византійське мистецтво. Спб. 1888, стр. 164—165. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 121. Seraux d'Agincourt. Malerei. I. Taf. 40 ff.
- 148) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 362.
- 149) Floegels, Geschichte des Grotesk Komischen bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeführt von Fr. W. Ebeling. 5 Auff. Leipzig. 1888. S. 69—70.
- 150) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Original-Ausgabe besorgt von Dr. Max Jordan. Leipzig. 1869. Bd. I. S. 61.
- 151) Leone Batista Alberti, Della pittura e statua. Cp. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 362.
- 152) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Original-Ausgabe besorgt von Dr. Max Jordan. Leipzig. 1869. Bd. I, S. 207.
- 152a) E. Müntz, Les précurseurs de la renaissance. Paris et London. 1882, p. 22.
- 152b) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 283.
- 152c) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Original-Ausgabe besorgt von Dr. Max Jordan. Leipzig. 1869. Bd. I. S. 207.
- 153) Ibid. I, p. 501.
- 154) Ibid. I, p. 521—522.
- 155) Ibid. I, p. 522.
- 156) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 482.
- 157) M. Mathias Duval et M. Bicol, L'anatomie des Maîtres. Paris. Quantin. 1890. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 148.

- 158) Ibid. II, p. 557.
159) Ibid. II, p. 630.
160) Ibid. III, p. 519—520.
161) Ibid. III, p. 520.
162) Bruno Meyer, *Wie und Was lernt der moderne Künstler durch die Geschichte der Kunst.* Karlsruhe. 1874. S. 29.
163) Евангелие отъ Матея, XVII, 15.
164) J.-M. Charcot (de l'Institut) et Paul Richer, *Les Démoniaques dans l'art.* Paris. 1887, p. 28—30.
165) Ibid., p. 31.
166) E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance.* Paris. 1889. I, p. 504.
167) Ibid. III, p. 109—110. Правильность не обуславливает художественного достоинства произведения. J. Müller, *Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst.* Mainz. 1897. S. 71—72.
168) F. Pecht, *Deutsche Künstler des 19 J. 4 Reihe.* Nördlingen. 1885. S. 45.
169) Gaye, *Carteggio inedito d'artisti italiani dei secoli XIV, XV, XVI.* Firenze. 1839. T. II, p. 1.
170) G. Lafenestre, *La peinture italienne*, p. 62—63.
171) Ibid., p. 78.
172) Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité.* Paris. 1884. II, p. 345.
173) Ibid. II, p. 424—425.
174) Ibid. II, p. 256—257. Репродукция Ibid. II, p. 225.
175) E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance.* Paris. 1889. T. I, p. 291.
176) Ibid. I, p. 291.
177) Crowe und Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei.* Deutsche Original-Ausgabe besorgt von Dr Max Jordan. Leipzig. 1869. I. S. 112—113.
178) E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance.* Paris. 1891. II, p. 782.
179) Вѣстникъ изящныхъ искусствъ 1886. Томъ IV, выпускъ 2, стр. 119.
180) Ed. Rod, *Études sur le XIX siècle.* Giacomo Leopardi etc. Paris. 1888, p. 91—92.
181) Дж. Рѣскинъ, Современные художники. Пер. П. С. Когана. Москва. 1901, I, стр. 26—27.
181a) *The Discours of sir Josua Reynolds, illustrated by explanatory notes and plates by John Burnet.* London. 1842, p. 194—195.
182) Дж. Рѣскинъ, Современные художники. Пер. Когана. Москва. 1901. I, стр. 21—22.
183) Тамъ же. I, стр. 22.
184) Тамъ же. I, стр. 23.
185) Milsand, *L'esthétique anglaise.* Paris. 1864, p. 110—111.
186) Дж. Рѣскинъ, Современные художники. Пер. П. С. Когана. Москва. 1901. I, стр. 16—17.
187) Chesneau, *La peinture anglaise*, p. 249.
188) Ibid., p. 248.
189) Ibid., p. 253.
190) Григоровичъ, Картины англійскихъ живописцевъ на выставкахъ 1862 г. въ Лондонѣ. Русскій Вѣстникъ. 1863. Февраль, стр. 844.

- 191) Milsand, L'Esthétique anglaise. Paris. 1864, p. 180. Robert de la Sizeranne, L'Anachronisme dans l'art. Revue des deux mondes. 1894, p. 372.
- 191a) Р. Мутеръ, Исторія живописи въ XIX в. Пер. З. Венгеровой. Спб. 1900. Тома II, стр. 105—406.
- 191b) Тамъ же. II, стр. 408.
- 191c) Тамъ же. II, стр. 432, 446—447.
- 191d) Тамъ же. II, стр. 240.
- 191e) Тамъ же, II, стр. 448—449.
- 192) K. Rosenkranz, Ästhetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 121, 122, 444. Объ этой статуѣ французская критика писала, что это „сама гра-
дія, сама жизнь, сама молодость и танцующій ритмъ“. (Ibid. 444, прим. 26),
Репродукцію этой статуї см. M. Carriere, Atlas der Plastik und Malerei.
Leipzig. 1875. S. 9. Tafel 11. Fig. 8.
- 192a) Р. Мутеръ, Исторія живописи въ XIX в. Пер. З. Венгеровой.
Спб. 1901. III, стр. 426.
- 193) Тамъ же (III, стр. 427) репродукція.
- 193a) Тамъ же (III, стр. 429) репродукція.
- 194) Тамъ же. III, стр. 427.
- 195) Hoffmann, Leben-Ausichten des Katers Murs. (E. T. A. Hoffmann's)
Sämtliche Werke in fünfzehn Bänden. Herausgegeben mit einer biographischen
Einleitung von Eduard Grisebach. Leipzig. 1900. Bd. X. S. 300—301.
- 196) Р. Мутеръ, Исторія живописи въ XIX в. Пер. З. Венгеровой. Спб.
1901. III, стр. 429—431.
- 197) Robert de la Sizeranne, L'Anachronisme dans l'art. Revue des
deux Mondes. Janvier. 1894, p. 343, 353, 356—358, 366—367.
- 198) Ibid., p. 341—342.
- 199) Ibid., p. 353.
- 200) Ibid., p. 353.
- 201) Ibid., p. 358.
- 202) Ibid., p. 358.
- 203) Ibid., p. 358.
- 204) Ibid., p. 358.
- 205) Ibid., p. 358—359.
- 206) Ibid., p. 342—343.
- 207) Ibid., p. 359.
- 208) Ibid., p. 359.
- 209) В. В. Стасовъ, Паоло Веронезе на допросѣ у инквизиціи. Вѣст-
ник изящныхъ искусствъ. 1889. Томъ VII. Выпускъ 4, стр. 381.
- 210) Тамъ же, стр. 382.
- 211) Тамъ же, стр. 384. Pietro Caliari, Paolo Veronese. Roma. 1888,
p. 102—105.
- 212) В. В. Стасовъ, Паоло Веронезе на допросѣ у инквизиціи. Вѣст-
ник изящныхъ искусствъ. 1889. Томъ VII. Выпускъ 4, стр. 391. Ch. Yri-
arté, Paul Veronese. Les artistes célèbres, p. 44.
- 213) Robert de la Sizeranne, L'Anachronisme dans l'art. Revue des
deux Mondes 1894. Janvier, p. 366.
- 214) Ibid., p. 358.
- 215) Ibid., p. 359.
- 216) H. A. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 816.

- 217) Robert de la Sizeranne, L'Anachronisme dans l'art. Revue des deux Mondes. 1894. Janvier, p. 359.
- 218) Ibid., p. 359.
- 219) Ibid., p. 359.
- 220) Ibid., p. 359.
- 221) Ibid., p. 363.
- 222) Ibid., p. 363.
- 223) Ibid., p. 363.
- 224) Ibid., p. 363—364.
- 225) Ibid., p. 343.
- 226) Ibid., p. 362.
- 227) Ibid., p. 365.
- 228) Ibid., p. 365.
- 229) Ibid., p. 365.
- 230) Ibid., p. 365.
- 231) H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig 1883. S. 827.
- 232) Robert de la Sizeranne, L'Anachronisme dans l'art. Revue des deux Mondes. 1894. Janvier, p. 365.
- 233) Discussion de l'Académie royale des Beaux-Arts du 10 octobre 1682. Resumée par Guillet de Saint-Georges. Robert de Sizeranne, L'Anachronisme dans l'art. Revue des deux Mondes. 1894. Janvier, p. 365.
- 234) Ibid., p. 365—366.
- 235) Ibid., p. 366.
- 236) Ibid., p. 346—348.
- 237) Ibid., p. 348.
- 238) Ibid., p. 348.
- 239) Ibid., p. 348.
- 240) Ibid., p. 349—350.
- 241) Ibid., p. 345, 349, 351.
- 242) Евангелие отъ Матея. XXIII, 20.
- 243) Robert de la Sizeranne, L'Anachronisme dans l'art. Revue des deux Mondes. 1894. Janvier, p. 369.
- 244) Ibid., p. 371.
- 245) Ibid., p. 371.
- 246) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 130.
- 247) Ibid. S. 131.
- 248) Проф. Неймайеръ, Исторія земли. 1902. Томъ II, стр. 195, 205, 210, 260—262, 265, 327, 389, 391, 392 (тамъ же репродукція). Hans Kraemer, Weltall und Menscheit. Bd. I. S. 3, 149, 152, 176—177. Bd. II. S. 16—17, 57, 87, 112—113, 123, 137, 224—285. Бѣльше, Дни творенія. Спб. 1908 (тамъ ихтиозавры, брамтозавры, игуанодонты и пр.). Гѣтчансонъ (Hutchinson), Вымершія чудовища. Пер. Павловой. Москва. 1898. Е. Ланкастеръ, Вымершія животныя. Пер. съ англ. подъ ред. А. А. Борисяка. Изд. А. Ф. Девріена. 1814. Вл. Соловьевъ, Красота въ природѣ, стр. 29. Битва драконовъ въ юрскій періодъ мезозойской эры исторіи земли. По Thomas Hawkings „Book of great Sea-Dragons“. (См. „Вселенная и Человѣчество“. Подъ общей ред. Ганса Кремера. Томъ I. Пер. съ нѣм. подъ общей ред. проф. А. С. Догеля. Спб. „Просвѣщеніе“, стр. 3).
- Къ области чудовищнаго въ природѣ можно отнести гермафродитовъ. (См. Отто Адлеръ, Жизнь гермафродитовъ. Спб. 1909).

249) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 131.

250) Ibid. S. 135.

251) Ibid. S. 137.

252) Ibid. S. 137, 445—446.

253) Репродукция нѣсколькихъ безобразныхъ идоловъ въ книгѣ Манте-гацца. Въ нихъ этические элементы расы. (Paolo Mantegazzo, *Fisonomia e mimica*. Milano. 1881, p. 95. Таблица VIII-ая). Безобразны: монгольский Ган-гаръ и мексиканский Гуитцилопохтили. (K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 372). Отвратительный идолъ—богъ войны на Санд-вичевыхъ островахъ. Эд. Тайоръ, Первобытная культура. Спб. 1873. II, стр. 355. Безобразна Готтентотская Венера. (Verneau, *Les races humaines*. p. 343). О безобразныхъ языческихъ идолахъ см. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853, S. 40. О безобразномъ въ миологии см. Laprade, *Le sentiment de la nature avant le christianisme*. Paris. 1866. I, p. 69—71.

254) Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*.

K. Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*. Leipzig und Wien. 1900. Bd. I.

255) К. Вѣрманъ, Исторія искусствъ всѣхъ временъ и народовъ. Пер. съ нѣм. подъ ред. А. Н. Сомова. I, стр. 664.

255a) М. Каррье, Искусство въ связи съ общимъ развитиемъ культуры и идеалы человѣчества. Пер. Е. Корша. Москва. 1870. I, стр. 404.

255b) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 373.

256) М. Каррье, Искусство въ связи съ общимъ развитиемъ культуры. Пер. Е. Корша. Москва. 1870. I, стр. 215—216.

Одинъ изъ отцовъ Церкви видѣлъ въ этихъ животныхъ символъ Христа, родившагося, какъ человѣкъ, убитаго, подобно жертвенному быку, покорившаго, какъ левъ, смерть и вознесшагося на небо, какъ орелъ. (M. Carriere, *Atlas der Plastik und Malerei*. Leipzig. 1875. S. 3). У „каждаго изъ этихъ сверхъестественныхъ животныхъ пять ногъ, три переднихъ, чтобы какъ сбоку, такъ и спереди все ноги были бы видны“. (W. Lübbe, *Grundriss der Kunstgeschichte*. 10 Auflage. Stuttgart. 1887. I. S. 47). Ср. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*. Paris. 1884. II, p. 431, 497, 501, 503, 545—546. Anton Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*. 8 Aufl., bearbeitet von Adolf Michaelis. Leipzig. 1907. I. S. 57. Тамъ же и репродукція, на которой видны все пять ногъ. Впрочемъ, начиная съ Санхерибо (705—681) у этихъ колоссовъ только четыре ноги. (Ibid. I. S. 57).

256a) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 373. Безобразіе въ египетской религії. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*. I, p. 63.

256b) Ibid. S. 373.

257) Такъ, напримѣръ, богиня Расири, возвышенная у Гомера, отвратительна у Гезюда. *Oeuvres de Boileau-Despréaux*. Paris. 1894. T. 2, p. 204.

257a) P. Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*. Paris. 1879, p. 162—170.

258) Ibid., p. 135. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Leipzig. 1886—1890. Erster Band, zweite Abteilung. Spalte 1902—1909.

259) Ibid. Spalte 143, 1778, 1910.

260) P. Decharme, *Mithologie de la Grèce antique*. Paris. 1879, p. 5—6.

W. H. Roscher. Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Leipzig. 1890—1894. Bd. 2. Abth. I. Spalte 1682—1686.

261) P. Décharme, Mythologie de la Grèce antique. Paris. 1879, p. 318. Репродукція, р. 318—319.

262) Ibid.

Одиссея. XII, 73—111. Waser, Skylla und Charybdis in der Literatur und Kunst der Griechen und Römer. Zürich. 1894. Большая Энциклопедія. Подъ ред. С. Н. Южакова. Томъ XVII, стр. 473—474.

263) P. Decharme, Mythologie de la gréce antique. Paris. 1879, p. 444, 445, 447.

264) Ibid., p. 446, 450—451.

265) Ibid., p. 454, 455, 456, 457.

266) Ibid., p. 261—262.

267) Ibid., p. 265. Репродукція см. Petiscus, Der Olymp oder Mithologie der Griechen und Römer. 19 Aufl. Leipzig. 1883. S. 223.

268) J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4 Aufl. Leipzig. 1893. I. S. 227 (репродукція). Пьеръ Пари, Древняя скульптура. Спб. 1889, стр. 148. P. Décharme, Mythologie de la Grèce antique. Paris. 1879, p. 263—265.

269) Настольный Словарь Ф. Толля. Спб. 1863. I, стр. 734.

270) P. Décharme, Mythologie de la Grèce antique. Paris. 1879, p. 293, 593. A. H. Petiscus, Der Oiymp. Leipzig. 1883. S. 199.

271) Konrad Levezow, Über die Entwicklung des Gorgonen-Ideals in der Poesie und bildenden Kunst der Alten. Mit fünf Kupferstafeln. Berlin. 1833. P. Décharme, Mythologie de la Grèce antique. Paris. 1871, p. 594 (репродукція fig. 165, 166).

272) Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst. Bd. I. T. 56, 275. Fig. 115, 116. Иліада. XIX, 259. Безобразны фури Бёклина. (Pecht, Deutsche Künstler des 19 J. II. S. 198).

273) Ср. Настольный Словарь Толля. Спб. 1864. II, стр. 445.

274) Иліада. II, 743. P. Décharme, Mythologie de la Grèce antique. Paris. 1871, p. 550—551) (тамъ же репродукція).

275) Ibid., p. 542—543 (репродукція греческого сфинкса ibid., p. 540). H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 638, 851.

276) Большая Энциклопедія. Подъ ред. С. Н. Южакова. Томъ XX, стр. 760 (тамъ же репродукція).

277) Тамъ же. XX, стр. 760.

278) M. Didron, Iconographie Chrétienne. Paris. 1843, p. 545—547. Въ скандинавской миѳологии олицетворениемъ зла служить Локи (K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 1374), въ исламѣ Эблисъ, у турокъ Карагеуцъ (ibid. S. 374). Ср. Champfleury, Histoire de la caricature.

О Карагеуцѣ см. M. F. Mornaud, Souvenir de voyage en Afrique. Репродукція Карагеуда въ „Illustration universelle“. Paris. 1846. № 150, p. 301. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 460.

279) Ibid., p. 567—568.

280) Ibid., p. 575, 576 (репродукція), 579—580, 581, 595.

281) Ibid., p. 584. Ср. Н. В. Покровскій, Объ иконѣ Св. Троицы съ тремя лицами и четырьмя глазами (по документамъ Синодального архива. Отдельный оттискъ изъ „Записокъ Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества. Томъ III, стр. 185—193). Въ миниатюрѣ Opera del Duomo въ Сиенѣ у Бога одинъ лобъ, два глаза, три носа и три рта.

Объ изображениях св. Троицы см. Н. Аль. Мюллер, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 226—227.

282) M. Didron. Iconographie chrétienne. Paris. 1843, p. 543—546.

283) Th. Wright, A History of caricature and grotesque. London. 1865, p. 62, 66—71, 73—74, 105, 131, 252, 254, 256, 299, 431. Одна средневѣковая карикатура изображена съ тремя лицами (ibid., p. 177). Чертъ—скульптура изъ дерева (Миръ искусства. Спб. 1904, т. XI, стр. 299). Изображения дьявола у Champfeury, Histoire de la Caricature au moyen âge. Chap. V, Le Diable. Разныя изображения дьявола см. у M. Didron, Iconographie chrétienne. Paris. 1843, p. 162, 163, 164—165, 283—284, 478. Изображения дьявола у Viollet le Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture. Ср. P. Gener, La Mort et le Diable. Paris. 1880, p. 506—507). О чудовищахъ въ готикѣ см. Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française. Paris. 1859. Tome II, p. 204—205. Raguenet, Matériaux et documents d'Architecture.

284) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 374.

285) Didron, Iconographie chrétienne. Paris. 1843. 4, p. 545. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 375, 460.

286) M. Didrau, Iconographie chrétienne. Paris. 1843, p. 162. Репродукция сатаны. Ibid., p. 163.

287) Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst von den ältesten Zeiten bis in's 16 Jahrhundert. I. 1847. S. 404—6. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 376.

288) Фр. Куглеръ, руководство къ истории искусства. 4-ое изд. обр. В. Любке, пер. съ нѣм. Е. О. Корша. Москва. 1869. I, стр. 589. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 376.

289) Ibid. S. 376.

290) Ibid. S. 376.

290a) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 523.

290b) Ibid. II, p. 511, 518.

290c) Ibid. III, p. 375.

290d) Charles Clément, Michel Ange. Léonardo de Vinci et Raphael. Paris. 1861, p. 330.

290e) A.-J. Wauters, La Peinture flamande. Paris. 1883, p. 96—98, 98—99, 262, 286, 295, 315.

291) W. Ebeling, Floegels Geschichte des Grotesk Komischen. 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 432; Boyet, Précis d'histoire de l'art, p. 324; Th. Wright, Histoire de la caricature. Paris. 1867, p. 262 (тамъ же о легендахъ св. Антонія) и о ее воспроизведеніи въ живописи и скульптурѣ (ibid., p. 262—271). K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853, S. 377 (ср. ibid. S. 135).

292) W. Lubke und C. A. Lützow, Denkmäler der Kunst. 5 Aufl. Text-Band. Stuttgart. 1884. S. 427. Tafel. 149. Fig. 1.

