

„АРТИСТЪ“

ЖУРНАЛЬ

ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУССТВЪ

И

ЛИТЕРАТУРЫ.

1894 годъ.

Августъ.

№ 40.

Годъ 6-й.

Книга 8-я.



МОСКВА.
Типо-литографія Высочайше утвержденнаго Т-ва И. Н. Мушнеръ и Н^о,
Пименовская улица, собственный домъ.



1894.

СОДЕРЖАНИЕ:

	Стр.
I. „ВЕЧЕРЬ СЪ ПРИКЛЮЧЕНІЯМИ“ ком. въ 5 д. Оливера Гольдсмита, пер. А. Веселовской	1 ^{1/2}
II. О НѢКОТОРЫХЪ НОВЫХЪ НАПРАВЛЕНІЯХЪ ВЪ НАУКЪ ОБЪ ИСКУССТВАХЪ, ст. П. Викторова	33
III. РѢШЕНІЕ, повѣсть Л. Ф. Нелидовой (окончаніе)	35
IV. ВАГНЕРІАНСКІЙ ВОПРОСЪ (музык. проблема) Фр. Ницше, пер. О. О. Р	61
V. СНИМКИ СЪ КАРТИНЪ, ПОРТРЕТОВЪ И РИСУНКОВЪ:	
„Кодаинтъ больше любви“ Г. Кэна. 37	Souvenir du premier empire. Брам-
Фрина. Жерома. 99	то 185
Торжество искусства. Бонна. 125	Репетиція „Madame Sans-Gêne“
Сцена изъ „Венецейскаго исту-	въ присутствіи Сарду. 196
кана“ д. I. явл. 6 152	
VI. ЛЮБИТЕЛЬНИЦЫ ИСКУССТВЪ. <i>Соблазнительница</i> . — <i>Гастроль у фокусника</i> . — <i>Говорящая голова</i> , — разск. В. Подкольева	76
VII. ИЗЪ ВИКТОРА ГЮГО, стихотв., пер. Л. Г.	85
VIII. ИЗЪ ПРОШЛАГО РУССКОЙ ДРАМЫ. Я. Б. <i>Князь и его трагедіи</i> . Ст. Юрія Веселовскаго	86 ^{1/2}
IX. ОДИНЪ, романъ И. Потапенко (продолженіе)	100
X. ИЗЪ ФАНТАСТИЧЕСКИХЪ РАЗСКАЗОВЪ ГОФМАНА. „Крейслеріана“ (окончаніе). — „Донъ-Жуанъ“. Пер. А. Страхова	126
XI. ЭЖЕНЪ СЮ. Э. Легуве, пер. Н. П. (окончаніе)	143
XII. ОТЕЛЛО, очеркъ А. Федорова.	153
XIII. „МОЯ БАЛОВНИЦА“, ром. А. Коптяева.	161
XIV. ЭТЮДЪ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО, муз. Т. Постъ	164
XV. ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРѢНІЕ. — <i>Замѣтки читателя</i> . — Литература инстинктовъ. И. И. Иванова	167
XVI. СОВРЕМЕННОЕ ОБОЗРѢНІЕ:	
Московскій лѣтній сезонъ, ст. В. Е.	180
Оркестровые вечера г. Арендса. W.	182
Корреспонденціи изъ Архангельска, Варшавы, Екатеринбургa, Курска, Майкопа, Муромa, Нижняго-Новгорода, Новочеркасска, Рязани, Томска и Тулы.	186
XVII. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБОЗРѢНІЕ	192
XVIII. ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ НОВОСТИ	197
XIX. МУЗЫКАЛЬНЫЯ НОВОСТИ	202
XX. ХРОНИКА	207
XXI. „ПОЛУСВѢТЪ“ ком. въ 5 д. А. Дюма, пер. А. Е. Нашперовой	
XXII. „ВЪ АНТРАКТЪ“, карт. М. П. Клодта, фотот. Шереръ и Набольдъ	
XXIII. „ВЪ УБОРНОЙ“, рис. Л. О. Пастернака, фототипія К. А. Фишера	
XXIV. „ОБРЫВЪ“, рис. перомъ А. Н. Шильдера, фотот. т-ва И. П. Кушнеревъ и К ^о .	



О НѢКОТОРЫХЪ НОВЫХЪ НАПРАВЛЕНІЯХЪ ВЪ НАУКѢ ОБЪ ИСКУССТВАХЪ *).

