

ВѢСТНИКЪ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА

ТОМЪ СЕДЬМОЙ

1889

САНКТПЕТЕРБУРГЪ

Типографія М. М. Стасюлевича, В. О., 2 лин. 7.

1889

Printed in Russia



ОГЛАВЛЕНІЕ.

ТЕКСТЪ:

	СТР.
П. Д. Боборыкина, Источники прекраснаго	I, 130
М. П. Соловьева, Живопись въ XIX столѣтіи, I—VI	29
Г. Диркса, Жизнь и произведенія Гудона	93, 242
П. Я. Аггеева, Старинныя руководства по технику живописи. III. Трактатъ Ченинно-Ченинни	159
А. М. Миронова, Законъ историческаго прогресса въ искусствѣ	197
А. А. Павловскаго, Мозаичная роспись Палатинской капеллы въ Палермо	229
Ө. Ө. Петрушевскаго, Цвѣтотыя ощущенія древнихъ и новыхъ народовъ	297
Ө. А. Васильева, Письма къ И. Н. Крамскому	331, 445, 540
В. В. Стасова, Паоло Веронезе на допросѣ у Инквизиціи	381
М. П. Соловьева, Алексѣй Владиміровичъ Вышеславцевъ, 1831—1888.	391
В. В. Стасова, Новыя свѣдѣнія о «Пляскѣ Смерти» Гольбейна въ Россіи	476
В. К—ъ, Прогулка по Каирскимъ мечетямъ	492
Ө. Ө. Петрушевскаго, Свѣтопись, какъ вспомогательное средство живописи	519
Объясненіе рисунковъ, приложенныхъ къ журналу, 88, 194, 290, 392, 486, 590	

ИЛЛЮСТРАЦИИ:

На особыхъ листахъ:

«Голландскій видъ», гравюра Г. Струка съ картины С. Рейсдаля	I
«Продавецъ душеспасительныхъ книжекъ», снимокъ съ картины И. И. Творожникова. Фототипія	17



Источники прекраснаго.

Статья П. Боборыкина.



Въ послѣдніе годы не происходитъ уже больше такихъ горячихъ схватокъ между сторонниками враждебныхъ воззрѣній на область искусства, какъ лѣтъ двадцать, двадцать-пять тому назадъ. Страстныхъ выходокъ почти не слышно, не появляется рѣшительныхъ статей съ безповоротными приговорами. Хотя отъ времени до времени мы все еще встречаемъ въ журнальной критикѣ выраженія: «искусство для искусства», «эстетика», употребляемая съ оттенкомъ ироніи, однако прежнихъ суровыхъ и до фанатизма одностороннихъ взглядовъ на поэзію, на творчество, на область прекраснаго, почти уже не бываетъ въ печати.

Изъ этого, впрочемъ, не слѣдуетъ, чтобы дѣло можно было сдать въ архивъ. Напротивъ, теперь вопросъ только расширился, потому что во всѣхъ направленіяхъ разрослось самое участіе публики, писателей и артистовъ всякихъ специальностей въ

той сферѣ человѣской дѣятельности, которая имѣетъ художественную окраску. Число сторонниковъ *расширенія предметовъ* изящной литературы, или другихъ видовъ искусства, стало нисколько не меньше. Если нѣтъ прежнихъ грубыхъ утилитаристовъ, то никакъ неменѣе теоретиковъ и практическихъ оцѣнщиковъ, которые стоятъ за то, чтобы искусство было проникнуто, все больше и больше, идеями, чувствами, побужденіями, дорогими современному человѣчеству. Складывается типъ критиковъ, не объявляющихъ себя сторонниками тенденціозности въ узкомъ смыслѣ, но допускающихъ тенденцію, какъ одинъ изъ законныхъ мотивовъ творческой дѣятельности. И этотъ типъ складывается не только у насъ, но и на Западѣ, въ тѣхъ литературахъ, гдѣ до сихъ поръ вопросы эстетики разрабатываются несравненно глубже, гдѣ философское мышленіе не перестаетъ доставлять новые доводы въ ту или другую сторону.

У насъ на теорію «искусства для искусства» какъ-бы махнули рукой. Если на нее не нападаютъ съ такою нетерпимостью, съ такимъ глумленіемъ, какъ еще дѣлали это не столь давно, то не появляется и новыхъ убѣжденныхъ сторонниковъ строгихъ эстетическихъ возрѣній,—сторонниковъ, вооруженныхъ всѣмъ тѣмъ, что въ послѣднее время мыслители, занимавшіеся областью прекраснаго, выработывали въ своихъ изслѣдованіяхъ. Между тѣмъ, на Западѣ, особенно въ Англіи, психологи «эволюціонной школы», оставаясь вѣрными своимъ основнымъ положеніямъ, приѣмамъ, методамъ, пришли къ выводамъ, подкрѣпляющимъ эстетическое *Credo* сторонниковъ такъ называемаго *чистаго* искусства. Имена этихъ изслѣдователей у насъ извѣстны, и о нѣкоторыхъ изъ ихъ трудовъ появлялись замѣтки, даже довольно подробныя изложенія отдѣльныхъ статей и монографій. Три имени въ особенности выделяются изъ ряда этихъ англійскихъ психологовъ-эстетиковъ: Гербертъ Спенсеръ, Грэнтъ-Олленъ и Джемсъ Сѣлли. И тотъ, и другой, и третій ставили вопросъ объ *источникахъ прекраснаго*, объ его отличіи отъ категоріи *добра* и *пользы*, и всѣ трое дошли до такихъ выводовъ, которые какъ нельзя больше подкрѣпляютъ и воззрѣнія чистыхъ эстетиковъ сороковыхъ годовъ, и болѣе старые взгляды Канта и Шиллера.

Но этотъ научный походъ, откровенно говоря, не разрѣшаетъ вопроса. Можно быть вѣрнымъ принципу полной самостоятельности искусства и все-таки желать не сантиментальнаго примиренія двухъ крайнихъ взглядовъ, а *расширенія области прекраснаго*. Во всякомъ случаѣ, слѣдуетъ разсмотрѣть, въ какомъ положеніи находится этотъ

процессъ между строгими и менѣе строгими эстетиками, можно ли безусловно соглашаться даже и съ такими авторитетами, какъ Гербертъ Спенсеръ; не позволительно ли, не сжигая вовсе своихъ кораблей, признать и за сторонниками менѣе исключительныхъ принциповъ значительную долю правды? На эту тѣму охотно думалъ я въ послѣдніе три-четыре года, и часть выводовъ, касающихся больше самой природы художественнаго творчества, изложилъ въ тѣхъ «Этюдахъ», которые появились въ 1885 году, въ «Вѣстникѣ Европы». То, что я сообщу здѣсь, будетъ находиться въ нѣкоторой связи съ этими этюдами, но область разбираемыхъ вопросовъ—уже не творчество въ тѣсномъ смыслѣ слова, *а самое чувство прекраснаго, его источники и проявленія*. Быть можетъ, взаимная односторонность черезчуръ узкихъ эстетиковъ и суровыхъ тенденціозниковъ сгладится гораздо скорѣе, если отъ общихъ формулъ, отъ нареканій, отъ голословныхъ нападковъ, перейдти къ болѣе спокойному анализу самыхъ существенныхъ пунктовъ эстетической доктрины. Нельзя отрицать того, что во вторую половину девятнадцатаго вѣка душевная жизнь развитаго человѣчества необыкновенно осложнилась, что всѣ крупныя мотивы чувствъ, поступковъ, стремленій, съ развитіемъ культуры, облекаются все болѣе и болѣе въ эстетическую форму и служатъ матеріалами и поводами къ такимъ ощущеніямъ, которыя стоятъ очень близко къ эстетическимъ, хотя источники ихъ и не признаются строгими теоретиками. Дѣло состоитъ въѣд не въ томъ, чтобы поддерживать, во что бы то ни стало, какую-нибудь догму, а въ томъ, чтобы расширять область прекраснаго. Тутъ важнѣе вопросъ чувства, эмоціи, а не вопросъ цѣли. Если бы даже извѣстное творческое произведеніе, или дѣятельность талантливаго исполнителя, виртуоза, мастера, результатами своего воздѣйствія имѣли и фактъ практической жизни, то это, въ сущности, не отнимало бы цѣны у ощущеній прекраснаго, чрезъ которыя проходили читатели, зрители, слушатели. Другой вопросъ: истинно-художественное творчество согласимо ли съ разсудочными задачами? Мы его старались разобрать въ «Этюдахъ по психологіи творчества». Замысль долженъ быть творческій, художественный, свободный отъ какихъ бы то ни было практическихъ заботъ пользы и даже нравственнаго поученія; но во всѣхъ тѣхъ, кто испытываетъ ощущенія прекраснаго, источниками его могутъ быть далеко не тѣ лишь категоріи, которыя выставляются англійскими психологами-эволюціонистами.