293) Фаустъ Гете. (Собрание сочинений Гете въ переводахъ русскихъ писателей, изд. подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1878. II, стр. 38).

294) О типѣ егера, преданного дьяволу, см. Kugler, Geschichte der Malerei. II. S. 79. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 461.

295) Ibid. S. 381.

296) Репродукцію см. Scheible's, „Doktor Faustus“. Stuttgart. 1844. S. 23. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 461.

297) Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 666—667.
Wauters, La peinture flamande, p. 96. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 380.

298) Ibid. S. 386. У французовъ есть Diableries—сборники съ изображеніями дьявола. Особенно интересна Diablerie Nicolet. (Ibid. S. 384—386. Adeline, Lexique des termes d'art. Nouvelle édition, p. 150). Изображенія дьявола у Didron въ Iconographie chrétienne. Wessely, Todt und Teufel in der darstellenden Kunst. 1876 (Müller, Lexikon der bildenden Künste Leipzig. 1883. S. 876—877). Дьяволъ въ поэзіи. Этюдъ по сравнительной исторіи литературы Игназія Матушевскаго. (Русская Мысль. Октябрь 1901). Carducci, A Satana. (Opere di Giosue Carducci. Bologna. 1891. VI, pag. 387—397). О дьяволѣ библиографія см. Huysmans, Cartoine. Paris. 1887, p. 99—100. Roskoff, Geschichte des Teufels. Leipzig. 1869. Artur Graf, Il Diavolo. Terza edizione. Milano. 1890. P. Gener, La Mort et le Diable. Paris. 1880.

Возможность пріобщиться къ миру зла породила представление о колдовстве, колдунахъ и вѣдьмахъ. Вѣдьмы — старыя, отвратительныя женщины, завидующія молодымъ красавицамъ и желающія ихъ погубить, не имѣя силы и возможности наслаждаться любовью. Вѣдьмы собираются на шабашъ, гдѣ пародируютъ христіанскую літургію. Въ живописи вѣдьмы изображены Тенирсомъ и Альбрехтомъ Дюреромъ. О вѣдьмахъ и ихъ шабашѣ въ Faustъ Гёте подробная свѣдѣнія у Ed. Meyer, „Studium zu Göthe's Faust“. 1847. K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 368—370.

299) Augustin Filou, La caricature en Angleterre. W. Hogarth, Revue des deux mondes. 1885. Livraison du 15 Janvier, p. 407.

300) Lebrun, Conférence sur l'expression de différents caractères des passions (1667).

301) Каталогъ выставки картинъ „Союза русскихъ художниковъ“. Спб. 1906—1907, стр. 22, № 258.

302) И. Е. Рѣпинъ даетъ интересное указаніе, при какихъ условіяхъ была задумана его картина: „Иванъ Грозный и его сынъ“. И. Е. Рѣпинъ пишетъ, что въ 1881 г. въ Москвѣ онъ былъ въ концертѣ. „Въ этой музыке я чувствовалъ: власть, любовь и месть. Когда яѣхалъ съ концерта, у меня голова была наполнена страшной музыкой Римского-Корсакова. У меня явилась мысль написать страшную картину, и сюжетъ для нея я взялъ убіеніе Ioannomъ Грознымъ сына. Какъ теперь помню, тогда произвела на меня огромное впечатлѣніе „Месть“ Римского-Корсакова. Возвращаюсь я къ себѣ въ Абрамцево, полный весь пережитыхъ впечатлѣній, и мысли вихремъ кружатся у меня въ головѣ. Боже мой, какая сила! Для живописи такая сила недоступна. Ну, въ какомъ сюжетѣ ее найти? А мысли и образы протекаютъ... Развѣ въ чёмъ-либо историческомъ. И тутъ меня словно осѣнило: А Ioannъ Грозный—моментъ убійства сына. Этотъ сюжетъ захватилъ меня цѣликомъ“. (Русская Молва, 17 янв. 1913 г.). По поводу этихъ словъ И. Е. Рѣпина Ив. Ив. Лапшинъ въ своей статьѣ „О перевоплощаемости въ художественномъ творчествѣ“ пишетъ: Очевидно, здѣсь имѣется въ виду „Антаръ“, въ которомъ три послѣднихъ части озаглавлены: жажды мести, жажды власти и жажды любви. Въ 1882 (а не въ 1881-мъ) году въ Москвѣ была всероссійская выставка (во второй половинѣ лѣта), на которой исполнялась эта симфоническая сюита“. (Вопросы теоріи и психологіи творчества. Харьковъ. 1914. Томъ V-й, стр. 229).

Библиографія по экспрессіи: Piderit, Grundsätze der Mimik und Physio-

nomik. Duchesnue, Mécanisme de la physionomie humaine. Paris. 1862. Graciolet, De la physionomie. J. C. Lavater, Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Leipzig und Winterthur. 1775. Дарвинъ, О выражении ощущений у человека и животныхъ. Спб. 1872. И. А. Сикорский, Всеобщая психологія съ физиогномикой. 2 изд. Киевъ. 1912. Paolo Mantegazza, Fisonomia e mimica. 2 edizione. Milano. 1881. Heller (Dr. Herrmann Vincen), Grundformen der Mimik des Antlitzes in freien Anschlusse an Piderit „Mimik und Physiognomik mit besonderer Berücksichtigung der bildenden Kunst. Wien. 1902. Edouard Cuyer, La Mimique. Paris. 1902 (Bibl. internationale de Psychologie expérimentale, normale et pathologique. Toulouse). Hachs (Charles), Le Geste. Paris. 1899. M. Lussy, Traité de l'expression musicale. Paris. 1882.

303) Cesare Lombroso, Delitti vecchi e delitti nuovi. Torino. 1902, pag. 159—167.

304) Ср. 125-ое прим. этой главы. Дорошевичъ, Поэты-убийцы. Газета „Россія“, 1900, 2 февр., № 278.

305) Объ „Умершемъ Христѣ“ Мантены см. Blum, Mantegna. Paris, p. 121. Lafenestre, La peinture italienne, p. 294. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. I, p. 344 (репродукція р. 348). Объ Умершемъ Христѣ Гольбейна Младшаго въ Базельскомъ Музѣ (Le Musée du Moyen âge. № 19) см. Полное Собрание сочиненій Ф. М. Достоевскаго. Томъ VII. Идіотъ. Спб. 1882, стр. 217, 405—406. Ср. Witasek, Grundzüge der allgemeinen Aesthetik. Leipzig. 1904. S. 292 (О Христѣ Гольбейна). О рисункѣ Якопо Bellini, изображающемъ разлагающійся трупъ, см. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. I, p. 599. О „La Charogne“ Боделера см. Guyau, L'art au point de vue sociologique, p. 365—366.

305a) Gener, La mort et le diable. Paris. 1880, p. 724—725. Зло есть отрицаніе, т.-е. противоположность жизни, эволюціи, движенія. (Ibid., p. 725).

306) Ср. прим. 211 главы о Возвышенномъ. Тамъ много примѣровъ причиненія мученій ради мученій, созерцаніе которыхъ доставляетъ наслажденіе мучителю.

307) Пьеръ Пари, Древняя скульптура. Спб. 1889, стр. 323.

308) Petiscus, Der Olymp. 19 Aufl. Leipzig. 1883. S. 228—229.

309) Фр. Куглеръ, Руководство къ исторіи искусства. 4 изд. обр. В. Любке, Пер. съ нѣм. Е. Ф. Корша. Москва. 1869. I, стр. 167. Пьеръ Пари, Древняя скульптура. Спб. 1889, стр. 325. Репродукція тамъ же, см. стр. 324.

310) Тамъ же, стр. 323. H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 271—272.

311) Ribbach, Geschichte der bildenden Künste. Berlin. 1884. S. 194—195.

312). Пушкинъ, Евгений Онѣгинъ. Строки, не вошедши въ романъ. Къ строкѣ XVII. IV глава. (Сочиненія А. С. Пушкина. Изд. 3-е А. С. Суворина. Спб. 1887. Томъ V, стр. 294—295). Immanuel Kant's, Kritik der Urteilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 433—434. Объ отвратительномъ см. Артуръ Шопенгаузъ, Миръ какъ воля и представление. Пер. Фета. Изд. 4 (Маркса). Спб., стр. 214—215. Противное см. Dr. Karl Überhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. I. S. 23, 529. Ch. Richet, Des causes du dégoût dans l'homme et l'intelligence, p. 41—48. Th. Ribot, La Psychologie du sentiment. Paris. 1896, p. 202. У страха и отвращенія одно основаніе. Ibid., p. 212.

- 313) Книга Иова. II, 7—9.
- 314) Тамъ же, VII, 5—6.
- Въ живописи большой Иовъ изображенъ Эбергардомъ Вехтеромъ (1762—1852). M. Carriere, *Atlas der Plastik und Malerei*. Leipzig. 1875. T. 27. F. 4. H. A. Müller, *Lexikon der bildenden Künste*. Leipzig. 1883. S. 932.
- 315) Lecky, *History of European Morals*. London. 1862. I, p. 491.
- 316) H. Grimm, *Leben Michelangelo's*. 7 Aufl. Berlin. 1894. I. S. 372.
- 317) Флоберъ, Саламбб, стр. 32, 325, 327. (Дешевая библиотека. Спб. Изд. А. С. Суворина). Примѣры отвратительного и безобразнаго въ литературѣ см. Volkelt, *Aesthetik des Tragischen*. München. 1897. S. 261.
- 318) Сергѣевъ-Ценскій, „Лѣсная Топь“. Изд. „Шиповника“.
- 319) Евгений Браудо, Любовь и Смерть. Тристанъ и Изольда въ поэмахъ средневѣковья и въ музыкальной драмѣ Р. Вагнера. („Аполлонъ“. № 4. 1909—10, стр. 38).
- 320) Эта легенда рассказана Флоберомъ и переведена И. С. Тургеневымъ.
- 321) А. Ф. Кони, Федоръ Петровичъ Гаазъ. 1897, стр. 169—170.
- 322) Фукидъ, Исторія Пелопонесской войны. Пер. съ греч. Ф. Т. Мищенко. Москва. 1887. Томъ I, стр. 215—221.
- 323) Лукрецій, О природѣ вещей. Пер. П. Рачинскій. Москва. 1913 стр. 249 и далѣе.
- 324) Дж. Боккаччо, Декамеронъ. Пер. Александра Веселовскаго. Москва. 1891. Томъ I, стр. 6 и далѣе.
- 325) Манциони, Обреченные. Пер. съ итальянскаго Е. Некрасовой. Спб. 1899. Столбецъ 421 и далѣе. У J. Girard, *Etudes sur l'antiquité classique* есть параллель между описаниемъ чумы у Фукидса и Манциони. Josef Müller *Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst*. Mainz. 1897. S. 130.
- 325a) Max Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*. Stuttgart. 1906. S. 215. Тамъ же упомянутый авторъ указываетъ на водянку въ „*Joie de vivre*“ Золя. (*Ibid.* S. 215).
- 325b) Пушкинъ, Пиръ во время чумы. (Изъ Вильсоновой трагедіи: *The city of the plague*). Сочиненія А. С. Пушкина. Изд. 3-ье А. С. Суворина. Спб. 1887. II, стр. 206—217. Въ русской литературѣ чума описана у Лермонтова. (Сочиненія М. Ю. Лермонтова. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Изд. 3-ье подъ ред. А. Скабичевскаго. Спб. 1895, стр. 331), Ник. Греч, Черная женщина. Спб. 1834. Загоскина, Кузьма Рошинъ. Спб. 1912, стр. 113 и далѣе.
- 326) Curt Glaser, Hans Holbein der Ältere. Leipzig. 1908. S. 155 и ff. Тамъ же репродукція (Tafel XI).
- 326a) E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*. Paris. 1891. II, p. 107.
- 327) Картина въ Базель (National Galerie).
- 327a) W. J. v. Wasilewski, R. Schumann. 3 Aufl. Bonn. 1880. S. 188.
- Объ изображеніи чумы въ живописи см. E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*. Paris. 1891. II, p. 107, 764. Другія болѣзни въ живописи *ibid.* I, p. 284—285. II, p. 158—162, 763. Вѣстникъ Иностранной Литературы. Июнь. 1897. Прокаженные нищіе у Гольбейна. (Муттеръ, Исторія живописи XIX в. Пер. Венгеровой. Спб. 1900. II, стр. 356). Прокаженные на картинахъ Гольбейна Старшаго, изображающей св. Елизавету. (Curt Glaser, Hans Holbein der Ältere. Leipzig. 1908. S. 155 и ff. Тамъ же репродукція. Tafel. XI Max Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft*. Stuttgart. 1906. S. 214).

О разныхъ болезняхъ въ искусствѣ см. Charcot et Richet, *Les Différentes et les malades dans l'art*. Paris. 1888.

- 327б) Въ Национальномъ Музѣи во Флоренціи.
- 328) H. Heine, *Reisebilder*. (H. Heine's Sämtliche Werke in vier Bänden. Herausgegeben von Otto Lachmann. Leipzig. Th. Reclam. Bd. 2. S. 48).
- 329) K. Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen*. Königsberg. 1853. S. 320.
- 330) Champfleury, *Histoire de la caricature antique*, p. 3—4, 40. Th. Wright, *Histoire de la caricature*. Paris. 1867, p. 3—4.
- 331) Denkmäler der Kunst. Bearbeitet von Lübke und C. von Lützow. 5 Aufl. Stuttgart. 1884. S. 52. Tafel 18a. Fig. 16. Пьяные женщины и сатиры въ греческой пластикѣ см. M. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*. Paris. 1897. II, p. 591—593.
- 332) H. Grimm, Leben Michel Angelo's. 7 Aufl. Berlin. 1894. Bd. I. S. 155—157. E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*. Paris. 1895. III, p. 380, 383—384 (античный пьяный Вакхъ).
- 333) E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*. Paris. 1891. II, p. 625. Другие пьяные ibid. II, p. 150—151, 275. Изображеніе пьяного Ноя см. Ibid. III, p. 476, 480—481.
- 334) *L'oeuvre de Velasquez au Musée du Prado à Madrid*, reproduite en photographies inaltérables et sans reproches par G. Laurent et Cie. Madrid. № 1058. Réunion des buveuses ou Les Ivrognes. О Веласкесѣ см. W. Stirling, *Velasquez and his Works*. London. 1855. W. Stirling, *Velasquez et ses œuvres*. 1865. C. Justi, *Diego Velasquez und sein Jahrhundert*. Bonn. 1888. Stevenson, *The Art of Velasquez*. London. 1895. H. Knackfuss, *Velasquez*. Bielefeld und Leipzig. 1898. Ch. de Bernete Velasquez. Paris. 1898. W. Gensel, *Velasquez*. Stuttgart. 1905. Elie Faure *Velasquez*. Paris: s. a. R. Muther, *Velasquez*. Berlin s-a.
- 335) Denkmäler der Kunst. Bearbeitet von W. Lübke und Carl von Lützow. 5 Aufl. Text-Band. Stuttgart. 1884. S. 276. (Tafel 89. Fig. 6 и 7).
- 336) P. Mantegazzo, *Fisonomia e mimia*. 2 ed. Milano. 1881. p. 282.
- 337) Григоровичъ, *Русский Вѣстникъ*, 1863. Мартъ, стр. 37—38.
- 338) J. Meyer, *Geschichte der modernen französischen Malerei*. Leipzig. 1867. II. S. 621.
- 339) Otto John, *Mozart*. Leipzig. 1858. III. S. 118.
- 340) См. фельетонъ объ этой оперѣ Л. Саккетти. (Голосъ. 23 января 1880).
- 341) K. Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen*. Königsberg. 1853. S. 34—35.
- 342) Ibid. S. 309.
- 343) См. гл. о Юморѣ, стр. 26, прим. 64.
- 344) K. Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen*. Königsberg. 1853. S. 306.
- 345) Ribbeck, *Geschichte der bildenden Künste*. Berlin. 1884. S. 663.
- 346) Francesko de Goya von Valerian von Loga. Berlin. 1903. № 33.
- 347) W. Hogart's Zeichnungen. Nach den Originalen in Stahl gestochen. Mit der vollständigen Erklärung derselben von G. C. Lichtenberg. Herausgegeben mit Ergänzung und Fortsetzung derselben, nebst einer Biographie Hogarth's von Dr. Franz Rottenkampf. 3 Aufl. Stuttgart. 1873. S. 304—313. Тамъ же репродукція. (*Der Weg des Liederlichen*. (*The Rake's Progress*. VIII)).
- 348) Pecht, *Deutsche Künstler des 19 J.* Nördlingen. 1879. II. S. 63—64. Ср. W. Kaulbach, *Das Narrenhaus*, erläutert von Guido Görres. Regensburg s. a.
- 349) Langhans, *Die Geschichte der Musik des 17. 18 u. 19 J.* Leipzig. 1887. II. S. 322. О сумасшествіи въ музыкѣ см. ibid. I, S. 418. На слова текста: „Нѣтъ дѣлающаго добро, нѣтъ ни одного“ (Псаломъ XIII, 3) четыре

голоса выступаютъ, образуя фальшивыя послѣдовательности. (Ibid. I. S. 418).

349a) Otto Jahn, Mozart. Leipzig. 1856. I, 379.

350) О привидѣніяхъ см. Arnold Ruge's Sämtliche Werke. 2 Aufl. Mannheim. 1848. Bd. X. S. 226—228. Bodmer, Vom Wunderbaren in der Poesie. Вук, Die Physiologie des Schönen. Leipzig. 1878. S. 271—280.

351) Шекспиръ, „Макбетъ“. (Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводе русскихъ писателей. Издание Н. В. Гербеля. Спб. 1865. Томъ I, стр. 369.

352) См. ст. Сахарова о Русскихъ гугукахъ въ „Сказаніяхъ русского народа“.

353) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 338.

354) Lessingъ, Гамбургская драматургія. (Сочиненія Лессинга. Русский пер. подъ ред. П. Н. Полевого. Спб. 1883. Томъ V, стр. 138.

355) Тамъ же, V, стр. 137.

356) K. Rosenkranz. Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 346—347.

357) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 152. Привидѣнія у Jan Dargent. (См. J. Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1867. II, S. 686).

358) Напримеръ, сновидѣнія у Шлегеля и Достоевскаго (Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 130).

359) Пушкинъ, Евгений Онѣгінъ. Глава четвертая, XVI—XVII. (Сочиненія Пушкина. Изд. З. С. Суворина. Спб. 1887. Томъ 5, стр. 136—137).

360) Berlioz, Mémoires. Paris. 1870, p. 453—454.

361) См. Собрание сочиненій Гёте въ переводахъ русскихъ писателей. Томъ VII. Путешествіе въ Италию. Спб. 1879, стр. 232—237. Андрей Бѣлый. Сны и слезы. „Рѣчь“. 3-го іюня 1911. № 179. Philarète Chasles. Le XVIII Siècle en Angleterre. Paris. 1846. II, p. 36, 37. Arnold Ruge's, Sämtliche Werke. 2 Aufl. Mannheim. 1848. Bd. X. S. 236. K. Rosenkranz. Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 41, 439—440.

362) Ibid. S. 46—47. P. Souriau, La Beauté rationnelle. Paris. 1904, p. 242. Живописность руины. F. Masci, Psicologia del comico. Napoli. 1889. S. 43—46. Живописность руины у De Camps (Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. I. S. 261. Руины въ живописи ibid. II. S. 726. О красотѣ руины см. Semper, Der Stil. 2 Aufl. München. 1878. I. S. 45.

362a) Louis Gonze, L'art gothique, p. 322—323. О руинѣ см. M. Schasler, Das Reich der Ironie in kulturgeschichtlicher und ästhetischer Beziehung. Berlin. 1879. S. 86—87.

363) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. I, p. 523.

363a) H. Al. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 220.