Для всякаго занимающагося наукой объ искусствахъ по временамъ возникаетъ невольный вопросъ, да стоитъ ли заниматься серьезно этимъ дѣломъ, стоитъ ли тратить на него силы, трудъ и т. д. Это тѣмъ болѣе, что далеко не всѣ признаютъ важное общественное значеніе и социологическую роль искусства, а сами художники по временамъ какъ бы нарочно подтверждаютъ подобнаго рода сомнѣнія, выпуская изъ своихъ мастерскихъ произведенія, удовлетворяющія низменному и пошлему вкусу какихъ-нибудь рагузени изъ буржуазіи, упрекъ, отъ котораго, впрочемъ, совершенно свободно наше родное русское искусство.

Въ концѣ прошлаго года я посѣтилъ Парижъ, гдѣ между другими научными дѣлами старался ознакомиться съ современнымъ состояніемъ науки объ искусствахъ, — а Парижъ въ этомъ отношеніи, какъ и во многихъ иныхъ, является первостепеннымъ центромъ Европы, — и вотъ что мнѣ между прочимъ пришлось услышать. Одинъ выдающійся историкъ и социологъ, видный сочленъ Парижскаго Антропологическаго Общества, положительно не признавалъ за искусствомъ серьезнаго социальнаго значенія, мало того онъ аргументировалъ, какъ Платонъ и, нападая на искусство, съ жаромъ восклицалъ «если древній художникъ изображалъ какихъ-нибудь центавровъ, людей съ туловищемъ четвероногихъ, съ такою поразительною живостью, что невольно заставлялъ вѣрять толпу въ существованіе подобныхъ без-

смыслицъ, то не безнравственно ли это въ самомъ дѣлѣ!» И дѣйствительно, становясь на точку зрѣнія выдающагося ученаго, можно его аргументацію продолжить и, напримѣръ спросить, не безнравственны ли знаменитыя химеры, украшающія Соборъ Парижской Богоматери, «Les chimères de Notre Dame de Paris», фантастическія, устрашающаго вида существа, какъ бы предназначенныя лишь для того, чтобы запугивать воображеніе толпы, указывая ей на то, что міръ населенъ чудищами, отъ которыхъ спасаетъ только божество, между тѣмъ какъ то же божество, по ученію самой церкви, есть не затемнѣніе и устрашеніе, а просвѣтлѣніе и милость. Слѣдуя той же аргументаціи и продолжая подбирать подходящіе примѣры, можно было бы составить цѣлый обвинительный актъ противъ искусства и умалить серьезность его нравственнаго и общественнаго значенія до минимума, но такая аргументація въ концѣ концовъ оказалась бы совершенно бесплодной, такъ какъ ее съ избыткомъ можно было бы уравновѣсить примѣрами противоположнаго свойства, наглядно убѣждающими насъ въ томъ, что искусство въ своемъ историческомъ развитіи и въ своихъ наиболѣе возвышенныхъ и серьезныхъ проявленіяхъ всегда и всюду было однимъ изъ яркѣйшихъ свѣточей человѣчества, увлекавшихъ и увлекающихъ его на путь развитія, совершенства, гуманности. Но, можетъ быть, и подобнаго рода уравновѣшивающая аргументація не удовлетворитъ серьезнаго мыслителя, не желающаго признать научной и социологической необходимости искусства. Въ такомъ случаѣ нужно искать доводовъ еще глубже и рассмотреть, не есть ли искусство одинъ

*) Докладъ, прочитанный авторомъ на Первомъ Съѣздѣ Художниковъ и Любителей 30-го апрѣля 1894 г.

изъ тѣхъ естественныхъ институтовъ самой природы, одно изъ тѣхъ ея установленій, какъ потребность передвигаться, ощущать, слышать, видѣть и т. д. На самомъ дѣлѣ это такъ и есть и подтверждается изученіемъ началъ искусства. Мы недавно выслушали съ живѣйшимъ интересомъ сообщеніе одного изъ членовъ съѣзда *В. М. Михайловскаго* «О началѣ искусствъ», познакомившаго насъ съ первобытнымъ искусствомъ у дикарей; его можно было бы продолжить не менѣе интереснымъ сообщеніемъ объ искусствѣ у дѣтей «*L'art chez l'enfant*», какъ выражаются ученые французскіе изслѣдователи, занимающіеся этими вопросами, и даже еще далѣе — искусствомъ у животныхъ. Что же говорятъ намъ и на что указываютъ подобнаго рода изслѣдованія?