Въ одномъ изъ этюдовъ, вошедшихъ въ парижскую «Biblio-

thèque de philosophie contemporaine», въ книгѣ М. Гюйо, занимава-шагося довольно много этими вопросами, мы нашли какъ-разъ ту почву обслѣдованія, которая намъ кажется болѣе широкою и пригодною въ интересахъ нашей эстетической критики ¹⁾).

I.

Въ древности и въ эпоху Возрожденія—говорятъ обличители нашей эпохи,—артистъ смотрѣлъ на свое дѣло, какъ на выполнение высокаго подвига. Тогда искусство сливалось съ религіознымъ настроеніемъ и съ духовно-нравственными идеями эпохи въ одно цѣлое; между тѣмъ, въ наше время, въ особенности во вторую половину текущаго вѣка, оно становится все больше и больше *забавой*. Наука захватываетъ собою всѣ области жизни, и съ полнымъ правомъ; но она же, своими выводами, отнимаетъ первенство у остальныхъ сферъ душевной жизни—у религіи, у морали и, наконецъ, у художественнаго творчества. Научно-философское міропониманіе должно бы придавать искусству полную серіозность, но этого въ дѣйствительности не выходитъ. Сами артисты, по всѣмъ отраслямъ искусства, превращаютъ его въ утонченное мастерство, употребляютъ свой талантъ и виртуозность на изобрѣтеніе средствъ дѣйствовать новыми эффектами; внутренняя же сила замысла убываетъ. И всѣ такіе художники-виртуозы, стремящіеся только забавлять публику, полагающіе высшее свое достоинство въ отдѣлкѣ ничтожныхъ замысловъ, находятся какъ-бы въ прямомъ соотвѣтствіи съ выводами тѣхъ научныхъ эстетиковъ, которые доказываютъ, что *искусство развилось изъ инстинкта игры у высшихъ животныхъ и у человека*. И если вы бросите взглядъ на огромное развитіе артистической производительности въ большихъ центрахъ европейской культуры, то это толкованіе можетъ показаться вамъ вѣрнымъ. Въ самомъ дѣлѣ, громадныя выставки картинъ и скульптурныхъ произведеній, концерты, театры, архитектурныя работы—все это несется на рынокъ почти съ исключительною цѣлью забавлять досужее человѣчество особаго рода игрушками. Между тѣмъ, болѣе вдумчивый взглядъ на сферу изящнаго долженъ бы убѣждать въ противномъ—въ томъ, что искусство, по самому принципу своему, не можетъ стоять отдѣльно отъ жизни, что оно должно быть проникнуто тою же самой серіозностью, т.-е. искренностью

¹⁾ Les problèmes de l'esthétique contemporaine, par M. Guyau. Paris, Felix Alcan, éditeur.

главныхъ жизненныхъ процессовъ, что его продукты, какъ я уже старался показать въ своихъ «Этюдахъ», представляютъ собою цѣлыя *оріанизмы*, что они являются произведеніями мозгового процесса, концентрирующаго въ себѣ всѣ высшія потребности человѣческой природы.

Артисты-забавники могутъ сейчасъ же воспользоваться теоріей авторитетнаго англійскаго мыслителя, основавшаго ее на признаніи инстинкта игръ принципомъ прекраснаго.

Гербертъ Спенсеръ говоритъ самъ слѣдующее: «Я встрѣтилъ у одного нѣмецкаго писателя замѣчаніе, что эстетическія чувства вытекаютъ изъ побужденія къ игрѣ. Имени этого автора я не помню, но его доводъ остался у меня въ памяти: если онъ и не представляетъ собою полной истины, то въ немъ есть нѣчто, близкое къ ней». Послѣдователь Герберта Спенсера, Грэнтъ-Олленъ, въ своей «Физиологической эстетикѣ», вывелъ изъ этого основнаго положенія цѣлую теорію искусства. Онъ развилъ его и старался объяснить посредствомъ естественнаго подбора, въ которомъ чувство красоты играетъ такую роль, развитіе нашихъ эстетическихъ чувствъ, въ особенности чувства краски. Третій изслѣдователь, Джемсъ Сѣлли, въ своемъ трудѣ: «Объ ощущеніи и интуиціи», примѣнялъ также законъ эволюціи къ искусствамъ. Всѣ эти мыслители съ научной подготовкой не затрудняются рѣзко отдѣлять принципъ красоты и ея воспріятія отъ всего, что представляетъ собою принципъ добра, пользы, нравственнаго совершенства. Въ этомъ они, какъ я уже отчасти замѣтилъ, не идутъ дальше эстетиковъ конца прошлаго столѣтія, Канта и Шиллера, съ тою только разницею, что англійскіе изслѣдователи связали свою теорію съ общимъ ученіемъ объ эволюціи. Этотъ чистый эстетизмъ повелъ къ взгляду на искусство, какъ на забаву, и другихъ мыслителей въ Германіи и во Франціи, въ томъ числѣ Шопенгауэра. И между французскими мыслителями, солидарными съ выводами англійской школы, а также въ такъ называемой «критической школѣ», представителемъ которой считается во Франціи Ренувье, художественное творчество признается несомнѣстимымъ съ категоріями истины и пользы, а эстетическая эмоція свободною отъ всего, что отзывается этими категоріями.

Немало найдется русскихъ читателей, которыхъ возмутитъ такая, хотя и научная, односторонность. Но мы имѣемъ дѣло не съ дилетантами, а съ серіозными мыслителями. Они не могутъ же грубо ошибаться. Ихъ методъ заключается въ томъ,

чтобы прослѣдить, восходя отъ теперешней цивилизаціи къ другимъ эпохамъ развитія человѣчества, народненіе тѣхъ или иныхъ коллективныхъ свойствъ души. На этомъ держится вся теорія эволюціи. Старая метафизическая эстетика грѣшила именно тѣмъ, что брала готоваго человѣка восемнадцатаго или девятнадцатаго вѣка и его свойства, привычки, идеи, вкусы, возводила ихъ въ отвлеченности, въ сущности, между тѣмъ какъ опытные психологи-эволюціонисты не мирятся съ такими поверхностными обобщеніями, а показываютъ намъ, насколько умѣютъ и могутъ, первоисточники каждаго свойства культурной души. Такъ—и въ вопросѣ происхожденія чувства прекраснаго, того особаго удовольствія, какое испытываемъ мы отъ всего, что считаемъ красивымъ, изящнымъ, возвышеннымъ. Англійская школа указала, если не впервые, то отчетливѣе прежняго, съ пріемами научнаго анализа, какое значеніе имѣли игры въ развитіи живыхъ существъ. Доводы Герберта Спенсера извѣстны русскимъ читателямъ, и я не стану распространяться о нихъ. Его объясненіе основывается на признаніи того принципа, что всякое накопленіе нервной силы нуждается въ какой-нибудь отдушинѣ, въ расходованіи этой силы. Употребляя излишекъ нашей силы, мы испытываемъ извѣстнаго рода удовольствіе. Это удовольствіе не связано нисколько съ чувствомъ достиженія цѣли, или какимъ-нибудь хищническимъ инстинктомъ; оно является помимо нашей воли, помимо работы нашей головы. Вотъ почему еще Кантъ, до Герберта Спенсера, утверждалъ, въ полномъ соотвѣтствіи съ англійскимъ психологомъ, что чувство красоты болѣе безкорыстно, чѣмъ даже чувство добра или справедливости. Мы знаемъ, что Спенсеръ, какъ и Дарвинъ, и какъ вся эволюціонная школа, объяснетъ происхожденіе нравственныхъ чувствъ личнымъ интересомъ, разнообразными потребностями матеріальнаго свойства; эстетическія же чувства сводятся, какъ къ первоисточнику, къ инстинкту игры, такъ что прекрасное, если остановиться на этомъ взглядѣ, въ одно и то же время и ниже, и выше добра: выше—потому, что безкорыстнѣе, а ниже—потому, что бесполезно.