363b) Floegels, Geschichte des Grotesk Komischen. Bearbeitet und bis auf die neueste Zeit fortgeföhrt von Fr. W. Ebeling. 5 Aufl. Leipzig. 1888. S. 416.

364) Notice sur la Cathédrale de Strassbourg, p. 18. О чудовищахъ въ готикѣ см. Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française. Paris. 1859. Т. II, p. 204—205. Raguenet, Matériaux et documents d'architecture; Viollet-le-Duc: 1) Dessins inédits, 2) dessins et compositions.

364a) Пьеръ Пари, Древняя скульптура. Спб. 1889, стр. 65—66. Репродукція демона юго-западнаго вѣтра тамъ же, стр. 66.

365) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 49—50.

- 366) F. Masei, *Psycologia del comico*. Napoli. 1889, p. 43—46. Ср. Собрание сочинений Влад. Соловьева. Спб. 1903. Томъ VIII, стр. 63—65.
- 367) Grimm, *Leben Michel Angelo's*. 7 Aufl. Berlin. 1894. S. 43, 48. Чудовище Леонардо да Винчи. Вѣстник изящныхъ искусствъ. 1886. Томъ IV. Выпускъ 3, стр. 251. Martin, *Histoire des monstres depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*. Paris. 1880. Ср. сочиненія П. К. Михайловскаго. Спб. 1896. Томъ II, стр. 113—114.
- 368) E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*. III, p. 489.
- 369) L'Arr at, *Psychologie du peintre*. Paris. 1892, p. 146.
- 370) Безобразіе у Гойа: Goya, *Los grandes maestros de la pintura en Espana*. Num 1. *Caprichos de Goya*. Madrid. 1909. Goya, *Los de sastros de la guerra*. Madrid. 1863. Goya, *Los Proverbios*. Madrid. 1864. Goya, *Taurmachie*. Faksimileausgabe 43. Heliogravuren. Herausgegeben von Dr Heinrich Pallmann. München. 1911. О безобразномъ у Рафаэля, Леонардо да Винчи, Веласкеза, фламандцевъ и голландцевъ см. Conrad Lange, *Das Wesen der Kunst*. Berlin. 1901. Bd. II. S. 114—117.
- 371) О безобразномъ у Рембрандта см. Emil Michel, *Rembrandt*. Paris. 1898, p. 68, 102, 162, 220—221.
- 372) Ibid., p. 455, 456, 388, 389. Безобразны жена Центефрия и Діана въ баштѣ Рембрандта. Ibid. p. 102 (репродукція тамъ же, стр. 104). У Рембрандта нетъ ни одной прекрасной фигуры. (Ernest Chesneau, *La peinture anglaise*, p. 116).
- 373) Grimm, *Leben Michelangelo's*. 7 Aufl. Berlin. 1894. II, S. 417.
- 374) R. Muther, *Geschichte der Malerei, im XIX J.* München. 1893. II. S. 499.
- 375) Ibid., III. S. 635.
- 376) Lübbe, *Grundriss der Kunst-Geschichte*. 10 Aufl. Stuttgart. 1887. II. S. 416—418.
- 377) Ibid., II. S. 407—408.
- 378) Alfred Kubin, *Der Künstler und sein Werk*. Von Hermann Esswein. München. Verlag bei J. Müller.
- 379) H. Riemann's, *Musik-Lexikon*. 7 Aufl. Leipzig. 1909. S. 446.
- 380) A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*. Breslau. 1864. II. S. 349. Тамъ же приведены примѣръ этой какофоніи.
- 381) H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig. 1898. S. 339.
- 382) Ср. прим. 49 этой главы. H. Taine, *Les Origines de la France contemporaine. La révolution*. 10 ´d. T. I. Paris. 1881, p. 66—67.
- 383) W. Langhans, *Die Geschichte der Musik der 17, 18 u. 19 J.* Leipzig. 1882. Bd. I. S. 418.
- 384) K. Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen*. Königsberg. 1853. S. 51.
- 385) Мизътонъ, Шотерянный Рай. Изд. Сазонова. Москва. 1907, стр. 58. H. Taine, *Les Origines de la France contemporaine. La révolution*. 10 ´d. T. I. Paris. 1881, p. 66—67. У Чосера въ „The Sompnour's prologue“ грѣшные монахи въ аду помѣщены подъ хвостомъ у Сатаны, откуда они вылетали, какъ пчелы изъ улья и снова туда возвращались. (H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*. 5-me ´d. Paris. 1881. I, p. 208).
- 386) W. A. Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*. 2 Aufl. Leipzig. 1872. S. 13—21. Архитектура считается искусствомъ, наиболѣе близкимъ къ ремеслу. Леонардо да Винчи говоритъ, что, чѣмъ менѣе матеріалъ противодѣйствуетъ художнику, тѣмъ благороднѣе искусство. Поэтому живописецъ

выше скульптора, скульпторъ—архитектора, а поэтъ—живописца. (H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Aufl. Berlin. 1894. II. S. 316). Споръ о преимуществѣ живописи и скульптуры (Ibid. II. S. 316). Теперь все искусства считаются равными. (Ibid. II. S. 316—317).

387) Искусства могутъ соединяться въ большія или меньшія группы для совмѣстнаго эффекта, напримѣръ, монументальная пластика и живопись съ архитектурой. (E. Véron, L'Esthétique. Paris. 1878, p. 247—252, 328—337). Всѣ искусства соединены въ католической церкви и въ оперѣ Р. Вагнера. (W. A. Ambros, Die Grenzen der Musik und Poesie. 2 Aufl. Leipzig. 1872. S. 85).

388. K. Rosenkranz, Aesthetik des Häßlichen. Königsberg. 1853. S. 158.

389) L. Eckardt, Vorschule der Aesthetik. Karlsruhe. 1864. I. S. 176.

390) Schnaase, Geschichte der bildenden Kunst. 2 Aufl. Düsseldorf. 1866. I. S. 333—334.

391) Большая Энциклопедія. Подъ ред. С. Н. Южакова. 4 изд. Томъ X, стр. 544. По преданию, это название произошло отъ вѣроломнаго города Карии, жители котораго были обращены въ рабство.

Кариатиды—деградація скульптуры. Это атавизмъ. Прежде рабы поддерживали ковры палатокъ. (Semper, Der Stil. 2 Aufl. München. 1878. S. 255—256). Perrout et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. I, II.

392) Слово атланты происходит отъ Атласа, который, по мнѣнію античныхъ народовъ, поддерживалъ міръ своими плечами. (Jules Adeline, Lexique des termes d'art, p. 34).

393) K. Rosenkranz, Aesthetik des Häßlichen. Königsberg. 1853. S. 154.

394) J. Adeline, Lexique des termes d'art, p. 72.

395) H. A. Müller, Lexikon der bildenden Künste. Leipzig. 1883. S. 855.

396) K. Rosenkranz, Aesthetik des Häßlichen. Königsberg. 1853. S. 154.

396a) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 506.

397) Ibid. S. 160. G. Th. Fechner. Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. II. S. 75—76. J. Milsand, L'Esthétique anglaise. Paris. 1864, p. 103—104.

398) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Leipzig. 1869. I, S. 146.

399) Ibid. I. S. 155.

400) Ibid. I. S. 130, 133, 147.

401) E. Müntz. Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1898. I, p. 546, 672. О картинахъ съ выпуклыми фигурами см. Lazarus, Das Leben der Seele. Berlin. 1882. 2 Aufl. Bd. III, S. 224—225.

401a) О туманныхъ иллюзіяхъ въ живописи, требующихъ объясненія см. E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 122—123.

402) О стремлении живописи изображать сюжеты, доступные познанію см. Julius Meyer. Geschichte der modernen französi schen Malerei I. S. 96, 127, 155, 156, 157, 216, 231, 238, 246, 247, 248 (мнѣніе Гегеля о Миньонѣ Шадова), 254, 375, 395, 504, 606, 688, 689. О философіи и идейности въ живописи Ibid. II, S. 370, 371, 372, 373, 397, 404, 405, 456, 483. Насколько живопись можетъ изображать иллюзію см. Ibid. II, S. 489—494, 609, 650.

403) K. Rosenkranz, Aesthetik des Häßlichen. Königsberg. 1853. S. 160.

403a) Ed. Rod, Etudes sur le XIX siècle G. Leopardi etc. Paris. 1888 p. 89—91.

404) Oeuvres posthumes de Frédéric II, roi de Prusse. Berlin. 1788. Tome XI. Lettres à Mr. d'Alembert.

405. Ср. прим. 146 къ главѣ о комическомъ.
- 406) Дѣянія св. Апостоловъ IX, 3—18.
- 407) Музыка Шютца, изображающая обращеніе Савла, находится въ третьей части его „Священныхъ Симфоній“, изданныхъ въ Дрезденѣ въ 1650 г. Эта музыкальная картина, рисующая звуками видѣніе, ослѣпившее Савла, помѣщена у Винтерфельда (C. von Winterfeld, Johannes Gabriel und sein Zeitalter. Berlin. 1834. Dritter Theil. S. 92—98. Разборъ упомянутаго сочиненія *ibid.* Zweter Theil. S. 197—199).
- 408) Allgemeine Musik-Zeitung. 1892 22—29 April. № 17—18 S. 221.
- 409) М. Е. Салтыковъ, Неоконченныя бесѣды. Полное собраніе сочиненій М. Е. Салтыкова (Щедрина). Приложеніе къ журналу „Нива“ на 1906 г. Спб. 1906, изд. 5-е. Томъ VI, стр. 202.
- 409a) Тамъ же, VI, стр. 202.
- 409b) Тамъ же, VI, стр. 206.
- 410) Лессингъ, Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва 1859, стр. 102.
- 410a) Тамъ же, стр. 111.
- 410b) Альбрехтъ фонъ-Галлеръ (1708—1777) „изъ Берна, котораго обыкновенно ставятъ во главѣ иѣменной поэзіи новаго времени, можетъ скорѣе претендовать на славу великаго ученаго, чѣмъ поэта. Бѣдность поэзіи того времени весьма ясно характеризуется тѣмъ обстоятельствомъ, что самое лучшее произведение Галлера, его описательное стихотвореніе Альпы, считалось образцомъ поэтическаго изображенія природы, между тѣмъ какъ на самомъ дѣлѣ оно лишено всякой наглядности, несмотря на то, что поэтъ самъ видѣлъ Альпы“. (І. Шерръ. Всеобщая история литературы. 2-е изд. Спб. 1867, стр. 541). Ср. H. Hettner. Geschichte der Literatur des 18 J. Dritte Aufl. Dritter Theil. Erster Buch. Braunschweig 1879, S. 352—353.
- 410c) Лессингъ, Лаокоонъ. Пер. Эдельсона. Москва 1859, стр. 113.
- 410d) G. Brandes, Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin 1873. II. S. 157.
- 410e) G. Brandes. Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin. 1873. II. S. 143.
- 411) Ibid. II. S. 148.
- 411a) Шерръ, Исторія Литературы 2-е изд. Спб. 1867, стр. 605.
- 412) G. Brandes, Die Hauptströmungen der Literatur des 19 J. Berlin. 1873. II. S. 149.
- 413) Ibid. II. S. 152 u. ff. Тамъ же помѣщена и эта симфонія *ibid.* II. S. 153—154.
- 414) Brandes. Die moderne Geister. S. 325 ff.
- 415) H. Hettner, Literaturgeschichts des achtzehnten Jahrhunderts. 3 Aufl. Dritter Theil. Zweites Buch. Braunschweig. 1879. S. 509, 559.
- 416) Ч. Дарвинъ, Происхожденіе человѣка. Пер. Сѣченова. Спб. 1873. II, стр. 393.
- 417) Гончаровъ, Фрегатъ „Паллада“. Изд. 2-е 1862. Томъ I, стр. 328.
- 418) Тамъ же II, стр. 303—304.
- 418a) Макензи Уоллесъ, Россія. 1889, стр. 72—73.
- 419) V. Rosenkranz, Aesthetik des Häßlichen. Königsberg. 1853. S. 31—32.
- 420) Ibid. S. 34.
- 421) Ibid. S. 32.
- 422) Ibid. S. 15.
- 423) Ibid. S. 15.

- 424) Ibid. S. 16.
- 425) Ibid. S. 16.
- 426) Ibid. S. 17.
- 427) Ibid. S. 17.
- 428) Большая Энциклопедия. Подъ ред. С. Н. Южакова. Томъ VI, стр. 179.
- 429) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen, Königsberg. 1853. S. 436. Объ облакахъ. См. Салтыковъ (Щедринъ) „Госиода Головлевы“. Спб. 1880 стр. 64. О грозовыхъ тучахъ въ халдейской поэзии см. А. Г. Сайсъ, Ассирийско-Бавилонская литература. Съ библиографическимъ указателемъ П. М. Богданова. Спб. 1878, стр. 26, 30.
- 430) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 18—19.
- 430a) A. Humboldt, Vue des Cordillères. (K. Rosenkranz. Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 313—314).
- 431) Ibid. S. 19—20.
- 432) Ibid. S. 21.
- 433) Ibid. S. 21.
- 434) Ambros, Geschichte der Musik I. S. 122.
- 435) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 22.
- 436) Ibid. S. 22.
- 436a) См. иллюстраціи къ книгѣ Геккеля (Heckel, Anthropogenie. 7 Aufl.).
- 437) Описание отвратительного спрута у В. Гюго: Труженики моря. Книга одиннадцатая. Скрытая опасность. Кто голоденъ не одинъ. 11 Бѣдныхъ чудовища стр. 416.
- 438) Журналъ „Аргусъ“. 1913, № 9, стр. 109.
- 439) Н. Ю. Зографъ, Животные-художники. Спб. 1910, стр. 109.
- 439a) Сказки Щедрина (изъ Брама).
- 440) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 22. О безобразныхъ животныхъ см. Karl Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. I, S. 544—546, Вл. Соловьевъ, „Красота въ природѣ“, стр. 29, 33, 35, 36—40. По мнѣнію автора, существуютъ три причины безобразія въ царствѣ животныхъ: 1) непомѣрное развитіе материальной животности, 2) возвращеніе къ безформенности и 3) карикатурное предвареніе высшей формы (Тамъ же стр. 39).
- 441) Ibid. S. 23—24.
- 442) Ibid. S. 26. О безобразіи въ природѣ см. R. Zimmermann, Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft. Wien. 1865. S. 245; Arnold Ruge's Sämtliche Werke. 2 Aufl. Mannheim 1848 Bd. X, S. 222—223. Недостатки въ природѣ см. T. Souriau. La Beauté rationnelle. Paris. 1904. p. 391—393. Ср. Мечниковъ, Этюды человѣческой природы.
- 443) I. Миллеръ даже думаетъ, что природа никогда не безобразна. (Josef Müller, Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 164).
- „Все прекрасно“ (Ch. Lalo, Les sentiments esthétiques. Paris. 1910. Chapitre III, p. 114, 276).
- 443a) Гончаровъ, Фрегатъ „Паллада“. (Полное собрание сочинений П. А. Гончарова въ 12 типахъ. Приложение къ журналу „Нива“ за 1899. Томъ X, стр. 128).
- 444) О развитіи способности понимать примѣты природы см. А. фонъ Гумбольдтъ, Космость. Пер. Н. Фролова, изд. З Москв. 1871. Часть II. Гл. I. Ruskin, Modern Painters. 2 ed. London. 1898.
- Deperthes, Histoire de l'art du paysage. Paris. 1822.

Afl. Biese: 1) Die Entwickelung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern. Kiel. 1882—1884. 2) Die Entwickelung des Naturgefühls im Mittelalter und in die Neuzeit. Leipzig. 1888.

L. Friedländer, Die Entwickelung des Gefühls für das Romantische in der Natur im Gegensatz zum antiken Naturgefühl. Leipzig. 1889. Геккель, Красота формъ въ природѣ. Спб. 1902.

Geschichtlicher Ueberblick über die allmähliche Entwickelung des Naturgefühls bei den Hebraern, Griechen, im Mittelalterlicher Kunst. (K. Schnaas Niederländische Briefe. Stuttgart und Tübingen. 1834. 3. Brief.).

Rosen (Felix), die Natur in der Kunst. Studien eines Naturforschers. Zur Geschichte der Malerei. Leipzig. 1903.

Victor Laprade, Le sentiment de la nature avant le christianisme. Paris. 1866

Lubbock, The beauties of nature. Tauchnits edition Vol. 28 93. Leipzig. 1893

О позднемъ развитіи способности понимать альпійскія красоты см. ст. въ Leipziger Tageblat und Anzeiger. 1884. September 5 № 249. S. 4672 (Vermischter.).

Вл. С. Соловьевъ, Красоты въ природѣ. (Собрание сочиненій. Томъ VI, стр. 30 и дацѣ).

Wörmann, Die landschaftliche Naturanschaung der alten Inder. München 1876. (15. III, ч. 4). Wörmann, die Landschaft in der Kunst der alten Völker. München. 1876.

(Ср. 47 прим. къ 1 гл.).

Глава XV. Искусство.

„Интересно разматривать густо заросшій клочеъ земли, покрытый разнородными растеніями, съ поющими птицами въ кустахъ, съ насѣкомыми, толкущимися вокругъ нихъ, съ червями, ползающими по влажной почвѣ, и думать, что эти дивно построенные формы, столь отличныя другъ отъ друга, зависящія одна отъ другой такимъ сложнымъ образомъ, всѣ возникли по законамъ, дѣйствующимъ вокругъ настъ. Эти законы, въ обширнѣйшемъ смыслѣ, суть развитіе и воспроизведеніе, наследственность, почти необходимо связанныя съ воспроизведеніемъ; измѣнчивость, обусловливаемая прямымъ или косвеннымъ дѣйствіемъ жизненныхъ условій, а также дѣятельностью и бездѣйствиемъ органовъ; прогрессія размноженія, столь быстрая, что ведеть къ борьбѣ за существование, следовательно, и къ естественному подбору, съ которымъ неразрывны расхожденіе признаковъ и вымирание менѣе усовершенствованныхъ формъ. Такъ, изъ вѣчной борьбы, изъ голода и смерти, прямо следуетъ самое высокое явленіе, какое только мы можемъ себѣ представить, а именно: возникновеніе высшихъ формъ жизни. Есть величие въ этомъ воззрѣніи, по которому жизнь съ ея разнородными силами была вдохнута первоначально въ немногія формы или только въ одну, — по которому, межъ тѣмъ какъ земля продолжаетъ кружиться, повинуясь вѣчному закону тяготѣнія, изъ столь простого начала развились и до сихъ поръ развиваются безчисленныя формы дивной красоты“¹⁾.

Такъ учение Дарвина устанавливаетъ борьбу за существование краеугольнымъ камнемъ органическаго міра. Но борьба за существование не поглощаетъ всѣхъ силъ у живыхъ организмовъ.

У животныхъ этотъ остатокъ приводить къ игрѣ, являющейся слѣдствиемъ жизнерадостнаго чувства, порождаемаго избыткомъ жизненной энергіи²⁾. Отъ избытка силъ животныя играютъ, а человѣкъ не только играетъ, но пляшетъ^{2а)} и поетъ. Отсюда попытка въ игрѣ найти начало эстетической эмоціи³⁾ и искусства⁴⁾.

Но избытокъ силы содѣйствуетъ игрѣ, а не составляетъ ея причину. Животныя и дѣти до того любятъ игру, что не могутъ отъ нея воздержаться, несмотря на усталость⁵⁾. Гроссь объясняетъ игру инстинктомъ⁶⁾, заставляющимъ животныхъ и людей упражнять свои способности, необходимыя для жизненной борьбы и полезной дѣятельности⁷⁾. Оттого, котята, играючи, учатся нападать на добычу, собаки упражняются въ грызни, мальчики, играя въ войну, готовятся защищать отчество, дѣвочки, возясь съ куклами, упражняются въ исполненіи материнскихъ обязанностей.