Если дикарь рисуетъ сцены охоты, которой онъ живетъ, и вводитъ въ свои орнаменты фигуры животныхъ, которыми питается, то это безъ сомнѣнія изъ живѣйшей потребности повторить психическими средствами тѣ пріятныя ощущенія, которыя онъ чаще всего извлекаетъ изъ дѣйствительности. Но не то ли же самое у дѣтей. Французскій психологъ *Paulhan* въ статьѣ написанной имъ по поводу книги *Percé'a* «*L'Art et la Poésie chez l'enfant* *)», приводитъ общезвѣстные, но пріобрѣтающіе въ данномъ случаѣ особенное значеніе факты. Маленькій ребенокъ, напр., окончивъ ѣсть супъ, продолжаетъ макать ложкой въ пустую тарелку, очевидно стараясь воспроизвести пріятныя для него ощущенія. — Далѣе всякому извѣстно, что дѣти, играя въ куклы, чаще всего воспроизводятъ тѣ же элементарныя и чисто физиологическія удовольствія ѣды, спанья, одѣванья, умыванья и т. д., устраивая для своихъ персонажей кровати, домики; они производятъ шумъ для шума, рассматриваютъ цвѣта изъ потребности и удовольствія рассматривать. Въ ихъ рисункахъ, — я говорю о дѣтяхъ еще не учившихся рисованію, — мы видимъ воспроизведеніе домиковъ, изъ которыхъ идетъ дымъ, оконъ, дверей, елокъ, увѣшанныхъ конфетами и т. п. предметовъ уютнаго и пріятнаго домашняго обихода; дѣвочки съ любовью рисуютъ важныхъ дамъ въ нарядныхъ костюмахъ, съ длинными шлейфами, въ шляпкахъ съ перьями и т. п. пріятныя для нихъ вещи. Менѣе физиологическій и, такъ сказать, своеобразный характеръ имѣетъ искусство доисторическихъ народовъ, причемъ и въ самыхъ высшихъ и эстетическій элементъ. Такъ, египетская пирамида есть воспроизведеніе правильной кристаллической формы, наиболѣе частой и красивой изъ естественныхъ формъ кристалловъ, а капитель египетской колонны — подра-

жаніе цвѣточной чашечкѣ лотоса или напируса, пріятно поражающихъ глазъ туземнаго художника. Каково бы ни было затѣмъ дальнѣйшее развитіе, осложненіе и усовершенствованіе первоначальной эстетической эмоціи, первоначальной эстетической дѣятельности, изъ приведенныхъ фактовъ достаточно уже ясно, что, по самому своему происхожденію изъ физиологической необходимости, это суть естественныя потребности, естественныя институты человека. А если это такъ, если искусство въ самой своей основѣ есть естественное и вмѣстѣ нормальное установленіе природы, то очевидно и самые споры, еще ранѣе возникавшіе у насъ и когда-то горячо волновавшіе все образованное общество, нужно или не нужно искусство, падаютъ сами собой, ибо, очевидно, объ установленіяхъ природы не спорять. А слѣдовательно не можетъ быть ни малѣйшихъ сомнѣній и колебаній относительно *raison d'être* самой науки объ искусствахъ.

Я не беру на себя смѣлости представить хотя бы краткій схематическій обзоръ науки объ изящныхъ искусствахъ во всемъ ея объемѣ, да это и не нужно, такъ какъ многое извѣстно, много уже касалось здѣсь, а главное самая задача обширна и, безъ сомнѣнія, непосильна одному человѣку. Поэтому отмѣчу нѣсколько наиболѣе новыхъ и интересныхъ направленій въ этомъ обширномъ предметѣ.