Однако нельзя ли дополнить, хотя бы отчасти, эту теорію? Французскій авторъ (книга котораго служитъ намъ какъ-бы программой настоящаго этюда) пытается это сдѣлать. Онъ говоритъ, что, если искусство и не помогаетъ жизни прямо и непосредственно, то оно все-таки способствуетъ болѣе полному ея развитію. На него можно посмотрѣть, какъ на извѣстнаго рода гимнастику нервной системы, на гимнастику ума, интеллигенціи. Если бы мы не упраж-

няли всѣхъ нашихъ органовъ на разный ладъ, въ насъ непремѣнно образовалась бы нервная *плетора*, болѣзненный избытокъ силъ который кончился бы атрофіей. Цивилизація увеличила въ насъ способности всякаго рода и, рядомъ съ этимъ, всякаго рода потребности: необходимо возмѣстить, во время различныхъ игръ, доставляемыхъ искусствомъ, то неравенство труда, на которое оно обрекаетъ наши органы. Поэтому (выводить и французскій авторъ) искусство играетъ *необходимую* роль въ человѣческой эволюціи. Прекратись оно—можетъ быть, съ нимъ прекратилась бы и вся жизнь: оно указываетъ на поступательное движеніе, или на регрессъ, почему и можно надѣяться, что, въ будущемъ, искусство станетъ играть въ существованіи человѣка все большую и большую роль. Нашъ организмъ, усовершенствовавшись, можетъ уподобиться машинамъ, накапливающимъ силу, такъ что запасъ ея всегда будетъ значителенъ; а мы видимъ и по толкованіямъ эволюціонистовъ, что искусству предоставляется употреблять этотъ избытокъ, остающійся отъ прямыхъ потребностей пользы, и нѣтъ ничего фантастическаго въ томъ предположеніи, что когда-нибудь искусство сдѣлается положительною необходимостью для всѣхъ, ради насущнаго хлѣба.

Этимъ не ограничиваются возраженія французскаго эстетика противъ теоріи англійскихъ эволюціонистовъ. Впервыхъ, не всякая игра есть искусство, а коли это такъ, то какимъ образомъ отличить одно отъ другаго? Грантъ-Олленъ считаетъ игру «безкорыстнымъ упражненіемъ *дѣятельныхъ* отпращиваній» (бѣгъ, охота, и т. д.), а искусство такимъ же «безкорыстнымъ упражненіемъ отпращиваній *воспринимающихъ*» (созерцаніе картины, слушаніе музыки). Такое различіе не вполне состоятельно. Нельзя отнимать у движенія, у самаго дѣйствія, всякій эстетическій характеръ; нельзя утверждать, что тотъ, кто дѣйствуетъ, т.-е. творитъ, тотъ не испытываетъ эстетическаго наслажденія, а испытываетъ его только тотъ, кто слушаетъ, воспринимаетъ, т.-е. играетъ пассивную роль. Это противорѣчитъ ежедневной практикѣ творческаго искусства. Такъ называемое «вдохновеніе» поэтовъ, музыкантовъ, живописцевъ, какихъ-угодно творцовъ, состоитъ именно въ ощущеніи высшаго удовольствія, въ особомъ родѣ духовнаго сладострастія; безъ него нѣтъ ни творчества, ни таланта. Между тѣмъ, это состояніе—несомнѣнно дѣятельное, даже и въ первой своей половинѣ, когда художнику приходитъ замыселъ; оно производитъ въ его организмѣ извѣстнаго рода дѣятельное сотрясеніе, которое ведетъ непосредственно къ потребности обнаружить его, ко второй половинѣ творческаго процесса, т.-е. къ

мастерству, къ выполнению художественной идеи. Но даже слушатели и зрители не ограничиваются упражненіемъ своихъ воспринимающихъ функцій; они участвуютъ, хотя и болѣе пассивно, въ эстетическомъ дѣйствіи. *Хорошо* слушать, *хорошо* читать и глядѣть — это значитъ, посвоему, дополнять творческій процессъ, и чѣмъ зритель или слушатель менѣе пассивенъ, тѣмъ онъ болѣе наслаждается. Стало быть, въ каждомъ искусствѣ заключены тѣ же дѣятельные элементы, какъ и въ играхъ, не говоря уже о томъ, что одна изъ формъ искусства, выработанныхъ человѣкомъ, драма, находится въ тѣсной связи съ элементами дѣйствія, и въ самихъ артистахъ, и въ зрителяхъ. Да и во всякой игрѣ, ощущенія, связанные съ ловкостью, съ силой, когда та и другая проявляются свободно, граціозно, — несомнѣнно эстетическаго характера.

Французскій авторъ идетъ дальше, и спрашиваетъ: дѣйствительно ли эстетика начинается только играми? Не могутъ ли и дѣйствія полезнаго свойства казаться намъ также красивыми? Англійскіе эволюціонисты, разумѣется, отвѣчаютъ на это полнѣйшимъ отрицаніемъ, Грэнтъ-Олленъ еще категоричнѣе, чѣмъ Гербертъ Спенсеръ. Онъ прямо говоритъ: «все, что не представляетъ собою игры нашихъ органовъ или нашего воображенія, все что не искусство для искусства, то лишено красоты». Поэтому, опредѣленіе Спенсера и Грэнтъ-Оллена слѣдуетъ формулировать такъ: прекрасный предметъ не долженъ имѣть никакой цѣли, или же долженъ имѣть цѣль воображаемую, подложную, мнимую, притворную. Но — возражаетъ французскій эстетикъ — во внѣшнихъ предметахъ полезнаго характера, возьмемъ ли мы мостъ, виадукъ, или корабль, ихъ полезность заключаетъ въ себѣ извѣстную долю красоты, разрѣшающуюся удовлетвореніемъ или ума, или чувствительности, въ виду цѣли этого предмета, пріятной для внутренняго чувства человѣка. Стало быть, обаяніе полезности заключается въ томъ, что она *искусна* и *пріятна*. Разумѣется, красота утилитарныхъ зданій и другихъ предметовъ — не высшаго порядка, и даже нашъ французскій эстетикъ не раздѣляетъ взглядовъ нѣкоторыхъ ультра-реалистовъ, въ родѣ напр., извѣстнаго теперь романиста Юисманса, автора романа «*A rebours*», очень часто распространяющагося объ эстетическомъ чувствѣ, которое можетъ возбуждать парижскій «Большой рынокъ», выстроенный изъ желѣза и стекла, и другія зданія въ подобномъ родѣ. Нельзя однако отрицать того, что происхожденіе многихъ формъ искусства было прямо утилитарное; такова архитектура, и англійскіе эволюціонисты, въ особенности Грэнтъ-Олленъ, слишкомъ забываютъ

это, хотя въ послѣднее время тотъ же Грэнтъ-Олленъ признаетъ, въ своихъ этюдахъ по эстетикѣ, что чувство прекраснаго проявлялось въ трехъ послѣдовательныхъ стадіяхъ: сначала любовью къ нарядамъ, потомъ украшеніемъ оружія и домашней утвари, и, позднѣе, постройкою и украшеніемъ хижинъ и домовъ. При нашемъ нынѣшнемъ развитіи, всякое зданіе, какъ бы оно ни было прекрасно, должно отвѣчать еще потребностямъ комфорта, удобства, т.-е. идеѣ своей цѣлесообразности. Разъ оно этому не отвѣчаетъ, мы не можемъ имъ восхищаться, какъ оно ни было бы красиво въ извѣстныхъ частяхъ. Эта потребность цѣлесообразности, пользы, сдѣлалась постоянной и вызываетъ такое же постоянное вниманіе. Позволительно, стало быть, разобрать: можетъ ли и самое это желаніе быть источникомъ эстетическихъ волненій? Чего бы мы ни желали, красоты или пользы, даже физическаго обладанія, несомнѣнно, что это желаніе, само-по-себѣ складывающееся въ извѣстнаго рода любовь, стремленіе, страсть, возбуждаетъ въ насъ пріятный разливъ нервнаго чувства, и такой разливъ непременно будетъ эстетическимъ, если только не перейдетъ въ слишкомъ сильный, болѣзненно-страстный порывъ. Противъ этого радикально выступаетъ Гербертъ Спенсеръ, утверждая, что потребность и происходящее отъ того желаніе не могутъ давать никакой эстетической эмоціи. Онъ вступилъ даже по этому спеціальному вопросу въ переписку съ нашимъ французскимъ эстетикомъ и, защищая противъ него свою теорію, ставитъ такой принципъ: «отыскивать извѣстную цѣль, необходимую для жизни, т.-е. *хорошую и полезную*, — значитъ совершенно упускать изъ виду ея эстетическій характеръ». И онъ приводитъ примѣръ тѣхъ же самыхъ парижскихъ «Halles centrales». Кто отыскиваетъ парижскій центральный рынокъ потому, что ему хочется купить провизіи, тотъ употребляетъ свои зрительныя воспріятія съ цѣлью поддержанія жизни, и въ это время въ немъ чувство пользы, физической потребности, находится въ оппозиціи со всѣмъ тѣмъ, что можетъ вызывать эстетическое чувство. Французскій эстетикъ возражаетъ Спенсеру: для эстетическаго чувства нужно предварительно испытывать что-нибудь пріятное, а это, конечно, несовмѣстимо съ заботой объ удовлетвореніи голода или другой потребности; но предположите, что тотъ же путешественникъ, усталый, въ жаркій день, видитъ на томъ же рынкѣ корзину съ сочнымъ, золотистымъ виноградомъ; развѣ онъ испытываетъ, протягивая къ нему руку, чувство, прямо-противоположное эстетическому? Это весьма сомнительно, и, кромѣ чувства дости-

женія цѣли, тутъ явится непремѣнно ощущеніе пріятности, которое, само-по-себѣ, заключаетъ долю художественной эмоціи, доставляемой и чувственными ощущеніями.