Такую же роль играютъ игры въ жизни взрослыхъ дикарей. Ихъ игры, заключающаяся въ пантомимахъ, изображающихъ животныхъ, играютъ роль подготовительныхъ упражнений въ охотѣ и войнѣ⁸⁾. Эти пантомимы сопровождаются музыкой, въ которой преобладаетъ ритмъ⁹⁾, регулирующій движенія массъ¹⁰⁾. Иногда эти пантомимы и военные танцы до того воодушевляютъ участниковъ, что переходятъ въ настоящую войну¹¹⁾. Чтобы устрашить врага, на щитахъ рисуютъ странные образы¹²⁾. Безобразіемъ отличаются пдолы, о происхожденіи и обожаніи которыхъ говорить Hirn: ¹³⁾ Yrjö Hirn, The Origin of art. London 1900 р. 288?

Произведенія первобытнаго искусства кажутся намъ доцѣльза безобразными. Но можно ли отсюда заключить обѣ отсутствіи эстетического чувства у первобытнаго человѣка? Отнюдь нѣтъ! Если судить о первобытномъ человѣкѣ по дѣтямъ и современнымъ дикарямъ, то можно предположить, что онъ любилъ блестящія вещи, ярkie цветы, громкие звуки. Ему должны были нравиться цветы на лугу, перья птицъ, которыми онъ пользовался, чтобы украшать собственную внѣшность. Словомъ, первобытный человѣкъ интересовался окружающимъ міромъ не съ одной лишь утилитарной точки зрѣнія. Онъ любовался окружающимъ безкорыстно, такъ же какъ и дики, восторгающіеся совершенно бесполезными для нихъ вещами. Извѣстно, что дики предпочитаютъ цветные бусы и разныя побрякушки коленкору и суконнымъ товарамъ, несравненно болѣе имъ полезнымъ. Оринокскій индѣецъ совершенно равнодушенъ къ какимъ бы то

ни было удобствамъ, но чрезвычайно дорожить краской, способной, по его мнѣнію, возвысить эстетическое достоинство его наружности. Прекрасное зрѣлище въ состояніи заставить дикаря совершенно позабыть самый существенный его потребности и нужды (см. I 2 изд. стр. 11, 70). Чѣмъ заставляло первобытнаго человѣка покрывать орнаментомъ свое оружіе? Вѣдь отъ этого орнамента пользы никакой не получалось¹⁴⁾. Слѣдовательно, въ немъ обнаруживается эстетическая потребность. Этотъ орнаментъ иногда заключается въ воспроизведеніи предметовъ изъ окружающаго міра: животныхъ, рыбъ, птицъ и т. п. Зачѣмъ понадобилось изображать ихъ²? Если они нравились, то отчего человѣкъ не довольствовался одинъ ихъ видомъ? Зачѣмъ нужно было ихъ воспроизводить? Другими словами: если человѣкъ находилъ красоту въ природѣ, зачѣмъ создать онъ искусство?

На этотъ вопросъ можно отвѣтить вотъ что:

Во-первыхъ, эстетическая способность человѣка заключается не въ одномъ только пассивномъ воспріятіи прекраснаго. Одно созерцаніе красоты не удовлетворяетъ, а, наоборотъ, дѣйствуетъ на богато одаренные натуры такъ, что, разжигая воображеніе и врѣзываясь въ память, побуждаетъ къ художественному творчеству¹⁵⁾. Во-вторыхъ, всякое поразившее фантазію явленіе рано или поздно измѣняется или исчезаетъ совсѣмъ. Прекрасный цветокъ скоро увядаетъ. Налетѣвшій на него ураганъ срываетъ съ него лепестки. Чарующая прелестъ красокъ исчезаетъ по мѣрѣ того, какъ потухаетъ вечерняя заря, смѣняющаяся ночнымъ мракомъ. Прекрасная молодость уступаетъ мѣсто драхлой старости. Прелестное, здоровое тѣло обезображивается отвратительными болѣзнями. Наконецъ, сама жизнь, проявляющаяся то въ плѣнительной граціи, то въ возвышенномъ героизмѣ, превращается и уступаетъ мѣсто смерти, разрушенію и тлѣнію. Лишь искусство даетъ человѣку возможностьувѣковѣчить красоту молодости, остановить мгновенную грацію мелькнувшаго движенія и передать потомству память о совершенномъ поступкѣ о самоотверженномъ подвигѣ¹⁶⁾. Въ-третьихъ, борьба за существованіе не всегда ведетъ къ уничтоженію побѣжденныхъ. Слабые съ ихъ потомствомъ обречены на медленное вымирание. Да и побѣдители покупаютъ свое торжество болѣе или менѣе дорогою цѣною. Оттого едва ли кто достигаетъ всесторонняго развитія своей индивидуальности. Она обыкновенно болѣе или менѣе искалѣчена, развита лишь односторонне и находится въ большемъ или меньшемъ разстояніи отъ полной и законченной гармоніи своего идеала. Показать этотъ идеалъ, къ которому лишь

стремится все существующее, никогда не достигая его вполнѣ, вышелушить красоту изъ случайныхъ и ненужныхъ оболочекъ и показать жизнь такою, какою она могла бы быть, если бы нашла для себя всѣ необходимыя условія и въ надлежащей мѣрѣ — вотъ еще одна и, можетъ быть, самая высокая задача искусства.

Отсюда возникаетъ вопросъ: не лучше ли произведенія искусства въ сравненіи съ произведеніями природы¹⁷⁾. На этомъ вопросѣ тѣмъ болѣе стоитъ остановиться, что онъ не разъ поднимался въ литературѣ. Его мы встрѣчаемъ, напр., въ Эстетикѣ Фишера, Грооса¹⁸⁾ и др. Въ нашей литературѣ онъ затронутъ авторомъ „Эстетическихъ отношеній искусства къ действительности“. Припомнимъ случай съ персидскимъ шахомъ, посѣтившимъ выставку картинъ. Онъ былъ крайне удивленъ, когда узналъ, что картина, на которой былъ изображенъ оселъ, стоитъ сто фунтовъ стерлинговъ, а настоящій оселъ лишь восемь. Шахъ персидскій принималъ въ соображеніе, что на настоящемъ осла можноѣздить, а на нарисованнаго лишь смотрѣть¹⁹⁾. Шахъ персидскій правъ. Произведенія природы неизмѣримо лучше ихъ художественныхъ изображеній. Нарисованнымъ яблокомъ можно только любоваться, а настоящимъ и лакомиться. Любой мужчина лучше Аполлона Бельведерскаго, любая женщина лучше Венеры Милосской, потому что въ живомъ человѣкѣ есть и умъ, и сердце, и способность чувствовать, думать и поступать²⁰⁾. Но если сравнивать природу и искусство исключительно съ эстетической точки зрѣнія, то нужно принять въ соображеніе вотъ чтд. Посмотримъ на лѣсъ. Въ немъ растутъ не одни могучіе дубы, не одни стройныя ели и сосны. Хотя они своими мощными корнями вѣтвятся въ себѣ большую часть влаги и своими вершинами захватываютъ почти всѣ солнечные лучи, но къ этимъ же лучамъ, какъ бы съ отчаянными усилиями, вытягиваются и тѣ растенія, которыхъ кое-какъ прозябаютъ между своими болѣе счастливыми собратіями. То, что мы видимъ въ лѣсу, повторяется во всемъ мірѣ на самые разнообразные лады. Все обдѣленное на жизненномъ пиру все-таки силится примкнуть къ общей трапезѣ, довольствуясь хотя бы одиѣми жалкими крохами. Оттого такая масса индивидуальностей недоразвивается, уродуется, болѣеть, чахнетъ и преждевременно гибнетъ. Но хотя въ природѣ множество болѣе или менѣе обезображеній борьбою за существование особей, тѣмъ не менѣе въ ней можно замѣтить поразительную тенденцію къ красотѣ. Говоря о павлинѣ перѣ и глазкахъ на маховыхъ перьяхъ аргуса, Дарвинъ

вводить насъ въ художественную лабораторію природы, гдѣ вырабатываются эти шедевры ²¹⁾.

Но едва ли только борьбою за существование можно объяснить стремление къ красотѣ, замѣчаемое въ природѣ. Часто, наоборотъ, борьба за существование мѣшаетъ проявлению красоты. „Въ культурѣ цвѣтовъ—пишетъ Гартманъ—можно наблюдать стремление таинственной жизни растеній къ красотѣ, заглушаемое въ дикомъ состояніи борьбою за существование. Стоитъ только до нѣкоторой степени освободить растеніе отъ этой борьбы, какъ стремление къ красотѣ обнаруживается и невзрачное растеніе на нашихъ глазахъ превращается въ чудный махровый цвѣтъ. Никогда, замѣчаетъ Гартманъ, Дарвинъ и не пытался объяснить эти уклоненія отъ нормального типа растеній, столь превосходящія этотъ типъ красотою, которая человѣкъ достигаетъ, предохраняя ихъ отъ гибели въ борьбѣ за существование“ ²²⁾. Со своей стороны Морицъ Карріеръ полагаетъ, что борьба за существование не достаточна для того, чтобы высшее могло произойти изъ низшаго. Для этого нужна этическая идея совершенствованія, нуженъ разумъ, познающій цѣль, необходимъ планъ, предначертанный фантазіей мірового духа. Борьба за существование есть лишь средство осуществить эту цѣль. Показать, какъ все это въ природѣ совершается въ силу естественныхъ законовъ, и есть великая заслуга Дарвина ²³⁾.

Впрочемъ, сама природа иногда создаетъ такія счастливыя условія, что въ результатѣ получается красота, или равная величайшимъ художественнымъ произведеніямъ, или далеко превосходящая всякия произведенія искусства. Плутархъ, рассказывая о красотѣ Димитрія Поліоркета, утверждаетъ, что ни одинъ скульпторъ или живописецъ не могъ достигнуть сходства. Его лицо въ одно и то же время выражало и кротость, и величие. Гордость и юношеская живость соединялись въ немъ съ истинно царскимъ достоинствомъ ²⁴⁾. Есть извѣстіе, что Апеллестъ написалъ свою Венеру, выходящую изъ морскихъ волнъ, съ Фрины, которая на праздникъ Нептуна раздѣлась и нагая погрузилась въ воду. И въ наше время встрѣчается красота, поразительная по своему совершенству. Вотъ нѣсколько фактовъ. Въ двадцатыхъ годахъ этого столѣтія нѣмецкіе художники, жившіе въ Римѣ, нашли въ мастерской башмачника мальчика, близкаго къ юношескому возрасту; всѣ части его тѣла были дотого пропорциональны и красивы, что удовлетворили всѣмъ самыми строгими художественнымъ требованіямъ. Торвальдсентъ въ своемъ Ганимедѣ старался подражать красотѣ одного мальчика, пасшаго

стада въ Кампани. Тиршъ разсказываетъ, что онъ разъ шелъ съ однмъ живописцемъ и скульпторомъ по одной изъ улицъ Рима. Вдругъ живописецъ остановился. Молодой человѣкъ изъ простого народа обратилъ его вниманіе и поразилъ своей необычайной красотой. Живописецъ вступилъ въ разговоръ съ этимъ красавцемъ, оказавшимся подмастерьемъ у булочника. Художники устроили такъ, чтобы имѣть его своимъ моделемъ. Тиршъ утверждаетъ, что упомянутый юноша поразительно походилъ на Рафаэлевскихъ ангеловъ какъ чертами лица, такъ и экспрессией. Руморъ пишетъ, что Викторія изъ Альбано, привезенная въ Римъ, служила моделемъ для всѣхъ художниковъ, находившихся тогда въ этомъ городѣ, и всѣ были согласны, что она своею красотою превосходила шедевры, находившиеся въ Римѣ. Для художниковъ она служила образцомъ женской красоты недосягаемаго совершенства²⁵⁾.

Байронъ, живя въ Греціи, восхищался красотою гречанокъ дотого, что прямо предпочиталъ ихъ богинямъ, изваннымъ изъ мрамора рѣзцомъ величайшихъ античныхъ скульпторовъ²⁶⁾.

Современная ландшафтная живопись стремится не украшать природу, а хотя бы до нѣкоторой степени приблизиться къ ея недосягаемымъ красотамъ, помогая зрителю ихъ замѣтить и путь понять.

Сравнивая дѣйствительную жизнь съ поэзіей, мы иногда видимъ, что первая до того богата событиями и полна такого интереса, что поэтичѣе вымысла. Такъ, напримѣръ, дѣйствительная жизнь Жанны д'Аркъ едва ли не превосходитъ своей необычайностью любой вымыселъ²⁷⁾. Но если съ эстетической точки зрѣлія высшая красоты природы едва ли доступны искусству, то все-таки и у него есть весьма важныя преимущества. Искусство, вызывая симпатію къ воспроизведеніемъ имъ лицамъ, даетъ возможность человѣку, созерцающему его шедевры, испытать тѣ же настроенія и афекты, которые художникъ изобразилъ въ своемъ твореніи. „Прочесть романъ,— пишетъ Гюйо,— значитъ его до извѣстной степени пережить. Если мы его читаемъ вслухъ, то стараемся голосомъ, а иногда и жестами подражать роли его лицъ. Въ театрѣ не одни актеры играютъ пьесу. Зрители ее тоже играютъ, такъ сказать, про себя: ихъ нервы вибрируютъ въ унисонъ, и если главный герой подъ конецъ пьесы женится на той, которую любить, то можно сказать, что вси зала испытываетъ долю его счастья“²⁸⁾.

Конечно, чувства, испытываемыя нами путемъ симпатіи къ страстямъ, настроеніямъ, афектамъ, изображенными въ художе-

ственныхъ произведеніяхъ, слабѣе тѣхъ, которыя мы пережи-
ваемъ въ нашей личной жизни ²⁹⁾). Анна Каренина, когдаѣдетъ
изъ Москвы въ Петербургъ, сидя въ вагонѣ, читаетъ романъ.
Она сочувствуетъ его героямъ. Но какъ женщина, полная жиз-
ненной энергіи и страсти, притомъ неудовлетворенная въ своей
личной судьбѣ, она сама желаетъ пережить то, о чёмъ лишь
читаетъ. „Читала ли она, какъ героиня романа ухаживала за
больнымъ, ей хотѣлось ходить неслышными шагами по комнатѣ
больного; читала ли она о томъ, какъ членъ парламента гово-
рилъ рѣчъ, ей хотѣлось говорить эту рѣчъ; читала ли она о
томъ, какъ леди Мериѣхала верхомъ за стаей и дразнила не-
вѣстку и удивила всѣхъ своею смѣлостью, ей хотѣлось это дѣ-
лать самой“ ³⁰⁾). Но вотъ поэтическія грэзы становятся дѣйстви-
тельностью, обжигающей ее всѣмъ пыломъ истинной страсти.
За свое увлеченіе она поплатилась дорого. Ей пришлось раз-
статься съ дорогимъ ея сердцу сыномъ. Постоянная душевная
тревога отняла у нея спокойный сонъ, и, наконецъ, она рѣши-
лась искать развязки своего романа подъ колесами локомотива.
Афекты, страсти, испытываемые нами путемъ симпатіи къ худо-
жественнымъ созданіямъ, менѣе интенсивны, чѣмъ настоящіе,
переживаемые нами въ дѣйствительной жизни. Но первые имѣютъ
преимущество въ томъ, что не влекутъ за собою послѣствій,
подобныхъ тѣмъ, которые наступаютъ въ дѣйствительной жизни.
Кромѣ того, всякий настоящій афектъ, всякая настоящая страсть,
всякое настоящее увлеченіе сопровождаются моральной оцѣнкой,
которая такъ или иначе вліяетъ на наши сердечные эмоціи.
Симпатизируя страсти, изображенной въ художественномъ произ-
веденіи, мы можемъ ее испытать, хотя нѣсколько слабѣе, но
безъ всякой примѣси ³¹⁾). Мы переживаемъ съ Отелло всѣ муки
его ревности, съ Макбетомъ всѣ ужасы его кровавыхъ видѣній,
но при этомъ сознаемъ, что нашъ домашній очагъ не омраченъ
никакими павѣтами Яго, и вѣдьмы честолюбія не сорвали на насъ
съ пути долга. Мало того, мы сознаемъ даже въ моментъ на-
шего высшаго увлеченія игрой актера, что передъ нами не
настоящий Отелло, не истинный Макбетъ, а лишь мастерское
воспроизведеніе ревности и честолюбія; иначе мы не могли бы
наслаждаться твореніями Шекспира и въ ужасѣ бросились бы
на сцену, чтобы раскрыть глаза Отелло на клевету Яго, и въ
время разбудили бы Дункана ³²⁾.

Другое преимущество искусства надъ дѣйствительностью за-
ключается въ томъ, что оно путемъ симпатіи къ своимъ созда-
ніямъ въ состояніи внушить намъ настроенія, афекты и страсти,

которые, можетъ быть, намъ въ личной жизни совсѣмъ не удастся испытать. Благодаря искусству, мы можемъ въ своей фантазіи пробѣжать всю гамму чувствъ, доступныхъ человѣческому сердцу. И это свойство искусства дѣлается все цѣннѣе и цѣннѣе, по мѣрѣ того, какъ цивилизациѣ своимъ грознымъ закономъ раздѣленія труда приводить отдѣльные общественные единицы къ все возрастающей односторонности, заключая ихъ во все болѣе суживающійся кругъ ихъ специализаціи³³). И какъ свободно вздыхаетъ грудь, вырвавшись изъ оковъ нашей будничной жизни, сколько невѣдомыхъ струнъ содрогается въ сердцѣ самаго закоренѣлого филистера при слушаніи о самоотверженныхъ подвигахъ народныхъ вождей Гендеревскихъ ораторій³⁴), не имѣющихъ себѣ ничего равнаго во всемъ искусствѣ, за исключеніемъ развѣ только переданнаго намъ Эсхиломъ гимна, несшагося съ греческихъ кораблей въ день Саламинской битвы: „Ступайте, сыны Греціи, спасать отчество, вашихъ дѣтей, вашихъ женъ, храмы боговъ и могилы предковъ вашихъ: одно сраженье решить вашу участіе“³⁵). Наконецъ, искусство можетъ воскресить въ насъ то, что давно умерло подъ ледяною корою пережитыхъ годовъ. Мысль все далѣе и далѣе раздвигаетъ предѣлы нашего міросозерцанія, показывая намъ безграницность вселенной, пашептывая намъ, какъ дьяволъ св. Антонію Флобера: „Восходи на небо все выше и выше, ты не достигнешь вершины. Сходи подъ землю миллиарды вѣковъ, и ты не дойдешь до дна, потому что пѣть ни дна, ни вершины, ни верха, ни низа, никакой границы. Пространство сливается съ Богомъ. Онъ не часть пространства, не та или другая величина, а сама безпредѣльность“³⁶). „Онъ безличенъ“³⁷). И если мы, подобно св. Антонію, содрогаемся отъ зияющей пропасти безграничного пространства и безпредѣльности вѣчно-кружащихся въ немъ міровъ и вмѣстѣ съ ними воскликаемъ: „гдѣ наши молитвы, наши слезы, наши страданія, наши восторги“³⁸), то, что согрѣть наше сердце, что возвратить намъ сладость умиленья? — То, что остановило покушавшагося на самоубійство Fausta, услыхавшаго хоръ, который пѣлъ „Христосъ воскресе“, и воскликнувшаго:

„О, звуки чудные! Зачѣмъ душѣ болѣй
Звучитъ такъ сладостно напѣвъ ванъ мощно-ижинѣ?
Гремите для того, кто чистъ и святъ душой,
А я? — мнѣ незнакомъ смыслъ вѣры безмятежной,
Меня ли воскресить? Могу ли вѣрить я?
А чудо вѣры есть любимое дитя.
Ты къ намъ съ высотъ небесъ, святая вѣсть, слетаешь,

А я отъ нихъ навѣкъ грѣхами удаленъ...
Знакомый съ юныхъ лѣтъ и милый сердцу звонъ,
Опять меня ты къ жизни призываешь!
Въ субботу тихую, въ священной тишинѣ
Небесной я любовью проникался,
И колокольный звонъ такъ чудно раздавался.
Молился жарко я и сладко было мнѣ.
Влекомый силой какою-то неземною,
Въ поля, лѣса изъ храма и бѣжалъ,
Слеза катилась тихо за слезою
И новый міръ предъ взоромъ возникалъ” ³⁹).