Здѣсь уже неоднократно говорилось объ эстетическомъ чувствѣ, эстетической эмоціи, вдохновеніи, сознательномъ и бессознательномъ творествѣ художника, но ни разу не упоминалось названіе той науки, которая занимается въ настоящее время подобныи къ разрѣшенію всѣхъ этихъ смутныхъ, даже для образованнаго большинства, вопросовъ, путемъ точнаго наблюденія и опыта. Я говорю объ опытной психологін, или психологін физиологической, психо-физиологін какъ ее иначе называютъ. Основной законъ этой науки, возникшей въ англійской эмпирической школѣ со временъ Локка до Герберта Спенсера и Бена включительно, состоитъ въ томъ, что ни одно такъ называемое душевное или психическое явленіе, будь то ощущеніе, чувство, мысль, не обходится безъ одновременно сопутствующаго ему физиологическаго, чисто тѣлеснаго процесса, и что всѣ психическія явленія суть не что иное какъ субъективное выраженіе этихъ сопряженныхъ физиологическихъ процессовъ. Весьма простой опытъ убѣждаетъ въ этомъ: такъ, стоить прижать на шеѣ сонныя артеріи, несущія кровь къ мозгу, какъ тотчасъ же свѣточъ нашей субъективной жизни, наше сознаніе, гаснетъ въ сумеркахъ обморочнаго состоянія. Неисчислимо важны послѣдствія этого психо-физиологическаго закона для науки о человѣкѣ, а въ частъ

*) *Revue Philosophique* 1889, 7, XXVIII

ности для науки о прекрасномъ или эстетики. А въ этой послѣдней неисчислимо важно значеніе психо-физиологическаго закона прежде всего для опредѣленія самой природы эстетическаго чувства. Передъ вами группа молодыхъ дѣвушекъ въ красивомъ воздушномъ полетѣ на качеляхъ. Вы положительно любуетесь красотой качаній этого живого маятника, однако лишь до тѣхъ поръ, пока качели не станутъ подниматься слишкомъ высоко, съ этого момента вы начинаете испытывать положительно неприятное чувство и невольно замѣчаете, что оно происходитъ у васъ отъ ощущенія замираній вашего собственного сердца, развивающихся подъ влияніемъ воображаемаго паденія. Возьмемъ другой примѣръ. Неправда ли, какъ отвратительно изображеніе Дананды August Rodin'a изъ Люксембургскаго музея. Но всмотритесь подольше, проанализируйте ваше чувство отвращенія и вы увидите, что васъ просто слегка тошнитъ отъ этой облѣзшей и обвисшей фигуры, напоминающей неполный скелетъ. Здѣсь говорилось о знаменитой картинѣ Рѣпина «Іоаннъ Грозный». Но знаете ли какое впечатлѣніе производитъ иногда этотъ chef d'oeuvre реализма: я самъ былъ свидѣтелемъ, какъ у одной молодой особы, при взглядѣ на это море крови въ знаменитой картинѣ, появилась непреодолимая тошнота. Далѣе, не такъ давно я выходилъ изъ мастерской художника съ однимъ знакомымъ, мужчиной крѣпкихъ нервовъ и превосходнаго здоровья. Мы только что кончили разсматривать картину насильственной смерти, изображенную съ потрясающимъ реализмомъ. И что же, несмотря на божесть возвышенный сюжетъ картины и религиозное воспитаніе моего спутника, онъ отворачивался и отплевывался, какъ будто выходилъ не изъ мастерской художника, а изъ анатомическаго театра^{*)}. Итакъ, вы видите, что эстетическія чувства, какъ и всякія другія, прежде всего не есть самостоятельныя субъективныя явленія, а лишь внутренняя сторона неразрывныхъ съ ними физиологическихъ, слѣдовательно чисто матеріальныхъ состояній. За этимъ первымъ положеніемъ психо-физиологической эстетики, — назовемъ такъ вмѣстѣ съ другими изслѣдователями нашу юную науку, — немедленно разрѣшается другое. Если эстетическія чувства, понижаясь къ своей тѣневой сторонѣ, гдѣ они выходятъ уже изъ сферы собственно прекраснаго, тотчасъ же обнаруживаютъ себя неприятнымъ, угнетающимъ дѣйствіемъ на организмъ, то естественно ожидать, что, повышаясь къ своей свѣтлой границѣ, они проявятъ себя извѣстною суммой пріятныхъ, повышающихъ жизнедѣятельность организма воздѣйствій. И дѣй-