Послушаемъ дальше Герберта Спенсера: «До тѣхъ поръ, пока мое сознаніе занято цѣлью, которую я преслѣдую, чувства, сопровождающія дѣйствія, какія мнѣ слѣдуетъ производить для достиженія этой цѣли, сознаются лишь косвенно, *не наполняютъ моего сознанія*; но какъ только кончится преслѣдованіе цѣли, служащей къ поддержанію жизни, тогда чувства, связанныя съ дѣйствіемъ жизненныхъ отправленій и попутныя удовольствію, могутъ быть уже различаемы и цѣнны раздѣльно». На это французскій эстетикъ отвѣчаетъ, говоря, что всякое сильное жизненное чувство должно наполнять сознаніе гораздо интенсивнѣе, чѣмъ какое-нибудь мимолетное звуковое или зрительное впечатлѣніе. Онъ несогласенъ смотрѣть на желаніе и на удовлетвореніе, какъ на моменты противоэстетическіе; онъ полагаетъ, въ явную противоположность взгляду Спенсера, что эти побужденія, сосредоточивая наше сознаніе на извѣстномъ предметѣ, могутъ какъ-бы преобразовывать его, создавать ему извѣстнаго рода красоту. И каждый разъ, когда желаніе дѣлается могущественнымъ и постояннымъ, оно группируетъ вокругъ этого предмета всѣ дѣятельныя проявленія нашей души и чрезъ то становится притягательнымъ для нея центромъ. Мы видимъ это какъ-разъ въ чувственномъ желаніи — этомъ постоянномъ источникѣ и рычагѣ эстетическихъ чувствъ.

Въ человѣческой жизни господствуетъ четыре главныхъ желанія, отвѣчающихъ на самыя существенныя отправленія нашего существа: дышать, двигаться, питаться, воспроизводить себя. Французскій эстетикъ полагаетъ, что каждая изъ этихъ функций можетъ пріобрѣтать эстетическій характеръ, въ особенности послѣднее отправленіе, воспроизводительное. Онъ признаетъ, что эта потребность входитъ, какъ существенный элементъ, въ то удовольствіе, какое намъ доставляютъ прекрасныя формы и яркія краски скульптуры и живописи, или сладкіе, ласкающіе звуки музыки. Хотя Кантъ и признавалъ, въ области красоты, формы высшія, чѣмъ женская красота, однако человѣчество все-таки не знаетъ ничего, что было бы прекраснѣе эстетическихъ совершенствъ, находимыхъ въ женскомъ обликѣ и тѣлѣ. А тутъ желаніе, несомнѣнно, окрашиваетъ всякое личное чувство художественнаго оттѣнка. Мы знаемъ, что чувство это сидитъ не въ предметѣ, а въ насъ самихъ: къ такому выводу пришли всѣ научные изслѣдователи, въ томъ числѣ и эво-

люціонисты. Самая красивая женщина, на нашъ взглядъ, есть та, которая отвѣчаетъ всего лучше стремленіямъ нашего личнаго «я», находящагося въ соотвѣтствіи со взглядами и вкусами эпохи. Давно уже говорятъ, что «любить» значитъ имѣть смутное чувство того, что намъ самимъ нужно, чтобы дополнить себя физически и нравственно, а безъ любви нѣтъ эстетической эмоціи, и самое удивленіе, преклоненіе предъ предметомъ красоты, есть всегда начало любовнаго чувства. Поэтому нельзя отдѣлять эстетическое волненіе отъ полового инстинкта и его развитія, точно такъ же, какъ нельзя отдѣлять нравственнаго чувства отъ инстинктовъ сочувствія, въ которыхъ даже сама англійская школа видитъ первый источникъ нравственности.

Въ своей критикѣ, французскій эстетикъ заходитъ слишкомъ далеко, признавая, что органы зрѣнія и слуха доставляютъ болѣе индифферентныя ощущенія, почему онъ и считаетъ источники ихъ менѣе художественными, чѣмъ воспріятія другихъ ощущеній. Тѣмъ не менѣе, въ его взглядахъ есть же нѣчто, достойное вниманія. Такъ напр., онъ указываетъ на то, что въ литературѣ, въ поэзіи, обращающейся главнымъ образомъ къ этимъ двумъ чувствамъ, стараются всегда возмѣстить недостаточность ихъ способовъ воспріятія, вслѣдствіе чего позволителенъ вопросъ: дѣйствительно ли эти два источника, эти два органа чувствъ,—настоящіе судьи въ дѣлѣ прекраснаго? То, что обыкновенно называютъ прекраснымъ, красивымъ, изящнымъ, обольстительнымъ, очень часто говоритъ не слуху и не зрѣнію, а другимъ инстинктамъ, желаніямъ и потребностямъ человѣческаго организма, человѣческой души. Каждому сорту людей, каждой національности, нравится нѣчто особенное, и слова: красивый, прекрасный, изящный,—совсѣмъ не обозначаютъ одного и того же, отвѣчаютъ не на одни только зрительныя или слуховыя ощущенія, но и на множество другихъ. Сдается, что прекрасное, въ большинствѣ случаевъ, вытекаетъ изъ того, чѣмъ можно воспользоваться, что составляетъ предметъ желаній. Поэтому авторъ дѣлаетъ такое заключеніе: «Чтобы опредѣлить источники эстетическихъ чувствъ, необходимо изслѣдовать исторію человѣческихъ потребностей и желаній».

Онъ предвидитъ весьма серіозное возраженіе: всякое желаніе, по существу своему, себялюбиво и служить не къ общенію, а къ разъединенію людей, между тѣмъ какъ чисто-эстетическое удовольствіе соединяетъ ихъ въ одномъ наслажденіи. Но онъ не соглашается признавать такой принципъ; для него и самый этотъ

альтруизмъ—относительный. Бываютъ случаи, когда эстетическое удовольствіе само-по-себѣ весьма исключительно, и пользованіе произведеніями искусствъ далеко не составляетъ еще обще-народной принадлежности. На низшихъ ступеняхъ, эстетическая эмоція мало отличается отъ другаго рода волненій. Радоваться отъ чего-нибудь и страдать чѣмъ бы то ни было—вотъ чувства, которыя могутъ объединять точно такъ же, какъ извѣстные удовольствія зрѣнія и слуха. По аргументаціи нашего эстетика, выходитъ, что рѣзкое противопоставленіе чувства прекраснаго и желанія, какое находимъ мы у Канта, у французскихъ эклектиковъ, Кузена и Жофруа, а равно и у новой англійской школы, совсѣмъ не отличается точностью. То, что прекрасно, то можетъ быть и желательнымъ; съ другой стороны, чисто-эстетическое волненіе вызываетъ въ насъ множество потребностей чувственного характера.

Слѣдуетъ разсмотрѣть и то: находится ли наслажденіе красотою въ противорѣчій съ дѣйствіемъ и съ чувствомъ реальной дѣйствительности?