Искусство можетъ намъ напомнить восторги нашей дѣтской, невинной вѣры. Оно даже въ состояніи вернуть намъ религіозность. Извѣстенъ слѣдующій фактъ. Во время Французской Революціи Лагарпъ былъ заключенъ въ тюрьму. Ему были присланы псалмы Давида. Питая взгляды, несогласные съ ученьемъ Церкви, онъ сталъ ихъ читать какъ поэтическое произведеніе, но былъ до того увлеченъ ими, что навсегда обратился къ религії ⁴⁰.

Въ томъ смыслѣ, что искусство является плодомъ избытка жизненной энергіи, оно есть игра, но игра серьезная, потому что ею человѣкъ выражаетъ радость существованія. Эта радость есть полный искренности благодарственный гимнъ Творцу. Искусство выражаетъ или настроеніе, или идею „Для насъ искусство начинается съ первыхъ попытокъ человѣка оформить матерію для выраженія идеи или чувства” ⁴¹). И если оно подражаетъ предметамъ видимаго міра, то не ради самого подражанія, а лишь для того, чтобы ярче выразить чувство или нагляднѣе передать мысль. Вотъ почему въ зарождающемся искусствѣ иногда замѣтно пренебреженіе къ точности копировки ⁴²). Народы,—говорить Гумбольдтъ,—выражающіе свои идеи живописью, также мало заботятся о точности рисунка, какъ европейскіе ученые о калиграфіи въ своихъ манускриптахъ ⁴³). У архитектуры совсѣмъ нѣть образца въ природѣ ⁴⁴). Нѣкоторые думаютъ, что на архитектуру вліяетъ общий видъ природы ⁴⁵). Другіе утверждаютъ, что архитектура есть продолженіе созидательной дѣятельности природы (Шинкель) ⁴⁶). Нѣкоторые же считаютъ лѣсы и горы за прототипъ архитектурной красоты ^{46a}). Прежде думали, что музыка произошла изъ подражанія пѣнію птицъ и свисту вѣтра. Въ „De genit naturae lid. V. Лукрецій пишетъ“.

Раньше гораздо, чѣмъ смертные для услажденія слуха
Цѣнѣемъ стихи благозвучные сопровождать научились,
Голосу нѣжному птицъ подражать они горломъ старались,

Посвистъ зефира въ пустомъ тростникѣ научилъ ихъ впервые
Звукъ извлекать на свирѣли изъ дикорастущей цикуты.
Мало-по-малу звучать стали жалобно-сладкія пѣсни,
Кол проворствомъ перстовъ музыкантъ извлекаетъ на флейтѣ,
Въ уединенныи долинѣ изобрѣтеннїй, въ заросляхъ лѣса
Или въ пустынныхъ пастушьихъ краяхъ въ часъ божественной лѣни⁴⁷).

Но факты не подтверждаютъ этого мнѣнія. Интересно сопоставить съ мнѣніемъ Лукреція результаты новѣйшихъ изслѣдований въ этой области, напримѣръ, Бакера, который въ своей книгѣ „Ueber die Musik der nordamerikanischen Wilden“ замѣчаетъ: „Нѣкоторые писатели того мнѣнія, что индѣйскія пѣсни были сначала простымъ подражаніемъ птицамъ; но нѣть никакой духовной связи между подобными триивіальными попытками и истиннымъ высшимъ выраженіемъ чувствъ, чѣмъ музыка должна быть и индѣйская является на самомъ дѣлѣ. Гораздо ближе и правильнѣе предположеніе, что эти мелодіи представляютъ плодъ медленной эволюціи, коренящейся въ простѣйшихъ, свойственныхъ всѣмъ людямъ выраженіяхъ радости и горести“. „Подражаніе животнымъ (въ особенности ихъ тѣлеснымъ движеніямъ) хотя очень часто связано съ пѣніемъ, но какъ нераздѣльная часть, а какъ дополненіе недостаточнымъ словамъ. Музыка является всегда выраженіемъ человѣческаго чувства, которое есть нѣчто совсѣмъ иное, чѣмъ одно подражаніе вѣнчаней природѣ. Слова, подражающія различнымъ звукамъ природы, встрѣчаются во всѣхъ языкахъ; но радость, печаль и скорбь человѣкъ выражаетъ соответственно своимъ органамъ и своей духовной природѣ“⁴⁸).

Въ такъ называемыхъ подражательныхъ искусствахъ: поэзии, скульптурѣ и живописи тоже нѣть точной копировки. Поэзія слагаетъ стихи, тогда какъ люди говорятъ прозой. Она разсказываетъ о сверхъестественныхъ силахъ боговъ и необычайныхъ подвигахъ героевъ. Скульптура и живопись заимствуютъ формы изъ природы, но комбинируютъ ихъ совершенно произвольно. Эти искаженія являются слѣдствиемъ желанія выразить то, что хочетъ намъ внушить художникъ. Искусство пытается выразить нѣчто такое, что въ природѣ не можетъ найти вполнѣ соответствующей формы, а именно: религіозную идею.

Не имѣя возможности вполнѣ точно выразить свою идею, художникъ беретъ лишь часть изображаемаго предмета, часть наиболѣе его поразившую. Такъ возникаетъ символъ. Первобытное искусство носить характеръ чисто символическій. Такъ какъ,— пишетъ Найтъ—въ поклоненіи природѣ заключалась, вѣроятно, одна изъ древнѣйшихъ формъ религіи, то первобытное искусство

изображало природу для религиозной цѣли и по необходимости прибѣгало къ символу”⁴⁹).

Чтобы изобразить Бога⁵⁰, царя и тому подобное, искусство въ началѣ своего развитія прибѣгаетъ къ болѣе или менѣе удачнымъ намекамъ, потому что еще не въ состояніи найти и создать образъ, вполнѣ соотвѣтствующій данной идеѣ. „Когда скульпторъ, — замѣчаетъ Perrhot въ своемъ грандіозномъ трудѣ „Histoire de l'art dans l'antiquité“, — хотѣлъ ясно показать превосходство главы семьи, царя или Бога, первая мысль заключалась въ томъ, чтобы придать этимъ лицамъ болѣе высокой ростъ, чѣмъ женѣ и дѣтямъ, подданнымъ и смертнымъ людямъ. Не умѣя ихъ дѣлать прекраснѣе, онъ ихъ дѣлалъ больше. Ничего не можетъ быть естественнѣе такого разрѣшенія задачи. Такъ всегда начинали неопытные дебютанты у ассирийцевъ и персовъ, у первобытныхъ грековъ, въ Египтѣ и у насъ въ средніе вѣка. Легче увеличить масштабъ фигуры вдвое или втрое, чѣмъ придать ей больше благородства и достоинства”⁵¹). Египтяне изображали своихъ боговъ съ головами орла, льва или быка (см. I, стр. 86), чтобы выразить всевѣдѣніе, силу и плодородіе божества⁵²). Индузы надѣляли бога большимъ количествомъ рукъ, чтобы показать его силу⁵³). Въ средніе вѣка, вместо всей фигуры Бога Отца, изображалась лишь одна рука⁵⁴). Изъ этихъ примѣровъ видно, что художникъ для изображенія цѣлаго, которое ему было не подъ силу, пользовался лишь частью, т.-е. прибѣгалъ къ символу. Шнаазе переводить символъ словомъ „zusammengebrachte“ — „соединенное“, „сведенное“⁵⁵). Сначала это слово употреблялось греческими грамматиками для обозначенія въ рѣчи figurнаго выраженія, подъ которымъ разумѣлся образъ, соединенный съ какою-нибудь идеей⁵⁶). Впослѣдствіи слово символъ совсѣмъ вышло изъ употребленія. Такъ, напримѣръ, въ лексиконѣ теоріи изящныхъ искусствъ Зульцера, появившемся въ XVIII вѣкѣ, оно совсѣмъ не включено⁵⁷). Но символизмъ въ искусствѣ встрѣчается не только въ раннюю пору искусства, но и въ позднѣйшую. Шиллеръ даже утверждаетъ, что вообще всѣ поэтические образы символичны, такъ какъ выражаютъ общечеловѣческое⁵⁸). Къ символизму болѣе или менѣе тѣсно примыкаетъ аллегорія — иносказаніе. Иногда символъ и аллегорію трудно отличить другъ отъ друга: напримѣръ, въ изображеніи Христа въ видѣ Орфея. Пѣтухъ скорѣе символъ христіанскаго бодрствованія, а лань есть болѣе аллегорический намекъ на то, что душа томится о Богѣ подобно лани, жаждущей ключевой воды⁵⁹).

Художественность аллегоріи главнымъ образомъ заключается

въ томъ, что выбранные для иносказанія образы сами по себѣ были бы красивы. Изящество образовъ выручаетъ художественность аллегоріи, даже если она сама по себѣ непонятна. Такъ, напримѣръ, аллегорическая картина Тиціана: „L'amour profane et l'amour sacré“ не вполнѣ ясна. По мнѣнію Crowe и Cavallcaselle, эта картина имѣеть своимъ содержаніемъ: L'amour ingenu et l'amour satisfait. Буркгардтъ думаетъ, что она изображаетъ любовь и супровость (pruderie). Во времена Тиціана эта картина просто называлась двумя женщинами, сидящими у фонтана, въ который смотрится ребенокъ. Новѣйший біографъ Тиціана, Lafenestre, пишетъ: „Если мнѣнія расходятся въ объясненіи этой картины, то всѣ одинаково ею восхищаются“. „Никогда красота нагая и нарядная не была изображена бокъ о бокъ съ такою плѣнительною и скромною очаровательностью“⁶⁰⁾.

Туманною аллегоричностью отличаются статуи на гробницахъ Медичи Микель Анжело⁶¹⁾. Тѣмъ не менѣе они считаются за величайшее скульптурное произведеніе ихъ автора⁶²⁾.

Аллегорическія произведенія часто встрѣчаются и въ современномъ искусствѣ. Къ числу весьма удачныхъ можно причислить „Сагу“ Каульбаха. Названный художникъ изобразилъ могучую женщину, сидящую на могилѣ кельтскаго богатыря. Въ правой опущенной руѣ она держитъ жезлъ, лѣвую руку съ распостертою дланью она протянула впередъ. Волоса частично связаны подъ подбородкомъ, частично развѣваются около лба и лица; они, подобно пламени, волнуются какъ бы отъ электрическаго тока. Сильно моделированный лобъ круто опускается внизъ вмѣстѣ съ бровями. Къ нимъ близко примыкаютъ глаза, въ которыхъ подъ зрачкомъ виденъ блокъ. Вороны Одина (Разсудокъ и Память) напшептываютъ ей въ уши таинственные вѣсти и кажется, что ея очамъ видны и начало, и конецъ міра. Величественное произведеніе обрамлено канделябрами. На нихъ размѣщены характеристическія фигуры легенды о Зигфридѣ и Брунгильдѣ, служащія намекомъ на возникновеніе другъ изъ друга міеа о богахъ, героическихъ поэмъ и дѣтскихъ сказокъ⁶³⁾.

Истиннымъ шедевромъ въ области аллегорическихъ художественныхъ произведеній можно назвать „Меланхолію“ Альбрехта Дюрера. Эта гравюра одинаково замѣчательна, какъ по поэтичности идеи, такъ и по художественности исполненія. „Меланхолія“ изображена въ видѣ крылатой женщины, сидящей въ правой сторонѣ эстампа. Она головою оперлась на лѣвую руку, а въ правой держитъ компасъ. Глубокой думой запечатлѣна вся ея поза. Многоугольникъ, по мнѣнію Барча, вѣсы, песочные

часы, колоколь и разные другіе инструменты, которыми она окружена, указывают на бодрствование, на трудъ и художество, свойственные людямъ меланхолического темперамента. Надѣво въ верхней части гравюры химерическая летучая мышь держитъ надпись: „меланхолія“⁶⁴). Художественность этой гравюры преимущественно заключается въ томъ, что безъ всякаго указанія, по одной экспрессіи главной фигуры, можно судить объ ея настроеніи. На вѣшности всякаго чувствующаго существа отражается все то, что оно переживаетъ въ своемъ внутреннемъ мірѣ. Даже по вѣшности животныхъ можно угадать, что они испытываютъ. Дарвинъ въ своей книжѣ: „О выражении ощущений“ разсказываетъ о своей собакѣ, принимавшей торжественно радостный видъ, когда Дарвинъ собирался идти съ ней на прогулку. Она гордо выступала, хвостъ держала приподнятымъ вверхъ, и вся ея фигура дышала счастіемъ и довольствомъ. Но это продолжалось до тѣхъ поръ, пока Дарвинъ не сворачивалъ на злополучную тропинку, которая вела въ оранжерею. Изъ горькаго опыта собака знала, что если Дарвинъ зайдетъ въ оранжерею, гдѣ онъ дѣлалъ разныя наблюденія, то его придется ждать долго, а то и вовсе онъ можетъ вернуться домой. Такимъ образомъ прогулка могла совсѣмъ не состояться. Прежняя наружность собаки исчезала и смѣнялась выражениемъ такого разочарованія, такой грусти, что въ семье Дарвина этотъ унылый видъ назывался „оранжерейнымъ выражениемъ“⁶⁵). Животныя и люди выражаютъ переживаемые ими афекты общимъ видомъ ихъ наружности, жестами, криками, большими или меньшими блескомъ глазъ и т. п. Эти вѣшние знаки, выражавшіе внутренніе, психические афекты, въ психологіи называются также символами. Ихъ можно было бы назвать естественными, въ отличие отъ условныхъ⁶⁶). Изображеніе божественной мудрости большими числомъ головъ, божественного могущества большими числомъ рукъ есть условный символизмъ. Къ нему прибѣгаєтъ искусство, еще не развившееся, еще неспособное выражать характеры, идеи и настроенія естественными знаками. Но по мѣрѣ развитія художественности, условные символы смѣняются естественными. Конечно, чтобы ихъ замѣтить и пользоваться ими для выражения душевныхъ афектовъ и характеровъ, художнику необходимо обладать громадною наблюдательностью и быть глубокимъ сердцевѣдомъ. Однимъ изъ величайшихъ художниковъ-психологовъ былъ Леонардо-да-Винчи. Оттого онъ могъ въ одномъ изъ лучшихъ своихъ произведеній, въ „Тайной Вечерѣ“, создать такую яркую картину душевныхъ состояній. Христосъ со своими

учениками сидитъ за трапезой. Онъ только-что сказалъ: „Одинъ изъ васъ предастъ Меня“. Какъ молни¤ эти слова пронзили присутствующихъ. Каждый выражаетъ свое душевное состояніе согласно со своею индивидуальностью. Здѣсь мы видимъ и чистую, и запятнанную совѣсть, страхъ, тихую скорбь и ужасъ отчаянія, и гнѣвъ, и готовность мщенія, и вниманіе, и вопросы, и раздумье, и рѣшимость поступка: все это отражается въ позахъ, жестахъ и лицахъ. Справа и слѣва отъ центральной фигуры Христа расположено по двѣ группы; въ каждой изъ нихъ по три апостола⁶⁷⁾). Необыкновенно изящны линіи, окаймляющія группы,cano волнообразно струясь изъ центра. Этимъ центромъ обусловлены всѣ фигуры, органически связанныя между собой. Справа отъ Христа склоняется опечаленный Іоаннъ къ Петру. Петръ позади Іуды обращается съ вопросомъ къ Іоанну, держа въ рукѣ ножъ, направленный въ бокъ предателя, обнаруживая свой пылкій, энергичный характеръ и мотивируя страхъ Іуды. Слѣва отъ Спасителя Іаковъ смотрить съ тупымъ отчаяніемъ, за нимъ Фома грозить пальцемъ Іудѣ, не сомнѣваясь въ его измѣнѣ. Филиппъ всталъ и положилъ обѣ руку на грудь, какъ бы говоря, что въ его сердцѣ нѣть никакой лжи и фальши. Около него Матоей показываетъ обѣими руками на Іисуса, самъ же обернулся въ противоположную сторону, разговаривая съ задумавшимся Симономъ. Между ними Фаддей съ лицомъ, обнаруживающимъ сильнѣйшее возбужденіе. На другомъ концѣ стола Вареоломей всталъ: онъ смотрѣтъ и вслушивается въ разговоръ Петра съ Іоанномъ. Съ ужасомъ подался Андрей. Спокойнѣе Іаковъ, протянувшій за спиной Андрея руку и положившій ее на плечо Петру. Среди всего этого волненія со спокойною, кроткою грустію изображенъ Христосъ, истинное олицетвореніе самоотверженной любви⁶⁸⁾. Полнымъ контрастомъ Христу является Іуда. Giraldi, въ своихъ Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie, которые появились въ 1554 г., сообщаетъ интересные подробности о творчествѣ Леонардо-да-Винчи вообще и о томъ, какъ онъ создалъ своего Іуду въ частности. „Было бы очень полезно для поэта, пишеть Джиральди, поступать такъ, какъ обыкновенно поступалъ Леонардо. Всякий разъ, когда предстояло ему писать какую-либо фигуру, онъ предварительно обсуждалъ въ умѣ характеръ и свойства задуманного лица, т.-е. должно ли оно быть благородное или низкое, веселое или строгое, беспокойное или ясное, старое или молодое, гнѣвное или кроткое, доброе или злое. Опредѣливъ такимъ образомъ внутренний характеръ лица, онъ отправлялся туда, гдѣ надѣялся встрѣтить

людей, подходящихъ подъ задуманный типъ, и внимательно изучалъ выражение ихъ лицъ, жесты и тѣлодвиженія. Если ему попадалось на глаза нечто подходящее къ его замыслу, то онъ записывалъ подмѣченное карандашемъ въ своей книжкѣ, которую всегда носилъ при себѣ. Послѣ нѣсколькихъ такихъ экскурсій, собравъ столько материала, сколько казалось ему необходимо для задуманной картины, онъ принимался набрасывать ее вчертѣ, что ему и удавалось съ удивительнымъ успѣхомъ. Съ особыннымъ стараниемъ пользовался онъ этимъ приемомъ для той картины, которую писалъ въ Миланѣ, въ Доминиканскомъ монастырѣ, гдѣ изображенъ Спаситель на вечерѣ съ Его учениками⁶⁹⁾.

Окончивъ вполнѣ лики Христа и одиннадцати учениковъ, Леонардо написалъ вполнѣ и фигуру Іуды, вплоть до головы. Тутъ возникли затрудненія, несмотря на неусыпныя и долгія старанія художника въ пріисканіи соотвѣтствующаго типа для головы предателя. Монастырская братія обращалась къ герцогу съ неоднократными жалобами на медлительность Леонардо, который, будто, цѣлый годъ не брался за кисть. Леонардо же отвѣчалъ, что его поиски остаются тщетными, и что если ему не удастся найти среди преступниковъ желаемый типъ, то онъ помѣстить на картинѣ портретъ самого пріора, успѣвшаго ему надобѣсть до-нельзя. Послѣ того Леонардо случайно встрѣтилъ человѣка съ физіономіей, вполнѣ соотвѣтствовавшей его идеѣ: онъ быстро сдѣлалъ набросокъ и вмѣстѣ съ другими эскизами головъ явился къ братіи и окончилъ изображеніе Іуды, придавъ его головѣ характерные черты „Предателя“⁷⁰⁾. Костлявая, мрачная фигура Іуды крайне характеристична. „На жилистой шеѣ его сидѣтъ написанная въ профиль голова: ея ординарныя, грубыя черты съ ужасающей правдой обличаютъ характеръ предателя. Низкій, морщинистый лобъ, наполовину прикрытый взъерошенными волосами, щетинистыя брови, сильно загнутый внизъ ястребиный носъ, выдавшійся впередъ угловатый подбородокъ и сильно развитой затылокъ — все это указываетъ на низкую душу и грубые страсти изображенного человѣка⁷¹⁾.