ствительно, французскій ученый, *Féré* подтверждаетъ это положеніе въ цѣломъ рядѣ прекрасныхъ опытовъ, а *Henry* указываетъ на возможность ввести въ подобнаго рода опыты точное измѣреніе и даетъ имъ даже математическое обоснованіе. Въ опытахъ *Féré* пріятныя впечатлѣнія повышали силу рукъ, измѣряемую динамометромъ, непріятныя понижали ее. Другими словами, пріятныя ощущенія, лежащая въ основѣ эстетическаго чувства, разсматриваемаго съ физиологической стороны, относятся къ группѣ силороджающихъ или динамогенныхъ, непріятныя — силозадерживающихъ раздраженій, *les irritations nerveuses dynamogenes et inhibitorres*, слѣдуя терминологіи Броунъ-Секара. Но такъ какъ подобное же повышеніе и пониженіе функций организма посредствомъ болѣе или менѣе пріятныхъ ощущеній одинаково приложимо къ психической сторонѣ, то очевидно и здѣсь эстетическія впечатлѣнія заявятъ себя повышеніемъ чувствъ, образовъ, умонастроенія мыслей, неэстетическія — пониженіемъ всего этого. Отсюда третье и на этотъ разъ завершающее положеніе психо-физиологической эстетики: *эстетическія чувства — это собственно сама жизнь, но только въ ея высшихъ какъ тѣлесныхъ, такъ и духовныхъ проявленіяхъ неразрывно.*

Я не могу, при краткости отмѣреннаго мнѣ мѣста, останавливаться надъ приложеніемъ только что выведенной формулы къ объясненію эстетической эмоціи въ произведеніяхъ искусства или эмоціи художественной въ тѣсномъ смыслѣ. Замѣчу только, что въ то время, какъ среди обыкновенныхъ смертныхъ эстетическая эмоція въ широкомъ значеніи есть жизнь въ ея наилучшихъ тѣлесныхъ и духовныхъ проявленіяхъ неразрывно, у художниковъ эта эмоція осложняется унаслѣдованнымъ или пріобрѣтеннымъ (заученнымъ) стремленіемъ или и унаслѣдованнымъ, и пріобрѣтеннымъ вмѣстѣ, къ перевоспроизведенію жизни въ возможно правдивыхъ, специфическихъ формахъ, музыкальныхъ, архитектурныхъ фигурныхъ, живописныхъ, словесныхъ (художники-писатели), а у ученыхъ въ правдивыхъ умственныхъ продуктахъ, причемъ можетъ происходить и нерѣдко происходитъ разединеніе между собственной жизнью въ дѣйствительности и жизнью въ искусствѣ и наукѣ: одна жизнь можетъ совершенно, такъ сказать, уйти отъ другой, чего, впрочемъ, у самыхъ совершенныхъ представителей искусства и науки, какъ показываетъ исторія, не случается. Замѣчу также, что съ этой точки зрѣнія наиболѣе эстетическимъ народомъ будетъ тотъ, жизнь котораго есть наибольшее проявленіе тѣлесныхъ достоинствъ въ связи съ наибольшимъ произведеніемъ художественныхъ, умственныхъ и общественныхъ продуктовъ. Такимъ народомъ были древніе греки.

*) Простите за примѣры, они не противъ картинъ, которыхъ самъ я глубокой почитатель, а лишь для моей аргументаціи.