Кантіанцы, эклектики, критикисты и новѣйшіе эволюціонисты—всѣ превращаютъ прекрасное въ чисто-духовный моментъ. Изъ трехъ элементовъ, образующихъ всякое душевное состояніе: чувствительности, мышленія и дѣятельности,—чувствительный элементъ всѣ эти школы крайне сокращаютъ, а элементъ дѣятельный и совсѣмъ устраняютъ. Французскій эстетикъ старался, какъ мы видѣли, возстановить права чувства и чувственности, доказывалъ, что жизнь и искусство—одно и то же; ему необходимо было привести эстетическую эмоцію въ связь и съ элементомъ дѣйствія. Посвоему, онъ правъ: для него эта эмоція состоитъ, главнымъ образомъ, въ совокупности желаній, стремящихся осуществить себя. Если это такъ, то искусство не можетъ обходиться безъ дѣйствія: этотъ элементъ долженъ входить и въ созерцаніе прекраснаго; тогда и пониманіе эстетическаго чувства пріобрѣтаетъ гораздо больше полноты. Дѣйствіе, т.-е. осуществленіе желанія, отождествляется такимъ образомъ съ искусствомъ, которое вбираетъ въ себя и удовольствіе, и реальную потребность, и серіозную сторону жизни, и сторону игры, виртуозной забавы. Вотъ почему искусство стремится произвести дѣйствіе, соотвѣтствующее его природѣ, что мы и видѣли, когда разсматривали вопросъ о творчествѣ. Такое толкованіе не заключаетъ, помоему, ничего односторонняго. Разъ мы признаемъ, что творческая эмоція, вызывающая открытіе идеи, непременно влечетъ насъ къ извѣстнаго рода дѣйствію,—невозможно

не распространить этого и на воспріятіе произведенія искусства, т.-е на воспріятіе чувства прекраснаго. Самое нормальное эстетическое чувство есть то, которое сейчас-же переходитъ въ какое-нибудь дѣйствіе. Не даромъ всѣ яркія проявленія искусства такъ сильно дѣйствуютъ на душевное состояніе людей, такъ способны волновать ихъ, вызывать страстныя состоянія, т.-е. побуждать ихъ къ какимъ-нибудь обнаруженіямъ своей души. Но, расширяя такимъ путемъ источники прекраснаго, можно впасть въ грубый натурализмъ. Мы и видимъ у нашего эстетика желаніе поставить реальные факты выше творчества. Онъ находитъ, что творчество, т.-е. фикція, вовсе не составляетъ существеннаго условія прекраснаго; онъ упрекаетъ Шиллера и его послѣдователей въ томъ, что они желали свести искусство къ одной фикціи, т.-е. къ творческому изображенію. Онъ думаетъ, что сцены, какія создавали великіе драматурги, были бы еще сильнѣе по своему непосредственному дѣйствию, если бы происходили передъ зрителями въ реальной жизни. Это уже отзывается той теоріей, какая и у насъ пошла въ ходъ съ легкой руки диссертации «объ эстетическихъ отношеніяхъ искусства къ дѣйствительности». Жизнь, конечно, шире и разнообразнѣе искусства; но искусство безъ творчества немислимо, а въ творествѣ главная суть заключается именно въ томъ особенномъ состояніи, на какое способенъ только человѣкъ, —въ состояніи творческой эмоціи. Французскій эстетикъ правъ голько въ томъ смыслѣ, что желалъ бы слить творчество съ реальной жизнью такъ, какъ оно сливается съ нею только въ самыхъ исключительныхъ примѣрахъ; но онъ неправъ, говоря, что фикція, т.-е. созданіе, открытіе, не есть существенное условіе прекраснаго въ искусствѣ, а скорѣе — его ограниченіе.

Но какъ же смотрѣть на воспроизведеніе всего некрасиваго, безобразнаго, ужаснаго, отвратительнаго, что есть въ природѣ и въ человѣкѣ, когда все это можетъ быть предметомъ эстетическаго творчества? Эти продукты потому доставляютъ художественную эмоцію зрителю или читателю, что прошли чрезъ интеллигенцію человѣка, что переработаны его творческой способностью, представляютъ собою какъ-бы не подражаніе, а настоящую реальность. Стороннику крайняго расширенія источниковъ прекраснаго приходится отвѣчать на это доводами гораздо болѣе ловкой діалектики, чѣмъ настоящей правды. Онъ говоритъ, напр., что подражаніе безобразію, воспроизведеніе физическихъ и нравственныхъ страданій, не составляетъ существенной принадлеж-

ности искусства, что это, будто-бы, все то, что, какъ и всякая фикція, есть результатъ извѣстнаго рода безсилія, что будто-бы давать картины какого-бы то ни было безобразія—это значитъ, по отношенію къ артисту, гоняться за правдоподобіемъ въ тѣхъ случаяхъ, когда нѣтъ достаточно творчества и таланта, чтобы возсоздавать реальность въ другихъ формахъ. Въ этомъ смыслѣ авторъ смотритъ на реальность, какъ на совершенство, и прямо говоритъ, что если бы человѣческое искусство могло производить настоящія, живыя существа, вмѣсто того, чтобы передавать жизнь приблизительно, оно непременно старалось бы скрашивать живую дѣйствительность. Онъ указываетъ на воспитаніе, имѣющее цѣлью добиться болѣе совершенныхъ, безукоризненныхъ типовъ человѣческой натуры. Суть каждаго искусства, по его толкованію, это — усиліе, направленное на то, чтобы создавать, это — поэзія въ своемъ первоначальномъ смыслѣ, и если бы художникъ былъ настоящимъ создателемъ, то, конечно, онъ желалъ бы олицетворять вездѣ и во всемъ красоту и счастье. Онъ ссылается на то, что мы, т.-е. зрители, слушатели и цѣнители какихъ-бы то ни было произведеній искусства, изъ двухъ вещей, одинаково-оживленныхъ, выбираемъ всегда самую красивую, находимъ всегда красоту поэтической, т.-е. болѣе достойной существовать. По его толкованію выходитъ, что цѣнить въ искусствѣ безобразное, ужасное, отвратительное,—другими словами, красоту безобразія, можно только тогда, когда извѣстнаго рода научный интересъ присоединяется къ интересу нашего воображенія. Свои доводы, которые принять намъ весьма трудно, если быть послѣдовательными во взглядахъ на человѣческое творчество, авторъ заканчиваетъ такими соображеніями: «Понимать—значитъ сводить всякую вещь къ ея причинамъ и дѣйствіямъ, значитъ обобщать, идти далѣе такого или инаго вида безобразія, даже и вовсе не замѣчать его: безобразное стушевывается передъ тѣмъ, что есть истина, схваченная и переданная человѣческою мыслью, и подражаніе безобразному становится въ сущности опять-таки подражаніемъ прекрасному и всемірному *порядку*; вообще же подражаніе стремится стать созданіемъ, и фикція переходитъ въ жизнь. Стало быть, въ концѣ-концовъ, жизнь есть цѣль искусства, и художникъ притворяется лишь затѣмъ, чтобы увѣрить насъ, что онъ не притворяется».

Эта тирада отзывается болѣе литературными, чѣмъ научными способами діалектики; но ея окончательный выводъ мы охотно принимаемъ. Разумѣется, въ творествѣ, связь съ жизнью нераз-

рывна и постоянна; оно, само по себѣ, есть ничто иное, какъ цвѣтъ жизни человѣческаго организма. Но поэтому-то именно и не слѣдуетъ метафизически противопоставлять творчество жизни, заставляя его играть подчиненную роль. Никакія противоположенія тутъ неумѣстны и ведутъ всегда къ чему-нибудь одностороннему, какъ мы это и видимъ у автора.