Насколько Христосъ въ „Тайной Вечерѣ“ Леонардо-да-Винчи есть идеаль высшей духовной красоты, настолько Іуда — идеаль безобразія. Безобразіе можно идеализировать, какъ и прекрасное. Идеализмъ заключается въ устраненіи всѣхъ случайныхъ, наносныхъ, ненужныхъ примѣсей къ изображаемому существу, въ смягченіи его индивидуальныхъ особенностей (такъ какъ индивидуальность есть большее или меньшее уклоненіе отъ нормальнаго типа) и въ наиболѣе яркомъ проявленіи главныхъ, харак-

теристическихъ его свойствъ, развившихся до высшей степени, благодаря самыи благопріятнымъ условіямъ. Когда въ искусство накапливается большое количество идеальныхъ произведений, то замѣчается среди художниковъ стремленіе освободиться отъ труднаго изученія природы и замѣнить его копировкой шедевровъ. Это направление крайне опасно. Отъ него предостерегалъ еще Леонардо-да-Винчи, писавшій, что художникъ никогда не долженъ подражать манерѣ другого художника, если не желаетъ быть „племянникомъ, а хотеть стать сыномъ природы“⁷²). Но были времена въ исторіи искусства, когда подражаніе въ искусство считалось единственнымъ средствомъ сдѣлаться хорошимъ художникомъ. Одинъ французскій художникъ второй половины XVIII вѣка даже запрещалъ своимъ ученикамъ изучать природу, „чтобы, какъ выражался этотъ почтенный педагогъ, не испортить себѣ вкуса“⁷³). Но такое удаленіе отъ природы приводить къ весьма печальному послѣдствію. Произведенія идеалистовъ производятъ иногда впечатлѣніе, какъ будто созданныя ими лица намъ уже извѣстны изъ другихъ произведеній или же заимствовали свои черты отъ многихъ. Подобный упрекъ дѣлаетъ Мюнцъ даже Микель Анджело. „Въ произведеніяхъ Микель Анджело,— пишетъ Мюнцъ,— какъ и въ фигурахъ Паренонскихъ фронтонахъ, есть что-то безличное. Они составлены изъ чертъ, заимствованныхъ у массы лицъ, подобно Еленѣ Зевксиса. Они не изображаютъ ту или другую индивидуальность, а квинтъ-эсенцію того или другого характера“⁷⁴). Крайній идеализмъ упрекаютъ также въ отступленіи отъ правды. Но едва ли всегда основательно. Такъ, напримѣръ, въ Pieta Микель Анджело есть нѣкоторое искаженіе дѣйствительности. Тѣло Христа слишкомъ мало для взрослого мужчины. Но это даетъ художнику возможность положить тѣло Христа на колѣни Богородицы и этимъ усилить выраженіе любви и скорби Матери къ своему умершему Сыну, Котораго Она когда-то нянчила. Pieta Ритчеля, изобразившаго Мадонну колѣнопреклоненной передъ умершимъ Христомъ, правдоподобиѣ; но Pieta Микель Анджело задушевнѣе, трогательнѣе⁷⁵.

Если же идеализмъ заключается въ совершенномъ противорѣчіи всякой вѣроятности, какъ, напримѣръ, въ надѣленіи бѣглого каторжника, Жана Вальжана, Виктора Гюго всевозможными добродѣтелями, то, конечно, скептическое отношеніе къ герою со стороны читателя нѣсколько охлаждаетъ впечатлѣніе, производимое чтенiemъ романа. Противъ такого искаженія правды возстаетъ реализмъ, являющійся реакцией увлеченію идеалисти-

ческимъ бредомъ. Дѣйствительность — вотъ знамя реализма ⁷⁶). Девизомъ реального искусства служитъ надпись Дельвійскаго храма: „люди, сознавайте самихъ себя“ ^{76а}). Реализмъ изображаетъ правду во всей ея иногда неприглядной наготѣ. Оттого реалисты такъ смѣло воспроизводятъ всякия безобразія. Но не одно оно составляетъ предметъ реалистического воспроизведенія. Насколько идеализмъ отворачивается отъ индивидуальныхъ чертъ и возносится къ нормально-отвлеченному типу, настолько реализмъ старается подмѣтить всѣ мельчайшія детали самыхъ заурядныхъ явлений и невзрачныхъ существъ. „Гораздо легче, — пишетъ Гоголь въ „Мертвыхъ Душахъ“.—изображать характеры большого размѣра: тамъ просто бросай краски со всей руки на полотно—черные палиющіе глаза, нависшія брови, перерѣзанный морщиною лобъ, перекинутый черезъ плечо черный или алый какъ огонь плащъ, и портретъ готовъ; но вотъ эти всѣ господа, которыхъ много на свѣтѣ, которые съ видомъ очень похожи между собою, а между тѣмъ, какъ приглядишься, увишишь много самыхъ неуловимыхъ особенностей,—эти господа страшно трудны для портретовъ. Тамъ придется сильно напрягать вниманіе, пока заставишь передъ собою выступить всѣ тонкія, почти невидимыя черты, и вообще далеко придется углублять уже изощренный въ наукѣ выпытыванія взглядъ“ ⁷⁷).

Художники-реалисты большие виртуозы по этой части...

Если идеализмъ можетъ привести къ сумасбродному бреду необузданной фантазіи, или къ болѣе или менѣе неуклонному повторенію единично-нормального типа, то и у реализма есть свои опасности. Реализмъ можетъ увлечься изображеніемъ однихъ мельчайшихъ обыденныхъ явлений жизни и не обратить вниманія на существенные или всецѣло сосредоточиться на одной лишь отрицательной сторонѣ дѣйствительности. Слишкомъ рьянымъ послѣдователямъ ультра-реалистического ученія нужно было бы принять въ соображеніе знаменательные слова Гете, цитированные въ I т. 2 изд. стр. 323.

Если мы присмотримся къ величайшимъ художникамъ и изучимъ ихъ творенія, то найдемъ, что они не были ни исключительно идеалистами, ни реалистами, а создавали свой міръ фантазіи на прочномъ фундаментѣ дѣйствительности, которую зорко наблюдали и умѣли глубоко понимать. Рафаэль, когда былъ еще ученикомъ Перуджино, не ограничивался однимъ подражаніемъ типовъ, созданныхъ его учителемъ. Онъ уже уклонялся отъ подражанія и обращался къ изученію природы. Во времена Рафаэля въ Умбріи женщины весьма неохотно брали на себя роль

натурщицъ, оскорбившую стыдливость. Часто моделями Рафаэля служили юноши. Въ Лильскомъ музѣ есть этюдъ Рафаэля для его „Коронованія Богородицы“. На этомъ этюдѣ изображено двое молодыхъ людей съ замѣчательною тщательностью. „Природу, пишетъ Gruyer, вопрошалъ Рафаэль съ такою искренностью, что, повидимому, она не могла ничего скрыть отъ добросовѣтной любознательности художника⁷⁸⁾. У одного изъ моделей нарисованъ глазъ съ тѣмъ едва замѣтнымъ недостаткомъ, который называется ectropion, выворотомъ глазного вѣка⁷⁹⁾. Для самыхъ идеальныхъ своихъ произведеній Рафаэль рисуетъ этюды съ натуры, воспроизводя всѣ детали. Для „Коронованія св. Николая Толентинскаго“, какъ и для „Коронованія Богородицы“ Рафаэль нарисовалъ этюды съ людей, служившихъ ему моделями, изобразивъ ихъ въ свойственной имъ одеждѣ и съ ихъ прической. Для Богородицы, предназначеннай въ картину, изображающую положеніе во гробъ, Рафаэль рисуетъ этюды со скелета. На рисункѣ, хранящемся въ Луврѣ, изображенъ человѣкъ безъ всякой идеализаціи, послужившій прототипомъ фигуры „Христа, передающаго свое стадо Петру“. По поводу реализма этюдовъ Рафаэля, его біографъ Мюнцъ замѣчаетъ: „Покуда карандашъ Рафаэля воспроизводить съ самою добросовѣтною тщательностью позирующаго передъ нимъ натурщика, Рафаэль уже предугадываетъ гармоническую, божественную фигуру, которая помѣстится въ самой картинѣ въ законченномъ видѣ“⁸⁰⁾.

Въ „Срѣтеніи Господнемъ“ Рафаэль изобразилъ старца Симеона, которому Богородица отдаетъ въ руки Своего Сына. Но Младенецъ боится незнакомаго и протягиваетъ ручки къ Матери. Все это воспроизведено такъ, что свидѣтельствуетъ о необычайной наблюдательности Рафаэля и его умѣньѣ переносить дѣйствительность въ область искусства⁸¹⁾. Въ картинѣ „Мадонна съ рыбой“ рыба, которую держитъ молодой Товій, и левъ списаны съ натуры. Видно, что художникъ долго и тщательно изучалъ ихъ⁸²⁾.

Когда Рафаэль достигнулъ зенита своего художественного развитія, когда ученики стекались къ нему отовсюду, когда монархи оспаривали другъ у друга малѣйшее произведение его кисти, онъ продолжаетъ внимательно изучать природу, никогда не довѣряя своей фантазіи. Для Св. Семейства (Мадонны Франциска I) онъ работаетъ, какъ и въ дни своей юности, передъ позирующей моделью, рисуя ее съ тщательностью, достойною самаго добросовѣтнаго реалиста⁸³⁾. Въ мастерскую художника позвана молодая крестьянка изъ Транстевере. Она одѣта въ

простую одежду, съ волосами кое-какъ причесанными. У нея согнуто колѣно и обнажена нога. Она нагибается, какъ бы для того, чтобы поднять ребенка, пока существующаго лишь въ воображеніи художника. Въ этомъ положеніи она позируетъ передъ Рафаэлемъ, желающимъ прежде всего истины, а потомъ уже красоты, останавливающимъ на выраженіи лица, убѣждающимъ въ пропорціяхъ, схватывающимъ игру мускуловъ и проявляющимъ грацію своей идеи. Но онъ еще прошелъ лишь третью своего пути. Та же молодая женщина будетъ снова позировать передъ нимъ, но на этотъ разъ уже одѣтая и задрапированная, исключая ся лѣвой руки, остающейся обнаженной; впослѣдствіи эта рука, одѣтая въ рукавъ, будетъ нарисована отдельно. Сколько предосторожности, какая точность, какая любовь къ искусству! Достигнувъ тридцати пяти лѣтъ, апогея своего генія, Рафаэль два раза изучаетъ фигуру Пресвятой Дѣвы: сначала рисуетъ голое тѣло, которое задрапируется, потомъ одежду, облекающую нагое тѣло. А, вѣдь, Рафаэль зналъ наизусть фигуры Пресвятой Дѣвы съ Младенцемъ. Онъ сами собой рисовались его первомъ, давая возможность по первому очерку угадывать ихъ будущую грацію. Но художнику необходимо было видѣть ихъ на землѣ, когда онъ еще были простыми крестьянскими девушками, неудостоенными еще ангельского посвященія и еще не обоготовленными художественнымъ вдохновеніемъ. Оттого, когда модель превратится въ Пресвятую Дѣву, когда ребенокъ кинется въ объятія своей матери, и серафимы набросятъ цветы въ его колыбель, произведеніе Рафаэля сохранить что-то естественное, что-то знакомое, близкое намъ; и оттого оно тѣмъ трогательнѣе, что было изображеніемъ человѣческой семьи прежде, чѣмъ стало картиною Божественного Семейства⁸⁴).

По поводу портретовъ Рафаэля Мюнцъ пишетъ: „Конечно, Рафаэль не менѣе страстно, чѣмъ эти художники (Фра Анжелико, Фра Бартоломео Делла Порто, Микель Анжело⁸⁵), стремился къ идеалу, но онъ зналъ также удѣлять място дѣйствительности. Рафаэль наблюдатель неуступалъ Рафаэлю поэту“. „Точность, натуральность позы, интенсивность жизни, величественная осанка, тонкость психологического анализа, словомъ, нѣть ни одного изъ этихъ качествъ, которое не было бы доведено до высшей степени въ портретахъ Рафаэля“. „Долгое изученіе, соединенное съ живостью взгляда, дало возможность художнику освободить въ каждомъ моделѣ отъ кажущихся противорѣчій черту преобладающую, возвышающую личность до типа“⁸⁶).

Если мы находимъ столько реализма у Рафаэля, то встрѣтимъ не менѣе идеализма у Рембрандта, „этого, по словамъ Fromentin, обездоленнаго генія, этого мнимаго материалиста, этого живописца тривіальности и безобразія, бывшаго на самомъ дѣлѣ истиннымъ спиритуалистомъ, идеологомъ, витавшимъ въ области мысли, языкъ котораго есть языкъ идей“.

Древніе нѣмецкіе, фланандскіе и голландскіе живописцы и даже нѣкоторые изъ современниковъ Рембрандта старались освѣщать свои произведенія почти вездѣ одинаково, сообщая одинаковую рельефность и важность всѣмъ предметамъ, трактуя съ безупречною точностью самыя аксессуарныя мѣста, стараясь ничего не забыть, не умѣя ничѣмъ пренебрегать. Наоборотъ, Рембрандтъ, въ силу своего генія, поступалъ совсѣмъ иначе. Наиболѣе значительныя вещи онъ освѣщалъ, а остальное помѣщалъ въ тѣни. Такимъ образомъ, онъ упрощалъ сцену или фигуру и направлялъ вниманіе зрителя на самое важное, не допуская его развлекаться и мѣшая ему блуждать взорами по частямъ несущественнымъ. Оттого, глаза зрителя сосредоточиваются на идеѣ, выражаемой тѣмъ или другимъ произведеніемъ Рембрандта. Его упрекали въ томъ, что такое освѣщеніе условно, произвольно. Оно такъ и есть. Но въ этомъ-то его заслуга. Рембрандтъ сумѣлъ воспользоваться средствами, находящимися у всѣхъ въ распоряженіи. Онъ ихъ измѣнилъ и достигнулъ эфектовъ, до него неизвѣстныхъ. Освѣщеніе Рембрандта условно лишь съ точки зрѣнія сухой точности, но оправдывается высшими художественными соображеніями, принимающими во вниманіе стремленіе яснѣ выразить задуманную великимъ геніемъ мысль^{88).}

Такъ, напримѣръ, въ „Урокѣ анатомії“ трупъ, то-есть сама чествуемая наука, наперекоръ самой картины, состоящей изъ ряда портретовъ, есть предметъ самый важный. Онъ обнаруживаетъ профессію и занятіе окружающихъ лицъ. Поэтому на трупѣ и падаетъ освѣщеніе. Затѣмъ являются портреты. Лица выдѣляются изъ тѣни, окутывающей тѣла. Остальное лишь набросано. Архитектуры совсѣмъ нѣтъ. Неизвѣстно, где происходитъ сцена. Книга, ноги трупа, всѣ аксессуары, которые не должны отвлекать вниманіе зрителя, едва намѣчены и даже, по замѣчанію Havard, преднамѣренно сдѣланы небрежно^{89).} Упомянутый авторъ такъ характеризуетъ идеализмъ Рембрандта: „Онъ изображалъ не того или другого человѣка, а просто человѣка“^{90).} Его сюжетъ — человѣчество. Смотря на его лица, мы узнаемъ не только ихъ профессію, ихъ темпераментъ, ихъ

расположеніе духа, но и возникающія въ ихъ умѣ мысли, волнующія ихъ сердце чувства, словомъ, ихъ душу ⁹¹⁾.

Идеализмъ и реализмъ — понятія относительныя. Великие художники-реалисты не чужды идеализма, но лишь болѣе склонны къ изображенію дѣйствительности. Великие художники-идеалисты отнюдь не игнорируютъ природу, но болѣе увлечены возможнымъ, желательнымъ, грядущимъ, чѣмъ настоящимъ. Чѣмъ болѣе художникъ вдается въ крайности этихъ двухъ направленій, тѣмъ болѣе вредитъ своему творчеству. Увлекаясь реализмомъ, онъ превращается въ копировщика природы. Присягая исключительному идеализму онъ впадаетъ въ манерную подражательность установленнымъ художественнымъ типамъ. Художественное достоинство едва ли не самыхъ яркихъ моментовъ исторіи искусства — греческаго периода и Возрожденія „основано на гармоническомъ сочетаніи идеального содержанія съ естественноправдивой формой“ ⁹²⁾.

Призывъ къ соединенію идеалистического и реалистического начала въ искусствѣ мы слышимъ и въ наше время. И этотъ призывъ раздается со стороны наиболѣе положительной, наименѣе склонной къ мечтательнымъ грезамъ, а всесѣло сосредоточенной на точномъ изслѣдованіи, на позитивномъ знаніи, а именно, со стороны естествовѣданія. „Процессъ подбора,— пишетъ Мечниковъ,— можетъ служить образцомъ того, какъ должно сложиться „искусство“ въ болѣе высокомъ и широкомъ смыслѣ, т.-е. и какъ изящное искусство, и какъ житейское искусство, или практическая философія. Въ обоихъ на первомъ планѣ долженъ быть поставленъ идеалъ, какъ продуктъ синтеза внутренняго и вицѣнаго міра. Изящное искусство не должно быть реалистическимъ въ смыслѣ рабскаго подражанія дѣйствительности; оно можетъ и должноходить за предѣлы послѣдней. Когда любитель садоводъ или животноводъ вызываетъ созданный имъ идеалъ на рисункѣ, то послѣдний изображаетъ животное или растеніе не такими, каковы они въ дѣйствительности, а такими, какими они должны быть впослѣдствіи. Только, если онъ серьезный идеалистъ, то въ своемъ идеалѣ онъ будетъ сообразоваться съ природою и ея законами, которыхъ обойти нельзя“ ⁹³⁾.

Этотъ разумный идеализмъ не прикрашиваетъ дѣйствительности, не уноситъ насъ въ несбыточный міръ грезъ, а изображаетъ то, что должно быть. Въ сущности, подобный идеализмъ отождествляется съ реализмомъ: реализмъ воспроизводить дѣйствительность настоящаго времени, а идеализмъ предугадываетъ тоже дѣйствительность, но дѣйствительность будущаго. Смысль

искусства заключается въ томъ, чтобы быть грезой о лучшихъ временахъ, грезой, подвигающей человѣчество на пути прогресса⁹⁴⁾. „Искусство намъ показываетъ въ зеркалѣ то, что со временемъ станетъ дѣйствительностью въ жизни“⁹⁵⁾.