Однимъ изъ крупнѣйшихъ приложений психо-физиологическаго закона эстетики къ искусству является также приложение его къ рѣшенію вопроса о красотѣ человѣка. Въ самомъ дѣлѣ, развѣ Аполлонъ Британскаго музея не есть одновременное выраженіе высочайшихъ тѣлесныхъ достоинствъ въ полной гармоніи съ жизнью духа, такъ какъ въ этомъ лицѣ съ физическою красотой соединены выраженіе ума, серьезной мысли, гордой воли и вмѣстѣ съ тѣмъ какого-то неудовимо грустнаго чувства, свойственнаго лишь очень умнымъ и уже отвѣдавшимъ жизни юношамъ. И дѣйствительно, чѣмъ былъ Аполлонъ въ представленіи грека позднѣйшихъ эпохъ? Представитель наивысшихъ проявленій человѣческой жизни: молодости, обновленія, физическаго и духовнаго свѣта, искусства, науки, гнѣвнаго и правдиваго, патріотическаго и гражданскаго мужества, — извѣстно, что самъ Юпитеръ боялся Аполлона, — и вмѣстѣ поэтическаго воодушевленія, нравственнаго искупленія, прощенія, милости и даже исцѣленія. Но развѣ столь многія совершенства могутъ вмѣщаться въ несовершенной, большой или уродливой тѣлесной оболочкѣ! Слѣдовательно и красота есть не что иное, какъ высшее проявленіе тѣлесной и духовной жизни, неразрывно. Пользованіе психо-физиологическимъ закономъ дало бы намъ возможность быстро разобратъ и во всѣхъ произведеніяхъ искусства, касающихся горестей и радостей человѣка; къ сожалѣнію, я не могу демонстрировать здѣсь коллекціи снимковъ, собранныхъ мною въ этомъ направленіи по личнымъ впечатлѣніямъ въ европейскихъ музеяхъ. Могу только выразить надежду представить ее въ моихъ будущихъ публичныхъ чтеніяхъ по искусству. Тогда же я постараюсь дать и полное опредѣленіе самого искусства, которое съ точки зрѣнія психо-физиологическаго закона будетъ воспроизведеніемъ собственно не красоты, а жизни, причемъ красота въ искусствѣ, всецѣло зависящая отъ красоты въ жизни, сама по себѣ сводится лишь къ правдѣ изображенія, вмѣстѣ съ тѣмъ выяснится и самый критерій къ оцѣнкѣ его произведеній.

Я не могу не отмѣтить еще одного завоеванія въ области психо-физиологической науки, проливающего дальнѣйшій свѣтъ на природу и значеніе искусства. Всѣмъ извѣстно такъ называемое *гипнотическое внушеніе*. Въ глазахъ публики это есть сила, посредствомъ которой субъекта можно усыпить и затѣмъ заставить его безпрекословно повиноваться, выражать и дѣлать, что угодно. Въ рукахъ ученыхъ это есть методъ безкровнаго живосѣченія человѣка, посредствомъ котораго можно производить безвредные опыты надъ его психическими функциями, воображеніемъ, волею, надъ всякаго рода чувствованіями, а слѣдовательно и эстети-

ческими. Вотъ эти - то опыты въ состояніи гипнотическаго внушенія, проливаютъ намъ еще болѣе яркій свѣтъ на природу эстетическаго чувства, такъ какъ во истину можно сказать загипнотизированному субъекту «будьте красивы» и онъ будетъ красивъ, если не чертами лица, когда субъектъ некрасивъ въ дѣйствительности, то мимическимъ выраженіемъ. И вотъ тогда-то оказывается, что эстетическая эмоція и вмѣстѣ съ тѣмъ ея выраженіе, что само по себѣ красота, есть высшее и легчайшее напряженіе тѣла и духа, есть восторгъ, восхищеніе, какъ бы неодолима преданность какой-то высшей, но гармонической благожелательной силѣ. Посмотрите въ самомъ дѣлѣ на мадоннъ Мурилло и Прюдона. Неправда ли, обѣ несомнѣнной красоты, но что здѣсь красивѣй, — форма или выраженіе? Мнѣ кажется оба фактора сливаются и переходятъ другъ въ друга. Вмѣстѣ съ тѣмъ обѣ мадонны какъ бы загипнотизированы какою-то высшею волей, обѣ находятся въ глубоко-восторженномъ экстазическомъ состояніи, какъ бы подъ вліяніемъ какого-то непреодолимаго внушенія или властнаго, но незримаго, внутренняго голоса. Вся разница въ томъ, что мадонна Мурилло, та, которая со сложенными руками, находится въ состояніи пассивнаго созерцательнаго экстаза, какъ бы въ полномъ самоотреченіи отъ самой себя и своей тѣлесной оболочки, тогда какъ мадонна Прюдона, та, которая съ простертыми вверху руками, находится въ состояніи дѣятельнаго, активнаго экстаза, и если она тоже устремляется къ небу, то, безъ сомнѣнія, со всѣмъ пыломъ земной страсти.

Вопросъ этотъ настолько интересенъ, что знаменитый невропатологъ, покойный проф. Шарко и его другъ и ученикъ Поль Ринне, — первый страстный любитель искусства, второй къ тому же и прекрасный художникъ (скульпторъ), посвятили его разработкѣ совмѣстный трудъ и напечатали чрезвычайно интересную книгу «Les Demoniques dans l'Art». Дѣло въ томъ, что въ такъ называемомъ истерическомъ гипнозѣ есть одна фаза развитія, сопровождающаяся страстными позами «les attitudes passionnées», въ которыхъ можетъ выражаться то или другое, но только всегда экзальтированное чувство. Въ такихъ случаяхъ экзальтированный субъектъ имѣетъ видъ изступленнаго или одержимаго «possédé».