Если расширить такъ источники прекраснаго, то, останавливаясь на движеніяхъ и дѣйствіи, посмотримъ, въ чемъ заключаются эстетическіе элементы *силы*, какъ источника каждаго дѣйствія, каждаго движенія? Мы, несомнѣнно, испытываемъ удовольствіе отъ сознанія своей бодрости, и во всѣхъ случаяхъ, когда упражняемъ нашу энергію, преодолеваемъ какія-нибудь препятствія, или видимъ, какъ другіе это дѣлаютъ. Съ другой стороны, примѣнять движеніе къ извѣстной средѣ и къ извѣстной цѣли нельзя иначе, какъ устанавливая тотъ или иной порядокъ этого движенія, т.-е. ритмъ, ведущій къ гармоніи, почему и порядокъ, и ритмъ, и гармонія заключаютъ въ себѣ элементы красоты и они же входятъ, какъ существенныя части, въ силу. Далѣе, каждое движеніе можетъ сопровождаться особой своей формой,—тѣмъ, что мы называемъ граціей. Ее всего лучше изучилъ Гербертъ Спенсеръ, добавивъ научными взглядами слишкомъ метафизическія, туманныя воззрѣнія Шиллера и Шеллинга. Стоитъ спросить себя: какое движеніе даетъ намъ всего больше впечатлѣніе граціи? То, гдѣ какъ-бы не существуетъ никакого мускульнаго усилія, гдѣ члены тѣла дѣйствуютъ такъ свободно, какъ будто бы они играли. Этимъ объясняется пріятность всякой окружной линіи предъ угловатой. Но если оно такъ, то англійскіе эстетики правы, утверждая, что только легкія движенія, относящіяся къ игрѣ, къ забавѣ, а не къ серіозному труду, могутъ возбуждать въ насъ эстетическое чувство. Съ этимъ можно и не согласиться. Всякое механическое дѣло, когда оно привычно, когда работникъ въ него вкладываетъ свою душу, непременно вызываетъ въ насъ ощущеніе художественнаго характера. Стоитъ только напомнить страницы изъ произведеній русскихъ беллетристовъ, въ особенности графа Толстаго, изображающія сельскія работы. Писатель-художникъ, воспроизводя намъ ту или иную трудовую операцію, самъ испытывалъ эстетическое чувство при видѣ хорошей косы или энергической молоты, а работники, достигшіе искусства, точно такъ же, какъ любой піанистъ или танцоръ, уже не чувствуютъ болѣзненнаго усилія и предаются своему дѣлу съ извѣстнымъ увлеченіемъ, которое поддерживается пріят-

нымъ ощущеніемъ собственной энергіи, силы, ловкости, и какъ бы англійскіе психологи ни были правы въ своемъ взглядѣ на игры, какъ на происхожденіе многихъ видовъ искусства, все-таки, въ дѣйствительности, множество движеній, разнообразныя формы мышечной дѣятельности, немислимая безъ опредѣленной цѣли, могутъ быть соединены съ эстетической эмоціей. Добиваться цѣли въ чемъ бы то ни было—значитъ испытывать пріятное волненіе. Когда мы производимъ движеніе въ извѣстномъ смыслѣ и добиваемся чего-нибудь опредѣленнаго,—развѣ это не интересуется насъ больше, чѣмъ безцѣльные дѣйствія? Даже и въ танцахъ, и въ каждой игрѣ, откуда элементъ полезности исключенъ, все, что связано съ непосредственнымъ достиженіемъ цѣли, каждая трудность или отдѣлка тѣхъ или иныхъ пріемовъ по опредѣленному плану, доставляетъ и артистамъ, и публикѣ наибольшее удовольствіе; не нужно забывать, кромѣ того, что во всѣхъ механическихъ дѣйствіяхъ, соединенныхъ съ удачей, съ достиженіемъ цѣли, удовлетворяется нашъ умъ. Мы любимъ, по устройству нашей головы, по привычкѣ къ логическимъ соображеніямъ, чтобы, слѣдуя по словицѣ, «игра стоила свѣчъ», чтобы усиліе было пропорціонально результату; даже и въ бесполезныхъ вещахъ, каковы напр. нѣкоторыя художественныя проявленія ловкости, мы мысленно прикидываемъ сумму усилій къ результату. Вотъ почему разныя физическія упражненія жонглеровъ, гимнастовъ, связанные съ опасностью и имѣющія цѣлью минутное доставленіе удовольствія, въ болѣе развитыхъ людяхъ вызываютъ томительное, почти болѣзненное чувство. Во всемъ же, что ведетъ за собою нѣчто крупное по результату, и самое усиліе, какъ бы оно ни было явно, не кажется намъ противохудожественнымъ. Посмотрите на картину тяжелой работы, на усилія рудокоповъ, судорабочихъ, каменщиковъ, дровосѣковъ, а еще болѣе на картину энергической защиты, гдѣ каждое усиліе имѣетъ цѣлью спасеніе цѣлаго корабля или редута: въ общемъ вы получите чувство, въ которомъ и удовлетворенное умственное соображеніе, и сочувственное напряженіе механической силы, составляютъ особую эмоцію; она-то и придаетъ нашимъ зрительнымъ и слуховымъ воспріятіямъ эстетическій колоритъ.

Такое расширеніе источниковъ прекраснаго допустимо и для насъ; но нашъ авторъ идетъ слишкомъ далеко, утверждая, что игра, т.-е. всякое упражненіе, имѣющее забавный, несерьезный характеръ, не только не заключаетъ въ себѣ принципа красоты, но и должно быть признано чѣмъ-то противохудожественнымъ,

какъ-бы ни оправдывать объясненіе инстинкта игръ извѣстнаго рода нервнымъ раздраженіемъ, полезнымъ отъ времени до времени. Англійскіе эволюціонисты, и съ Гербертомъ Спенсеромъ во главѣ, возражаютъ, что, если красота движеній и согласима съ настоящей работой, то не согласима съ нею грація, а грація, въ свою очередь, есть ничто иное, какъ легкость, при которой нужно тратить всего менѣе силы. Какъ же разрѣшить это противорѣчіе? Но грація можетъ быть, какъ мы уже отчасти замѣтили, и въ такихъ упражненіяхъ, въ которыхъ необходимо довольно большое расходованіе силы; только она будетъ всегда представлять собою извѣстный крайній минимумъ, съ прибавкою точности и быстроты. Въ результатѣ выйдетъ, что грація, точность и быстрота представляютъ собою наилучшее достиженіе какой-нибудь дѣйствительной или выдуманной цѣли, другими словами, гармоническое равновѣсіе между жизнью и окружающей средой; потому грація и согласима вообще съ трудомъ, хотя, съ другой стороны, она является только тамъ, гдѣ есть естественность и свобода. Неграціозно бываетъ лишь то, что представляетъ собою потерянный трудъ, бесполезное усиліе. Фразѣ Шиллера: «Человѣкъ вполне совершененъ только тамъ, гдѣ онъ играетъ», нашъ авторъ противопоставляетъ другой афоризмъ: «Человѣкъ совершененъ лишь тамъ, гдѣ трудится».

Несовершенъ онъ и съ тѣмъ тезисомъ, что красота движеній, будто-бы, ничто иное, какъ экономія силы. Все зависитъ отъ замысла, отъ идеи, т.-е. отъ предмета, на который обращено усиліе, — отъ конечной цѣли. Самъ Спенсеръ говоритъ, что, когда мы видимъ извѣстное движеніе, мы ему сочувствуемъ нашимъ же тѣломъ, его членами; разумѣется, зрѣлище утомленія намъ непріятно опять-таки въ силу того же мышечнаго сочувствія; но мы еще сильнѣе симпатизируемъ той волѣ, которая движетъ тѣломъ и его членами. Такая воля, въ своихъ энергическихъ проявленіяхъ, можетъ восхищать насъ больше, чѣмъ легкая игра органовъ, и бываютъ моменты, когда зрѣлище сильной траты мышечной энергіи для насъ ничего не значитъ сравнительно съ цѣлью, съ конечнымъ результатомъ, съ чувствомъ побѣды насъ самихъ или тѣхъ, кто вступаетъ передъ нами въ соревнованіе: это можно видѣть на всякихъ состязаніяхъ, скачкахъ, регатахъ, а еще болѣе на картинахъ героической борьбы, и въ живой дѣйствительности, и въ произведеніяхъ рѣзца, кисти, литературнаго творчества.

II.

Возьмемъ теперь чувства не внѣшнія, о которыхъ будемъ говорить дальше, рассматривая ощущенія, какъ источники красоты, а чувства въ нравственномъ смыслѣ, или *чувствованія*, какъ слѣдуетъ, во избѣжаніе недоразумѣній, говорить въ психологіи. Эволюціонисты были правы, отыскивая въ механическихъ законахъ движеній то, что составляетъ красоту ихъ; но этотъ анализъ, по мнѣнію ихъ оппонентовъ, не достаточенъ. Подъ каждымъ движеніемъ находится источникъ его, двигатель; стало-быть, если у cadaго движенія есть эстетическая сторона, то она истекаетъ изъ чего-нибудь внутренняго, надо ее искать въ сферѣ воли и чувствъ. Человѣкъ, строго говоря, долженъ, по самой своей природѣ, искать во всемъ побужденій, находящихся въ соотвѣтствіи, въ гармоніи съ его внутреннею жизнью. Сила—источникъ движенія,—заключая въ себѣ столько элементовъ красоты, сводится къ извѣстному душевному состоянію въ существахъ высшаго порядка, у нравственно развитаго человѣка. Поэтому мы не можемъ даже представить себѣ сильные характеры, возвышенные умы, героическія натуры, иначе, какъ въ крупныхъ формахъ, въ обладаніи большою силой, и физической, и нравственной. Искусство всѣхъ вѣковъ держалось этого представленія. Самсоны и Геркулесы, какъ идеалы человѣческой силы, — въ то же время типы мужества и доброты; словомъ, обожаніе силы, изумленіе передъ нею, заключаетъ въ себѣ высшій нравственный элементъ, и безъ него она лишилась бы своего эстетическаго характера. Также точно, порядокъ или ритмъ—второе отличительное качество движеній—заключаетъ въ себѣ еще большую выразительность. Ритмъ удовлетворяетъ нашимъ умственнымъ потребностямъ, и онъ есть ничто иное, какъ сохраненіе извѣстнаго рода напряженности, т.-е. силы; мы смотримъ на него, какъ на проявленіе воли, внутренней гармоніи даннаго существа. Грація — опять-таки существенный элементъ движенія — врядъ-ли, по мнѣнію французскаго эстетика, есть только простая экономія силы, какъ опредѣляетъ Гербертъ Спенсеръ: она также должна выражать извѣстное волевое состояніе. Спрашивается: у живаго существа какія движенія выходятъ самыми граціозными? Тѣ, которыя болѣе или менѣе связаны съ чувствомъ радости или благоволенія; они проявляютъ желаніе доставить что-нибудь пріятное и полезное