Прогрессъ есть міровой законъ⁹⁶⁾. Вѣра въ лучшее будущее есть краеугольный камень современной этики. Люди труда имѣютъ право смотрѣть на себя, какъ на работниковъ великаго дѣла, созидающаго необъятную перспективу увеличенія человѣческаго благосостоянія⁹⁷⁾. „Перспектива безконечнаго развитія и прогресса есть современная религія, и это вѣрованіе съ прибылью замѣняетъ намъ исчезнувшій рай. Это убѣженіе поддерживаетъ и утѣшаетъ насъ среди общественныхъ и частныхъ испытаній. Ободренные этими вѣрованіемъ, мы смотримъ на себя, какъ на работниковъ безконечнаго дѣла, къ которому всѣ призваны: малые и великие, неизвѣстные и знаменитые“⁹⁸⁾. Къ такимъ людямъ принадлежитъ и художникъ, создающій идеалъ, увлекающій своею красотою и заставляющій людей стремиться къ его осуществленію. Такъ это было всегда и продолжается до сихъ поръ. Ахиллесъ служилъ идеаломъ грекамъ до Александра Македонскаго включительно, старавшагося приблизиться къ этому воплощенію древней греческой доблести⁹⁹⁾. И въ наше время, въ нашей личной жизни играютъ ту же роль созданные искусствомъ герои, которыми мы увлекались въ наши молодые годы. И хотя теперь многіе изъ насъ улыбаются, вспомнивъ свое наивное Донъ-Кихотство, но это увлеченіе не прошло безслѣдно, а такъ или иначе повлияло на формирование нашего характера на направленіе нашей дѣятельности... Вспомнимъ, напримѣръ, влияніе Вильгельма Мейстера на Карлейля¹⁰⁰⁾.

Искусство, создающее идеалъ, есть заря лучшаго будущаго, а художникъ—пророкъ¹⁰¹⁾, провозглашающій намъ это благовѣстіе и увлекающій насъ на путь къ этой радостной цѣли. Но для этой великой миссіи художнику недостаточно имѣть талантъ и достигнуть блестящей виртуозности. Ему необходимо подняться надъ уровнемъ массы, слиться съ высшими интересами своего времени и всецѣло проникнуться призывомъ того великаго поэта, который былъ однимъ изъ могучихъ двигателей человѣчества на пути его стремленія къ высшимъ культурнымъ цѣлямъ: „Недостаточно,—пишетъ Шиллеръ,—изображать чувства яркими красками; нужно, чтобы чувства были высоки. Вдохновенія недостаточно, нужно вдохновеніе образованнаго духа. Все, что можетъ дать намъ художникъ, это свою индивидуальность. Эта индивидуальность должна сдѣлаться достойной того, чтобы показать ее

міру. Свою личность какъ можно болѣе облагородить, возвысить до чистой человѣчности — есть важнѣйшее дѣло художника. И это дѣло должно быть совершено прежде, а потомъ уже художникъ будетъ въ состояніи своими произведеніями трогать сердца лучшихъ изъ людей”¹⁰²).

Совершивъ это дѣло и сознавъ свою великую культурную миссію, онъ можетъ сказать о себѣ: „Что чувства добрыя я лирой пробуждалъ”¹⁰³).

ПРИМѢЧАНІЯ къ ГЛАВѢ XV.

1) Ch. Darwin, *On the Origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life.* London. 1860, p. 490.

2) Оп. Хэдинъ. Натуралистъ въ Ла-Платѣ. Пер. Струнина. Спб. 1896, стр. 246—248, 251.

2a) „Въ пляскѣ игра становится искусствомъ” (*Ribot La Psychologie des sentiments.* Paris. 1896. p. 326). Въ танцахъ зародышъ поэзіи, музыки, пластики живописи (*Ibid.* p. 326).

3) Immanuel Kants *Kritik des Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen.* Herausgegeben von Karl Rosenkranz. Leipzig. 1838. S. 172. Schiller, ueber die ästhetische Erziehung des Menschen. Briefe 14, 15, 27. Въ своихъ взглядахъ на игру Шиллеръ обнаруживаетъ влияние Канта и Юма (K. Groos, *Die Spiele der Thiere.* Iena. 1896, S. 3). Spencer, *Principien des Psychologie.* Uebers. von R. Vetter II S. 706.

4) Теорія происхожденія искусства изъ игры впервые у Гома (1696—1782), а потомъ у Спенсера. (*Th Ribot, La psychologie des sentiments.* Paris. 1896, p. 321). Игра—генезисъ искусства (большая библиографія). Th Ribot, *La Psychologie des sentiments.* Paris. 1896, p. 321—322. Переходъ отъ игры къ художественной дѣятельности въ танцахъ. (*Ibid.* p. 325. Cp. Sergi, *Psychologie esthétique.* Liv. IV, ch. VI, § 374). Объ игрѣ, какъ генезисъ искусства см. M. Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine.* Paris. 1884. p. 8 suiv. Игрою можно объяснить не сущность, а происхожденіе искусства. (L. Cohn, *Allgemeine Aesthetik* Leipzig. 1901. S. 32). О разныхъ теоріяхъ, пытающихся объяснить происхожденіе искусства см. Max. Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunswissenschaft.* Stuttgart. 1906. S. 294—302.

5) K. Groos, *Die Spiele der Thiere.* Iena. 1896. S. 17—19.

6) *Ibid.* S. 12—13, 21.

7) *Ibid.* S. 20—21.

8) R. Wallaschek, *Anfänge der Tonkunst.* Leipzig. 1903. S. 276—277.

9) *Ibid.* S. 308.

10) *Ibid.* S. 270, 277, 312—313.

11) *Ibid.* S. 276. О происхожденіи искусства см. Yrjö Hirn. *The Origins of Arts.* London. 1900.

12) *Ibid.* p. 273—274.

13) Ibid. p. 288.

14) Perrot et Chipies, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*. Paris. 1882. I, p. XLIX.

15) „Человекъ, если что-либо испытываетъ, или чѣмъ-нибудь наслаждается, то тотчасъ становится продуктивнымъ. Это неотъемлемое качество человѣческой природы. Можно сказать безъ преувеличения, что это—сама человѣческая природа (*Goethe, Ueber den sogenannten Dilettantismus. Goethes Sämmtliche Werke. Vollständige neu durchgesehene Ausgabe in drei Bänden. Stuttgart. 1869. Bd. III, S. 377.*)

16. Одна изъ задачъ искусства увѣко-вѣчивать высшій моментъ существованія. Schelling, *Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur* (Fr. W. J. Schellings sämmtliche Werke Stuttgart und Augsburg. (860. Bd. VII. Abth I. S. 302—303). Цѣль искусства обезсмертить изображенное явленіе. (*Yrjö Hirn, The Origin of Art. London, 1900, p. 101.*)

Портретное искусство сохраняетъ память объ усопшемъ. (Ibid. p. 173—174). Ср. Fiedler, Hildebrand, Henry Rutgen Marshall, *Aesthetik Principles*. New York. Henry Rutgen Marshall, *Tain, Pleasures and Aesthetics*. London. 1894. Max Dessoir, *Die Grundfragen der Gegenwärtigen Aesthetik*. См. Neue Rundschau. August. 1905. VIII Heft. S. 935. См. Библ. списокъ у Jonas Cohn, *Allgemeine Aesthetik*. Leipzig. 1901.

17) Vorzugsbreit zwischen Kunst und Natur. G. T. Fechner, *Vorschule der Ästhetik*. Leipzig. 1876. II. S. 144 u. ff.

18) Karl Gross. *Einleitung in die Ästhetik*. Giessen 1892. S. 181 u. ff.

19) G. Th. Fechner, *Vorschule der Ästhetik*. Leipzig. 1876 II, S. 144—145.

20) Mamuel d'Epictete. Traduction nouvelle, suivie d'extraits, Des Entretiens d'Epictete et des pensées de Marc Aurèle avec une étude sur la philosophie d'Epictete par M. Guyau p. 103—103.

21) Дарвинъ, *Происхождение человека*. Пер. Сѣченова. Сиб. 1873, стр. 107, 109 и далѣе. Вопросъ о томъ, что прекраснѣе: природа или искусство разрѣшали различно. „Можешь ли ты найти что-либо прекраснѣе и возвышенѣе, чѣмъ солнце, луна, звѣзды, земля и морѣ“, спрашиваетъ Эпиктетъ. (M. Guyau, *Manuel d'Epictete. Traduction nouvelle suivie d'extraits des Entretiens d'Epictete et des Pensées de Marc Aurèle avec une étude sur la philosophie d'Epictete*, p. 117). „Природа никогда не можетъ быть ниже искусства, потому что оно, въ разныхъ формахъ, лишь подражаетъ природѣ“. (*Pensées de Marc Aurèle. Traduction nouvelle par J. Barthélemy St.-Hilaire. Paris 1876. Livre XI. § X, p. 407, ср. Livre III, § II p. 52—54*). Природу предпочитаетъ искусству Чернышевскій въ „*Эстетическихъ отношеніяхъ къ дѣйствительности*“, 2 изд. Пыпина. Спб. 1865.

По мнѣнию Рѣскина, природа прекраснѣе искусства (Рѣскинъ, *Современные художники*. Пер. Когана, стр. 137). Красота искусства ниже красоты природы (P. Souriau, *La Beaué rationnelle*. Paris. 1904, p. 273—275). „Созданное Богомъ всегда лучше того что сдѣлалъ человекъ (Ludwig Richter), R. Muther, *Geschichte der Malerei im 19 J.* München. 1893. I. S. 249. Красота природы выше красоты искусства. (Ibid. II, S. 440). То же говорилъ Дарвинъ см. т. I этой книги). Но Аристотель указываетъ въ „*Политикѣ*“, что въ художественномъ произведеніи сконцентрировано то, что въ природѣ распределено между многими (M. Carriere, *Die Kunst im Zusammenhang der Cul-*

turentwickelung. Leipzig. 1877. 3 Aufl. Bd. II, S. 381). По Гегелю, красота не въ природѣ, а въ искусствѣ (H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München. 1868. S. 154, 186—187, 193—195). Таково же мнѣніе и Фишера.

Природа можетъ имѣть эстетическое достоинство, художественное произведеніе должно его имѣть (Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg und Leipzig. 1898. S. 200). Искусство превосходить природу. И. М. Мечниковъ, Этюды о природѣ человѣка. Москва 1904, стр. 43. Cherbulier, Lart et la nature. Искусство выше жизни и природы (Oscar Wilde, Huysmans, Au Rebours). I. A. Byk, Die Physiologie des Schönen. Leipzig. 1878. Das Natur-schöne (S. 55—64). Das Kunstschein (S. 65—97). Josef Müller. Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst Mainz. 1897. S. 6, 8, 10, 12, 37. Искусство прекраснѣе природы Grant-Allen, Physiological Aesthetics. London. 1877, p. 87. Красота искусства и природы по Konrad Lange. Berlin. 1901. Bd. I, S. 53, 55—58, 71—72, 83—84, 107. Bd. II, S. 343—354. Къ произведеніямъ природы трудно относиться безкорыстно. Наоборотъ, художественные произведенія созданы исключительно для безкорыстного созерцанія. (Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 34). Heckel, Die Kunstformen in der Natur.

Красота природы и красота искусства (Schiller, Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen Brief 26). О разныхъ эстетическихъ теоріяхъ по поводу отношенія искусства къ дѣйствительности Max. Dessoir, Die Grundfragen der gegenwärtigen Ästhetik. (Die neue Rundschau. August. 1905. VIII Heft. S. 933—937). Сравненіе природы и искусства (Schiller Sämtliche Werke. Leipzig. Reclam jun. Bd. XII, S. 169—170. Тургеневъ, Доволено § 8. XV, XVI (См. Полное собраніе сочиненій Тургенева. Изд. 3. Спб. 1891, стр. 435—437). Groos, Einleitung in die Aesthetik. S. 52, p. 67—69, 176 и 185—187.

22) M. Carriere, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885. Bd. I. S. 294. О стремлении къ красотѣ въ живыхъ существахъ Hartmann, Philosophie des Unbewussten. 8 Aufl. I. S. 248 и ff. II, S. 81. Dr. Karl Ueberhorst, Das Komische. Leipzig. 1896. I. 133.

23) M. Carriere, Aesthetik 3 Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 294.

24) Ibid. II. S. 146—147.

25) Vies des hommes illustres de Plutarque Trad. par Al. Pierron. Paris. 1845. T. IV, p. 228. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. II. S. 146.

26) G. Brandes, Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin. 1876. Bd. IV. S. 414.

27) K. Rosenkranz, Aesthetik des Hässlichen. Königsberg. 1853. S. 131—132. Ср. А. Ф. Кони, Ф. П. Гаазъ, стр. 165—170. Уголовное дѣло, изъ котораго заимствована „Власть Тьмы“ еще трагичнѣе драмы Л. Толстого („Новости“ 9 января 1896, № 9). Природа и дѣйствительность фантастичнѣе самаго пылкаго воображенія; (Josef Müller. Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 12. Геология учитъ, что въ прежнія времена существовали такія чудовища, которыхъ превосходятъ описание всѣхъ сказокъ (ed Clodd, A primer of evolution. London. 1895, p. 29). Сравненіе дѣйствительности и искусства. Schiller „Ueber das Erhabene. Schillers sämtliche Werke Leipzig. Reclam jun Bd. XII. S. 169—170.

28) Guyau, L'art au point de vue sociologique, Paris. 1889. p. 19. Guyau, Les Problèmes de l'Esthétique contemporaine, Paris. 1884, p. 12—13.

29) Г. Спенсеръ. Данныя науки о нравственности. Изд. журнада „Мысль“, Спб., 1880. стр. 140. Max Dessoir, Die Grundlagen der gegenwärtigen Ästhetik. Die neue Rundschau. 1905. August. VIII Heft. S. 935—936. Herckenrath Problème d'Esthétique et de Morale. Paris. 1898, p. 138.

30) Гр. Л. Толстой, Анна Каренина, Москва. 1878. I, стр. 157—158.

31) Jouffroi, Cours de l'Esthétique. 8 éd. Paris. 1875, p. 353—354 Эм. Ген-некенъ, Опытъ построения научной критики. Пер. съ франц. Д. Струнина. Спб. 1892, стр. 15, 16, 19.

32) Konrad Lange. Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. Bd. I, S. 100, 221. Kirchmann, Aesthetik auf realistischer Grundlage. Berlin. 1868. I. S. 54, ff. Groos, Einleitung im die Aesthetik. Giessen. 1892. S. 148 153—155 М. Guyau. L'art au point de vue sociologique. Paris. 1889, p. 19, 107 Josef Müller. Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst Mainz. 1897, S. 8, 9. Лишь при весьма низкой степени развития эстетического чувства актеры на сценѣ дѣйствительно умирали (см. I т. этой книги, 2 изд. Спб. 1913, стр 347, прим. 74).

33) Искусство расширяетъ границы нашего „я“, давая возможность познать жизнью другихъ людей. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst Berlin. 1901. I. S. 115, 345. II. S. 24—26, 50—54, 58, 59, 76—77. Художникъ открываетъ красоты, нами незамѣченныя, показываетъ намъ все богатство своей жизни и жизни насть окружающей Jonas Cohn, Allgemeine Aesthetik. Leipzig. 1901. S. 69. Культура приводитъ къ ограниченной односторонности. Эстетическая наслажденія выводятъ изъ нея. Ibid. S. 241—246. Отсюда культурное значение эстетического принципа. Ibid. S. 246. Эстетический принципъ выводить насть изъ нашей ограниченной односторонности, приниженней раздѣленіемъ труда (Ibid. S. 274—275). Раздѣление труда все болѣе суживаетъ духовный горизонтъ культурного человѣка. Этому противодѣйствуетъ искусство. Chamberlain. R. Wagner. 3 Aufl. München. 1904. S. 259—261. Односторонность современныхъ людей и гармоническая разносторонность древнихъ грековъ (Schiller, Ueber die aesthetische Erziehung der Menschen. Briefa 6).

34) Въ большей части ораторій Генделя изображена идея спасенія народной свободы самопожертвованіемъ героемъ націи (Ar. von Dommer. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig. 1868. S. 491—492. W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17, 18 und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. Bd. I. S. 478. Ораторіи Генделя исполняются ежегодно въ городахъ Рейнской провинціи: Кельнѣ, Ахенѣ или Дюссельдорфѣ. Вліяніе этихъ ораторій на массу колосальное (E. Naumann, Deutsche Tondichter von Seb. Bach bis auf die Gegenwart. 2 Aufl. Berlin. 1875. S. 88—89). При первомъ исполненіи „Мессіи“ Генделя въ Лондонѣ, когда раздались величественные звуки хора „Аллилуя“, то невольно всѣ присутствующіе встали. Обычай слушать „Аллилуя“ въ ораторіи „Мессія“ стоя сохранился въ Англіи до сихъ поръ. (H. Kretzschmar, G. Fr. Händel, (Sammlung musikalischen Vorträge. Herausgegeben von Paul Graf Waldersee. Fünfte Reihe. Leipzig. 1884, S. 270).

35) Трагедія Эсхила „Персы“ (Théâtre d'Eschyle. Traduction d'Alexis Pierron 8 éd. Paris. 1870, p. 74—75). Селаминская битва изображена въ живописи Каульбахомъ (Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19 J. Nördlingen. 1879. II. S. 89).

36) G. Flaubert, La Tentation de Saint Antoine. Paris. 1882, p. 256—257.

37) Ibid., p. 258.

38) Ibid., p. 258.

39) Фаустъ Гёте. Собрание сочинений Гёте въ переводахъ русскихъ писателей. Изд. подъ ред. Н. В. Гербеля. Спб. 1878. Томъ II, стр. 26.

40) Ст. Шевырева. Теория поэзии въ историческомъ развитіи у древнихъ и новыхъ народовъ. Москва, 1836, стр. 183. Искусство—результатъ стремленія выразить чувство. (Urgö Hirn, The Origin of Art. London, 1900, p. 83—85). Искусство привело къ религіи многихъ (романтиковъ). Josef Müller, Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz. 1897. S. 99.

По мнѣнію названного писателя, религія мать искусства (Ibid. S. 119). Но религія не колыбель искусства (Konrad Lange. Das Wesen der Kunst. Leipzig. 1901. II. S. 146—147). Первобытное искусство изображаетъ не религіозные сюжеты, а людей и животныхъ. (Ibid. II, S. 147).

41) Perrout et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1882. I, p. XLIX-L, 815. По мнѣнію Спенсера, задача искусства не столько выражать идеи, сколько эмоціи (Вѣстник иностранной литературы. 1902. Ноябрь, стр. 137—140).

42) Иногда замѣтна значительная точность подражанія въ первобытномъ искусстве. (Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901, II. S. 195). Ср. рисунки каменного вѣка (Ал. Бенуа, Исторія живописи всѣхъ временъ и народовъ. Спб. 1912. Часть I, вып. 1, стр. 13. Репродукція тамъ же, стр. 13—16) „Однако самое совершенство этихъ изображеній говоритъ за то, что передъ нами памятники заключительного момента длиннѣшаго периода доисторической культуры, сметенной и уничтоженной затѣмъ какими-то переворотами. Не можетъ быть, чтобы люди тогда сразу стали съ такимъ абсолютнымъ совершенствомъ схватывать формы и движенія животныхъ, что имъ сразу далась одна изъ труднѣйшихъ задачъ рисовального искусства—иѣчто такое, что лишь послѣ тысячелѣтій неудачныхъ опытовъ удалось древнимъ ассириянамъ, эллинамъ или Пизанелло и Леонардо да Винчи. (Тамъ же, стр. 13—14). О первобытномъ искусстве см. M. Hoerner. Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 vor Ch. Wien. 1898. Grasse. Die Anfänge der Kunst. Freiburg und Leipzig. 1894. О высокой виртуозности первобытного искусства см. Grasse, Die Anfänge der Kunst. Freiburg und Leipzig. 1894. S. 150—157, 186—187, 190—191. Виртуозность въ воспроизведеніи природныхъ формъ у дикарей (Ibid. S. 154—167, 178, 176—177, 180—181). Точная копировка въ примитивномъ искусстве (Ibid. S. 185). Подражаніе въ танцахъ и орнаментѣ дикарей. (Ibid. S. 113—114, 123—126, 134, 199).

О подражательной способности дикарей см. N. Spenser. The Principles of sociology. London. 1893. I, p. 81.

R. Wallaschek, Anfänge der Tonkunst. Leipzig. 1903. S. 159.

Conrad Fiedler (Der Ursprung der Künste. S. 169 ff. 187 ff.) отрицає подражаніе въ искусстве Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig. 1901. S. 113—114.