Подобнаго рода изученіе показываетъ, что всякаго рода чувство, коль скоро оно достигаетъ крайней степени, становится экзальтированнымъ, оно роковымъ образомъ начинаетъ внушать, гипнотизировать. Но такъ какъ свѣтлыя чувства повышаютъ жизнь, мрачныя же угнетаютъ ее и парализуютъ, то ни для самаго художника, ни для общества далеко не безразлично содержаніе произведеній искусства и

способъ ихъ выраженія. Произведенія искусства, поддерживающія принципъ жизни—бессознательно или сознательно со стороны художника, это все равно, не нарушаютъ психо-физиологическаго закона эстетики, который, какъ мы видѣли, сводится къ тому же поддержанію жизни въ дѣйствительности и искусствѣ, а потому не будутъ ни въ какомъ случаѣ отринуты обществомъ, хотя бы оно и поступало въ свою очередь бессознательно или сознательно; произведенія искусства противоположнаго свойства, а также и безразличныя—будутъ или отринуты или забыты. Отсюда легко убѣдиться, что такъ называемая свобода творчества весьма условна и подобно тому, какъ, перенося краски на полотно, художникъ не можетъ безнаказанно нарушать законовъ физики, точно также создавая содержаніе картины, онъ не можетъ нарушать законовъ психо-физиологии. Къ сожалѣнію, я не могу вопроса о значеніи внушенія въ искусствѣ разбирать здѣсь далѣе, интересующихся же этимъ предметомъ въ подробностяхъ могу отослать къ интересной работѣ Лилльскаго профессора *Paul Sourian* «*La Suggestion dans l'Art*» (1893). Могу только отмѣтить, что изученіе внушенія, какъ мы его теперь понимаемъ, въ приложеніи къ искусству проливаетъ не менѣе яркій свѣтъ и на самые трудные и запутанные вопросы науки объ искусствѣ—о бессознательномъ и сознательномъ творствѣ, о природѣ художественнаго таланта, генія и проч. Но и подобные вопросы неожиданно оказываются связанными неразрывными узами съ другимъ вопросомъ о психо-физиологии самихъ художниковъ. И здѣсь могу ограничиться лишь краткимъ ук-

заніемъ на интересную работу другого ученаго изслѣдователя *Lucien Arreat* «*Psychologie du Peintre*». Оказывается, что большинство художниковъ обладаетъ нервнымъ, легко внушимымъ темпераментомъ, что въ связи съ другими свойствами индивидуальности, ума и характера, а также и въ зависимости отъ образованія, воспитанія, среды, ведетъ или къ побѣдѣ и генію или, наоборотъ, къ паденію, вырожденію и декадентству.

Таковы новыя теченія въ наукѣ объ искусствѣ, съ которыми я счелъ долгомъ васъ познакомить, хотя бы въ очень краткихъ и несовершенныхъ чертахъ. Эти данныя еще болѣе говорятъ въ пользу серьезнаго и важнаго значенія искусства, такъ какъ онѣ безповоротно утверждаютъ за нимъ огромную *внушающую силу* въ современномъ *научномъ* значеніи этого слова. Въѣсть съ тѣмъ онѣ наглядно указываютъ и то мѣсто, которое должно быть отведено современнымъ ученымъ среди художниковъ. Уже по самой сути дѣла вы убѣждаетесь, что ученые должны быть самыми надежными друзьями художниковъ. Скажу болѣе: они должны быть братьями по духу, ибо дѣло тѣхъ и другихъ одинаково есть *правда, истина, добро*, красота же, какъ извѣстно, присоединяется сама собой. Но для кого же эта правда, истина, добро? Неужели только для самихъ себя? О, конечно, нѣтъ, потому что подобнаго рода союзъ былъ бы лишенъ тогда самыхъ надежныхъ основъ своего нравственнаго могущества!.. Для общества, для духовнаго просвѣтленія и поднятія народа, для народностей и всего человѣчества.

П. Винторовъ.



Парижскій салонъ 1894 г.
Г. Кэмпъ. „Когда нѣтъ больше любви“.