и другимъ. Такое душевное состояніе, выражающееся въ движеніяхъ, ведетъ, разумѣется, къ смягченію ихъ, уменьшаетъ рѣзкую напряженность мышцъ. Кто граціозенъ, тотъ въ эту минуту какъ-бы отдаетъ часть самого себя, а это предполагаетъ непремѣнно симпатичное, любовное настроеніе, и еще Шеллингъ говорилъ, что грація прежде всего есть выраженіе любви; вотъ почему она и вызываетъ симпатію. Въ ней заключается еще одинъ элементъ, который долго былъ совершенно выпускаемъ изъ виду. Грація можетъ появляться и въ такія минуты, когда мы стремимся душою къ чему-нибудь безконечному, испытываемъ высокое настроеніе. Въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ искусства это можно видѣть съ особою яркостью, наприм., въ «Адамѣ» Микеланджело, пробуждающемся впервые къ жизни, или въ картинѣ: «Успеніе», работы Тиціана, гдѣ положеніе головы и глаза Богородицы выражаютъ притягательную силу неба, и гдѣ грація, въ тѣсномъ смыслѣ, сливается съ эмоціей высочайшаго душевнаго настроенія. Стало-быть, по ассоціаціи, движенія, которыя первоначально фізіологически выражали только уравновѣшенную и легкую игру мышцъ, сдѣлались выразительными и для нравственной жизни.

Если оно такъ, какъ хочетъ доказать французскій авторъ, т.-е. если движенія заимствуютъ главную долю своей красоты отъ чувствованій, то въ чемъ же заключается красота ихъ самихъ? Онъ отвѣчаетъ на это тѣмъ, что красота ихъ заключается также въ силѣ, гармоніи и граціи, т.-е. въ проявленіяхъ воли, находящейся въ полномъ равновѣсіи со своей средой и съ волею другихъ существъ. Всѣ эти признаки такъ же принадлежатъ добру, какъ и красотѣ, почему и позволительно спросить: дѣйствительно ли существуетъ такая радикальная разница между категоріями красоты и нравственнаго добра? Англійскіе эволюціонисты, точно такъ же, какъ и Кантъ, отдѣляютъ ихъ, и, посвоему, они послѣдовательны: для нихъ, тождество добра и красоты представляетъ собою полное пораженіе ихъ теоріи. Добро ни въ какомъ случаѣ не можетъ быть «игрой», а если красота заключается въ игрѣ или забавѣ, то ее, по необходимости, надо отдѣлять отъ добра. Спенсеръ говоритъ: въ добрѣ насъ занимаетъ цѣль, а въ красотѣ—самая дѣятельность, ведущая къ этой цѣли. Ихъ оппонентъ разсуждаетъ иначе: для него, дѣятельность, воля, совершающая наприм. какой-нибудь патріотическій поступокъ, не только красива, но и добра въ такой же мѣрѣ. Съ другой стороны, цѣль,—въ данномъ случаѣ, спасенное отечество,—не только хороша въ нравственномъ смыслѣ,

но и красива постольку же. Нашъ изслѣдователь красоты утверждаетъ, что въ нашихъ эстетическихъ сужденіяхъ объ извѣстномъ поступкѣ мы такъ же не отдѣляемъ дѣйствія отъ цѣли, какъ и въ чисто нравственныхъ сужденіяхъ. Такъ же точно и чувствованія, сами по себѣ, ведутъ насъ къ единству добра и красоты: симпатія, состраданіе, негодованіе, въ одно и то же время принадлежатъ къ обѣимъ категоріямъ. Поэтому-то для него артистическая эмоція часто является производной формой нравственного волненія. Искусство, въ нынѣшнемъ своемъ развитіи, однимъ изъ самыхъ важныхъ условій своихъ полагаетъ симпатіи, возбуждаемая въ насъ радостями и страданіями человѣка, и въ этомъ смыслѣ оно есть продуктъ общественной морали. Каждый человѣкъ, способный глубоко ощущать эстетическую эмоцію, тѣмъ самымъ показываетъ и воспріимчивость къ добру. На это Гербертъ Спенсеръ и его послѣдователи могутъ возразить, что искусство споконъ вѣку занималось безнравственными чувствами, изображало гнѣвъ, ненависть, месть; стало-быть, все, что прекрасно, еще не есть нравственно. Возраженіе—весьма существенное. Его можно отвести, что и дѣлаетъ критикъ эволюціонной теоріи, указывая на то, что и себялюбивыя, хищническія, ненравственныя душевныя движенія воспринимаются нами по симпатіи съ основной энергіей, безъ которой ни одно изъ нихъ не проявилось бы. Энергія же эта есть выраженіе силы души, т.-е. заключаетъ въ себѣ элементъ нравственной красоты, хотя бы цѣль этой энергіи и была безнравственна.

Не вытекаетъ ли изъ всего этого, что каждое великое намѣреніе вмѣстѣ съ тѣмъ непремѣнно и красиво, что искусство прямо сливается съ практическою моралью? Конечно нѣтъ! На этомъ не настаиваютъ и эстетика, сливающие добро и красоту въ одну категорію. Но они замѣчаютъ, какъ и нашъ авторъ, что безнравственныя чувства дѣлаются предметомъ художественнаго изображенія не потому, чтобы это лежало въ самой природѣ изящнаго, а потому, что въ массѣ публики преобладаютъ грубые умы, себялюбивыя натуры. До сихъ поръ толпа накидывается, и въ литературныхъ произведеніяхъ, и въ картинахъ, и въ сценическихъ представленіяхъ, на то, что отвѣчаетъ ея испорченнымъ вкусамъ и основному хищничеству, еще переработанному культурой. Достигнетъ она высшаго развитія—искусство непремѣнно должно будетъ задѣвать и другіе нравственные мотивы. Но если даже и признать единство моральнаго чувства съ самымъ высшимъ эстетическимъ, — искусство все-таки не то, что мораль, ни по предмету своему, ни по ощущеніямъ, до-

ставляемымъ человѣческой душѣ. Можетъ быть, впрочемъ, какъ замѣчаетъ нашъ эстетикъ-моралистъ, мы способны доходить до высшей эстетической эмоціи, испытывая чувство нравственнаго преклоненія. Не на этомъ ли основывается то, что въ художественныхъ произведеніяхъ, въ драмахъ, романахъ, поэмахъ, читатели или зрители сочувствуютъ всего больше положительнымъ лицамъ, героямъ въ настоящемъ смыслѣ слова? Если между жизнью общества и изящнымъ творчествомъ существуетъ непосредственная связь, то вѣдь искусство должно питаться тѣми же чувствами, какими живетъ и общество, а самыя живыя чувства—человѣколюбіе, способность на жертву, великодушіе. Художественное изображеніе отрицательныхъ сторонъ человѣка и всего общества не можетъ разсчитывать на многовѣковое сочувствіе читателей или зрителей потому именно, что нравственные идеалы въ избранномъ меньшинствѣ становятся все утонченнѣе, возвышеннѣе; развивается потребность въ эмоціяхъ, соединенныхъ съ чувствомъ моральнаго изумленія, съ оцѣнкой высшихъ качествъ души, а такого рода чувства уже несогласимы со взглядомъ на искусство, какъ на забаву, какъ на простую фикцію: душа зрителя или читателя сама стремится достигнуть высоты того, что она созерцаетъ, и тогда искусство сливается съ дѣйствительностью, не въ смыслѣ рабскаго подраженія ей, а въ силу полноты душевныхъ состояній.