43) Tarde, L'art et la logique. 1891, p. 306.

44) По мнѣнію Шнаазе, у архитектуры нѣть образца въ природѣ (Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. II. S. 28).

Архитектура не подражаетъ природѣ, а выражаетъ характеръ міросозерцанія данного народа (M. Carriere, Ästhetik. 3. Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 556).

45) Спенсеръ, Источники архитектуры. (Г. Спенсеръ, Научные, политические и философские опыты. Спб. 1886. I, стр. 178. L. Noiré, Die Entwickel-

lung der Kunst. Leipzig. 1874. S. 20. Замечается лишь общее соотношение между природой и архитектурой (Louis Gonze. L'art gothique. 216).

46) H. Hettner, Literaturgeschichte der 18 J. Buch. III, Abth. II. Braunschweig. 1879. S. 479.

46a) Кандыревъ, Строительные инстинкты человека. (Журналъ Журналовъ. 1898. Ноябрь. № 22, стр. 379—382, 384, 378). Рафаэль видѣлъ въ истинѣ подражаніе деревьямъ. (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1889. I, p. 382). Сравненіе готики съ лѣсомъ. (F. Th. Helmken, Dom in Köln. 2 Aufl. Köln. 1887. S. 90).

47) Лукрецій, О природѣ вещей. Пер. И. Рачинскаго. Москва. 1913. Книга V, стр. 208. (Стихъ 1380—1385).

48) Th. Baker, Ueber die Musik der nordamerikanischen Wilden. Leipzig. 1882. S. 2. По мнѣнію Валлашека, музыка произошла изъ такта, которымъ дикари регулируютъ совместное дѣйствіе столь необходимое на охотѣ и войнѣ. Оно же представляетъ средство выражать горе и радость, отчего первое облегчается, а второе усиливается. Первобытная музыка появляется и развивается вмѣстѣ съ охотой и войной. Къ нимъ подготавливаются подражательные игры, составляющія подготовительную школу къ жизни. Здѣсь на первый планъ выступаетъ тактъ, изъ котораго произошла музыка (B. Wallaschek, Anfänge der Tonkuns. Leipzig. 1903. S. 312). Валлашекъ не согласенъ съ Спенсеромъ, Дарвиномъ и Бюхеромъ въ объясненіи происхожденія музыки и приближается къ Hirn'у (Ibid. S. 312). По мнѣнію Hirn'a ритмъ—начало искусства (Yrjö Hirn, The Origin of Art. London. 1900, p. 86—87). Объ экспрессіи ритма Ibid. p. 90—91. Ср. А. Неустроевъ, О происхожденіи музыки. Спб. 1892. Въ этой книгѣ собраны разныя теоріи о происхожденіи музыки.

49) W. Knight, The Philosophy of the Beautiful. London. 1891. I, p. 9.

50) Желаніе представить себѣ наглядно божество приводить къ его изображенію. (Эд. Тайлоръ, Первобытная культура. Спб. 1873. II, стр. 236). О служеніи архитектуры, скульптуры и живописи религіи см. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris. 1884. II p. 59, 78—79.

51) Ibid. I, p. 747—748, 777.

52) G. Th. Fechner, Vorschule der Ästhetik. Leipzig. 1876. II. S. 133. О соединеніи человѣческихъ и животныхъ атрибутовъ въ богахъ см. Perrot et Chipiez. Histoire de l'art dans l'antiquité, II, p. 65—66. Объясненіе божествъ въ видѣ существъ частью животныхъ, частью людей см. у H. Spencer. The principles of sociology. London. 1893. Vol. I, p. 342—343.

53) K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien. 1900. Bd. I. S. 499, 503, 511. Много рукъ у индійскихъ боговъ означаетъ всемогущество (F. Max Müller) W. Knight, The Philosophy of Beautiful. London. 1891. I, p. 17.

54) F. X. Kraus, Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer. Freiburg. im Breisgau. 1882. Bd. I. S. 629. P. Raffaele Garrucci Storia della arte Cristiana. Prato. 1873. Volume II. Tavola 67. 1876. Volume III Tavola 112.

55) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2 Aufl. Düsseldorf. 1866. I. S. 18.

56) Ibid. I. S. 18.

57) J. G. Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzelnen nachalphabetischer Ordnung der Kunstdörter auf einander folgenden Artikel. Leipzig. 1792—1794.

Schnaase, Geschichte der bildenden Künste 2 Aufl. Düsseldorf. 1866. I.

S. 18. Впрочемъ, слово символъ встрѣчается у Мармонтеля (1723—1794). См. *Oeuvres complètes de Marmonitel de l'Académie française*. Paris. 1819. Т. XV, р. 347.

О томъ, что такое символъ см. Goblet d'Alviella, *L'idée de Dieu d'après l'anthropologie et l'histoire*. Bruxelles. 1892. р. 97.

58) M. Carriere, *Aesthetik*. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 482.

59) Ibid. I. S. 483. Репродукція Христа въ видѣ Орфея см. M. Carrière, *Atlas der Plastik und Malerei*. Leipzig. 1875. Tafel 15. Fig. 1. „Какъ лань желаетъ къ потокамъ воды, такъ желаетъ душа моя къ Тебѣ, Боже“. (Псаломъ 41, 2).

60) Lafenestre. *Titien*. p. 27—28. Ср. E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*. Paris. 1891. II p. 770.

61) См. Томъ I, изд. 2-е, стр. 208—209.

62) H. Grimm, *Leben Michelangelo's*. 7 Aufl. Berlin. 1894. II. S. 118. Ср. I, S. 432—437. E. Müntz. *Histoire de l'art pendant la renaissance*. Paris. 1895. III, p. 369. Объясненіе самого Микель Анжело. Ibid. III, p. 399. См. о нихъ Н. Taine, *Voyage en Italie*. Paris. 1866. Tome II, p. 214—217.

63) M. Carrière. *Aesthetik*. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I. S. 497. Репродукція см. M. Carrière, *Atlas der Plastik und Malerei*. Leipzig. 1875. Taf. 29, Fig. 5.

64) Adam Bartsch. *Le peintre graveur*. Vienne. 1808. Vol VII, p. 88—89. W. Lübkе und Carl von Lützow, *Denkmäler der Kunst*. S. Aufl. Stuttgart. 1884. Tafel. 88, Fig 6. S. 258. Репродукція также у W. Lübkе, *Grundriss der Kunstgeschichte* 10 Aufl. Stuttgart. 1887. II, S. 352.

Слово „аллегоріи“ отъ греческаго *ἄλλος*, что по-латыни значитъ „alienum“ или „различное“. (B. Bozanquet, *A History of Aesthetic*. London. 1892. p. 158). О словѣ „аллегорія“ см. M. Carrière. *Aesthetik*. 3 Aufl. Leipzig. 1885. I, S. 487. Символъ идетъ отъ единичнаго факта къ идеѣ, а аллегорія отъ абстрактной идеи къ факту (H. Lichtenberger, R. Wagner, *Dichter und Denker. Dresden und Leipzig*. 1899. S. 11). Объ аллегоріи см. P. Souriau, *Les Suggestions dans l'art*. Paris. 1893, p. 223, 229, 233.

65) Ч. Дарвинъ. О выражении ощущеній. Спб. 1872, стр. 47.

66) Th. Jouffroy. *Cours d'Esthétique*. 3 ´ed. Paris. 1875, p. 206—211.

67) Апостолы сидѣть не вокругъ стола: ближайшая часть къ зрителю осталась незанятою. Эта странность объясняется тѣмъ, что къ нарисованному столу приставлялись столы для пріора и монаховъ, какъ пріобщавшихся къ трапезѣ Христа и Апостоловъ. „Прямо противъ входа, пишетъ Гете о „Тайной Вечери“ Леонарда да Винчи, у узкаго простѣнка, въ глубинѣ залы, находился столъ пріора; по обѣ стороны—столы монаховъ, всѣ на не высокомъ отъ пола уступѣ; и когда вошедши оборачивался, то видѣлъ на четвертой нарисованный столъ, а за нимъ—Христа съ Его учениками, какъ бы принадлежащихъ къ монашествующей братіи. Величественное зрѣлище должно было являться въ часы трапезы, когда столы пріора и Христа, какъ два, одно противъ другого находящіяся, изображенія, смотрѣли другъ на друга, а монахи находились между ними“. (О картинѣ Леонарда-да-Винчи: „Тайная Вечеря“. Переводъ изъ Гете А. Ярославцева. Спб. 1858, стр. 6—7).

68) M. Carrière. *Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung*. Leipzig. 1873. Bd. IV. S. 125—127.

69) Эрихъ Францъ, Тайная Вечеря Леонарда-да-Винчи. (Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1886. Томъ IV. Выпускъ 3, стр. 235—236.

70) Тамъ же, стр. 236—237.

71) Тамъ же, стр. 250—251. Otto Hoerth, Das Abendmahl der Leonardo-da-Vinci. Ein Beitrag zur Frage Seiner Künstlerischen Rekonstruktion. Leipzig. 1907. (In Kunstgeschichtliche Monographien).

72) G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. II, S. 106—107.

72a) „Dico ai pittori che mai nessuno deve imitare la maniera dell'saltio perché sara detto nipote e non figliuolo della natura“. (Говорю живописцамъ, что никто никогда не долженъ подражать манерѣ другого, потому будетъ названъ приемникомъ, а не сыномъ природы). Trattat della pittura di Leonardo-da-Vinci condotto sul cod Vaticano Urbinate 1270 con prefazione di Marco Taburrini piecedeto della vita di Leonardo scritta da Giorgio Vasari con nuove note e comentario di Gaetano Milanesi. Roma. 1890, pag. 45.

Wolf (tamer) Lionarde-da-Vinci als Aesthetiker, Versuch einer Darstellung der Kunstdtheorie Lionardos auf Grund seiner „Trattato della Pittura“. Strasburg. 1901.

73) Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig. 1866. I. S. 14. Въ Московскомъ училищѣ живописи въ 80-хъ годахъ 19 в. академикъ А. Н. Макрицкій проповѣдалъ, что натура—дура и изучать надо только великихъ мастеровъ. См. Собко, В. Гр. Неровъ. Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1883. Томъ I. Выпускъ 1, стр. 140. Ср. Muller. Geschichte der Malerei im 19 Y. München. 1893. I. S. 14—15.

74) E. Müntz. Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 446—447.

75) О Pieta Микель Анжело см. ibid. III, p. 383. О причинѣ, почему въ Pieta Микель Анжело изобразилъ Богородицу такой молодой онъ говорилъ Кондиви, обращая внимание на то, что отъ цѣломудрія женщина долѣе сохраняется: и тѣмъ болѣе Та, Которая никогда не знала ни грѣшиной мысли, ни грѣшнаго влечения (H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7 Aufl. Berlin. 1884. I. S. 158—162).

76) „Дѣйствительность“—вотъ лозунгъ и послѣднее слово современного мира. (В. Бѣлинскій. Рѣчь о критикѣ А. Никитенко. Сочиненія В. Г. Бѣлинского. Изд. Павленкова. Спб. 1896. Томъ II, стр. 759).

76a) П. Ж. Прудонъ. Искусство, его основаніе и общественное назначение. Пер. подъ ред. Н. Курочкина. Спб. 1865, стр. 263.

77) Гоголь. Похожденія Чичикова или Мертвые души. Сочиненія Н. В. Гоголя. Полное собраніе въ одномъ томѣ. Изд. Ф. Павленкова. Спб. 1902, столбецъ 595.

78) Gruyer. Les Vièges de Raphael. II, p. 554.

79) E. Müntz. Raphael. Paris. 1881, p. 60.

80) Ibid. p. 68.

81) Ibid. p. 78.

82) Ibid. p. 400.

83) Ibid. p. 534. Репродукціи ibid. p. 536, 537.

84) Charles Blanc. Grammaire de dessin. Paris. 1867, p. 575—576.

85) Микель Анжело не любилъ писать портретовъ. (E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1895. III, p. 132, 139—140. Ср. H. Grimm, Leben Michelangelo's. 7. Aufl. Berlin. 1894. I. S. 435). Онъ не заботился о портретномъ сходствѣ. Джульяно Медичи, герцога Немурскаго, и Лоренцо, герцога Урбинскаго (М. И. Соловьевъ, Микель Анжело Буонаротти.

Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1885. Томъ III, выпускъ 6, стр. 495) въ статуяхъ на гробнице Медичи въ ризнице Санъ Лоренцо (H. Grimm, Lebne Michelangelo's 7 Aufl. Berlin. 1894. I. S. 435. II. S. 34). Объ этихъ статуяхъ ibid. I. S. 432 и далѣе, 435—437. Существуетъ только два портрета Микель Анжело: Витторио Колонны и Ковельери. (Ibid. II, S. 351).

86) E. Müntz. Raphael. Paris. 1881, p. 552. О портретахъ Рафаэля см. Gruyer, Raphael, Peintre de portrait, E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris. 1891. II, p. 253 и ibid II, p. 156, 760, 766. III, p. 132—134 и Marco Minghetti, Raffaello. Bologna. 1885, p. 150.

87) Fromentin, Les maîtres d'autrefois. 3 éd. Paris. 1877; p. 413.

88) Havard., Histoire de la peinture hollandaise. Paris. 1881, p. 83—84.

89) Ibid. 86. О намѣренномъ устраненіи деталей см. G. Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876 II, S. 71. Части картины, наиболѣе тщательно написанныя, притягиваютъ взоръ. Точно также свѣтлые и освѣщенные точки въ картинѣ. (P. Souriau, La suggestion dans l'art. Paris. 1893, p. 84, 53). Аналогичные приемы въ литературѣ. См. Fr. Paulhan, De la description pittoresque. Revue Bleu. 1886, 17 juillet. T. XII, p. 72. Свѣтотѣнь даетъ возможность Рембрандту распределить предметы по степени ихъ важности и характеристичности (Emil Michel Rembrandt, Paris. 1893, p. 75). Рембрандтъ сосредоточиваетъ внимание на главномъ (Ibid. p. 534). Рембрандтъ освѣщаетъ то, что самое важное. (Ibid. p. 524—525). Свѣтотѣнь у Рембрандта (Ibid. p. 20—26, 75, 233, 523—524). Ср. H. Cohen. Aesthetik des reinen Gefühls. Berlin. 1912. II, S. 377—380.

90) Havard. Histoire de la peinture hollandaise. Paris 1881, p. 76—78.

91) Ibid. p. 78.

92) W. Lubke, Grundriss der Kunstgeschichte. 10 Aufl. Stuttgart 1887. II. S. 97. Прудонъ искусство, его основание и общественное значеніе. Спб. 1865, стр. 35. Объ идеальнореальности F. Brentano, Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung. Leipzig. 1892. S. 23. О реализмѣ классического искусства Konrad Lenge, Das Wesen der Kunst. Berlin. 1901. II. S. 248—250. Реалистами были такъ называемые идеалисты-художники греческие и итальянские (Ibid. I, S. 168). О реалистическомъ идеализмѣ см. А. Лучинчарский. Основы позитивной эстетики (Очерки реалистического мировоззрѣнія. Спб. 1904, стр. 174).

93) И. П. Мечниковъ, Законъ Жизни. (Вѣстникъ Европы. 1891. Сентябрь, стр. 258). Объ идеализмѣ и культурной миссии искусства. И. И. Мечниковъ. Искусство производства новыхъ разновидностей въ мірѣ животныхъ и растеній. (Русскія Вѣдомости 9 июня 1903. № 157) ср. 55-ое прим. въ Введеніи къ I тому этой книги (2-изд. 1913 стр. 23). И. И. Мечниковъ, этюды о природѣ человѣка. Москва. 1904, стр. 43. Гончаровъ „Лучше поздно, чѣмъ никогда“ (И. А. Гончаровъ. Четыре Очерка. Спб. 1881, стр. 81—82).

94). „Guyau, L'art au point de vue sociologique, Paris. 1889, p. 165. Позії соединяетъ насть съ идеаломъ лучшаго будущаго. (Ibid. p. 165). Искусство съ одной стороны зеркало дѣйствительности, съ другой изображеніе лучшаго будущаго. (Hettner, Literaturgeschichte der 18 J. 3 Aufl. Braunschweig. 1879. Drittes Buch. Erste Abtheilung. S. 383. Drittes Buch. zweite Abth. S. 125, 150.

95) M. Carrière, Aesthetik. 3 Aufl. Leipzig. 1885, I. S. 287.

96) Будущій прогрессъ человѣчества по Д. Ст. Миллю (Guyau, La morale anglaise contemporaine, 5 éd. Paris 1904 p. 78. (Вѣра въ лучшее будущее у

В. Гюго и Спенсера. (Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, Paris. 1889 р. 239—240). Радужная будущность человечества (Gener, *La Mort et le Diable*. Paris. 1880, р. 723—761). Сумма добра все увеличивается. (*Ibid.* p. 751). Симпатия становится все сильнее (*Ibid.* p. 745). Победа добра над зломъ. (*Oeuvres complètes d'Edgar Quinet: L'Esprit nouveau*. Paris 1874, p. 51—67). Надежда на лучшее будущее была уже у древнихъ персовъ. M. Carrière, *Christus in der Vorzeit*. (M. Carrière, *Gesammelte Werke*. Leipzig. 1894. Bd. XIV, S. 115). (Ср. Юморъ стр. 48, примѣчаніе 301).

97) Letourneau, *L'évolution morale*. Paris. 1887, p. 463—465.

98) *Ibid.*, p. 464.

99) M. Carrière, *Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwicklung und die Ideale der Menschheit* 3 Aufl. Leipzig. 1877. Bd. II, S. 379.

100) Вѣстникъ Европы. 1881. Маѣ стр. 264 Романы учатъ какъ жить. Marcel Prevost, *Préface de la confession d'un amant*. (P. Souriau, *La Beauté rationnelle*. Paris. 1904, p. 490). Вліяніе книги. Карлейль, Героп и героническое въ исторіи. Пер. Яковенко. Спб. 1893, стр. 226.

101) Поэтъ-пророкъ (Тамъ же стр. 112—113). Ср. Josef Müller, *Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst*. Mainz. 1897. S. 99, 119. Одни поэты только поэты, другіе вожди и пророки (Konrad Lange, *Das Wesen der Kunst*. Berlin. II, S. 77). О культурномъ значеніи искусства. См. *Ibid.* II, S. 69. О міровомъ значеніи искусства См. *Ibid* II, S. 79. Геній—пророкъ (Guyau, *L'art au point de vue sociologique*. Paris. 1889, p. 44—45). Поэтъ—пророкъ и жрецъ религіи безъ догматовъ. (*Ibid.* p. 163). Поэтъ—пророкъ будущаго (Ronsard). *Ibid.* 249—250. Пророчество художника Chamberlain. B. Wagner. 3 Aufl. München 1904. S. 463. Художникъ—пророкъ, укрѣпляющій вѣру въ лучшее будущее. (R. Wallaschek, *Anfänge der Tonkunst* Leipzig. 1908. S. 302). Громадное нравственно-укрѣпляющее значение искусства для народа и для отдельныхъ общественныхъ единицъ. (*Ibid.* S. 300—304). Искусство, изображая подвиги героевъ, укрѣпляетъ ихъ потомковъ въ жизненной борьбѣ. (Yrjö Hirn, *The Origin of Art*. London 1900, p. 179). Ср. I томъ 2 изд. стр. 334.

192) Schiller, *Ueber Bürgers Gedichte* (Schillers sämmtliche Schriften. Herausgegeben von Karl Goedeke. Stuttgart. 1869. VI, S. 316).

103) А. Пушкинъ, Памятникъ. (Сочиненія А. С. Пушкина. Изд. 3 А. С. Суворина. Спб. 1887. Томъ IV, стр. 23—24, варианты см. стр. 283).