Такъ разсуждаетъ оппонентъ англійскихъ психологовъ-эстетиковъ, и его выводъ нетрудно предвидѣть. Онъ долженъ былъ дойти до формулы, какую когда-то предложилъ искусству Прудонъ. Мы ее разсматривали въ «Этюдахъ по психологіи творчества». Сливая красоту и добро, прекрасное и серьезное жизни, надо признать за нравственной красотой право возбуждать чувство изящнаго въ бѣльшей степени, чѣмъ за всѣми тѣми дѣйствіями, которыя связаны съ мотивомъ игры, забавы. Нашъ авторъ дѣйствительно приходитъ къ такому заключенію: «Нравственная красота — говоритъ онъ—прямая противоположность поверхностнаго упражненія, безцѣльной дѣятельности. Въ научномъ смыслѣ, прекрасное чувство, прекрасная склонность, прекрасное рѣшеніе, таковы постольку, поскольку они полезны развитію жизни въ индивидуумѣ и въ цѣломъ родѣ». Формула, какъ вы видите, почти тождественная съ тою, какую предложилъ когда-то Прудонъ.

Но эта формула, излюбленная утилитаристами въ искусствѣ, сама по себѣ можетъ быть согласима съ независимостью искусства,—въ этомъ все дѣло. Бросимъ взглядъ на тѣ эпохи, въ которыхъ культъ

красоты раздѣлялся всѣмъ народомъ, какъ было, напр., въ древней Греціи. Тогда человѣческое тѣло обожали изъ-за его формъ и въ этомъ обожаніи находили постоянный источникъ ощущеній прекраснаго: всякими средствами возбуждалось соревнованіе между отдѣльными экземплярами человѣческой породы, игры переходили въ настоящій культъ, всякаго рода механическія упражненія возводились въ обще-народную доблесть. Искусство—главнымъ образомъ, скульптура—развилось на этой почвѣ до высшаго предѣла, но въ то же самое время выиграла и раса, естественный подборъ, сохранялась энергія тѣла и духа, поддерживалось патріотическое чувство; государства, не имѣвшія укрѣпленій, охранялись гражданами. изъ которыхъ каждый былъ героемъ. На такомъ примѣрѣ ясна прямая связь между красотой тѣла, облакавшего и душевную красоту, съ конечнымъ результатомъ — съ сохраненіемъ и развитіемъ отдѣльныхъ индивидуумовъ и цѣлаго рода. Но ошибка всѣхъ утилитаристовъ въ искусствѣ заключается въ томъ, что они не хотятъ поставить на надлежащее мѣсто особую сторону душевной жизни человѣка, его психической организаціи, не цѣнятъ искусства такъ, какъ оно того заслуживаетъ; для нихъ оно настолько серіозно, насколько служитъ жизни. Въ это заблужденіе могутъ впасть и эстетика въ родѣ нашего автора; къ счастью, они воздерживаются, останавливаются на полпути: они желаютъ лишь расширить кругъ эстетическихъ эмоцій и придать искусству серіозность самой жизни, что вовсе не противорѣчитъ даже самому высшему преклоненію предъ художественнымъ творчествомъ болѣе строгихъ эстетиковъ.

Не забудемъ, что научная психологія сводитъ чувствованія къ ощущеніямъ, и на на нихъ-то англійскіе эволюціонисты всего сильнѣе опираются, доказывая, что эстетическое удовольствіе есть простая игра нашихъ органовъ, исключаящая всякую полезную цѣль. Мы знаемъ, что такіе научные эстетитики (въ особенности психологъ Александръ Бэнъ) считаютъ ощущенія, доставляемые зрѣніемъ и слухомъ, преимущественными, если не исключительными каналами, по которымъ мы воспринимаемъ и накапливаемъ въ себѣ эстетическія эмоціи. Но ощущенія прекраснаго, идущія извнѣ, будутъ всегда болѣе поверхностны, менѣе вліятельны на общее развитіе жизни, чѣмъ выразительныя движенія, вызываемыя внутренними чувствами. Работы Спенера, Селли и Грэнтъ-Оллена показываютъ, что ощущеніе предполагаетъ само по себѣ дѣйствіе, движеніе; оно связано съ нервной силой, причемъ, какъ опредѣляетъ Спенсеръ, «максимумъ эффекта соединенъ съ минимумомъ траты».

Эта формула объясняетъ весьма многія привычки нашего глаза: нашу склонность къ волнистымъ линіямъ, а не къ прямолинейнымъ очертаніямъ, угламъ, къ круглымъ предметамъ, пріятнымъ намъ вслѣдствіе устройства нашего глаза, на что указывалъ болѣе спеціально Джемсъ Селли. Стало быть, въ самомъ зрительномъ ощущеніи заключается извѣстнаго рода внутренняя жизнь, связанная съ сущюю нашей организаціи. Точно также для звука и для музыки у насъ есть факты, показывающіе, что пріятность ощущеній зависитъ прямо отъ законовъ слуховой иннервации. Оттуда—тяжесть монотоніи и освѣжающее дѣйствіе разнообразія. По Грэнтъ-Оллену, нервы слуха находятся въ постоянной вибраціи: когда сотрясеніе внѣшняго воздуха противорѣчитъ имъ, происходитъ антиэстетическое ощущеніе, стало быть внутренняя гармонія есть только соотвѣтствіе между внѣшней и внутренней средой. Ритмъ, необходимый въ музыкѣ, пріятенъ потому, что позволяетъ уху примѣняться къ внѣшнимъ сотрясеніямъ; онъ производитъ экономію силы, дѣлаетъ возможными болѣе легкія движенія, вслѣдствіе чего и пріобрѣтаетъ эстетическій характеръ. Тѣмъ же принципомъ экономіи силы объясняется и неизящное впечатлѣніе диссонансовъ.

Отсюда слѣдуетъ, что воспріятіе (перцепція) вовсе не такъ созерцательно, какъ кажется. Мы участвуемъ въ ощущеніяхъ столько же въ качествѣ актеровъ, сколько и въ качествѣ зрителей. Въ ощущеніяхъ происходитъ обмѣнъ силы, внѣшней и внутренней; они служатъ равновѣсію жизненности, развитію нашего организма. Поэтому нельзя ли признать выводы Спенсера и Грэнтъ-Оллена исключительными и даже мало согласными съ ихъ собственными основными положеніями? Они вѣдь утверждаютъ, что ощущеніе не можетъ быть никогда эстетическимъ, если служитъ прямо интересамъ организма, тогда какъ самые факты, установленные ими, показываютъ, что дѣло происходитъ не совсѣмъ такъ, что ощущенія поддерживаютъ эту жизнь, способствуютъ ея гармоніи, а слѣдовательно, такъ или иначе, служатъ ей. По мнѣнію самого Грэнтъ-Оллена, ощущеніе непріятно, когда оно производитъ на органъ разрушающее дѣйствіе: это одинаково относится и къ органу вкуса, и къ слуху, и къ обонянію. Всякое же пріятное ощущеніе, напротивъ, слегка возбуждаетъ органъ, не обременяя его, и такимъ путемъ способствуетъ развитію жизни въ различныхъ пунктахъ организма. Но тотъ же англійскій психологъ утверждаетъ, что ощущенія должны ограничиваться извѣстнымъ спеціальнымъ пунктомъ, локализовать себя, именно для того, чтобы имѣть

эстетическое значеніе; какъ только они заходятъ за извѣстный предѣлъ и захватываютъ весь организмъ, они теряютъ всякое такое значеніе. Вотъ почему какъ Грэнтъ-Олленъ, такъ и другіе англійскіе психологи-эстетики, съ Александромъ Бэномъ во главѣ, считаютъ ощущенія только слуха и зрѣнія такими, которыя не захватываютъ жизни вообще. Ихъ оппонентъ идетъ гораздо дальше въ своей оцѣнкѣ и полагаетъ, что всякое пріятное ощущеніе, каково бы оно ни было, если только оно не связано съ какими-нибудь противными для насъ ассоціаціями представленій, можетъ получить изящный характеръ, когда достигнетъ извѣстной степени силы, яркости и найдетъ себѣ отголосокъ въ сознаніи. Онъ, не обинуясь, высказываетъ ту мысль, что всѣ наши чувства способны доставлять намъ эстетическія эмоціи, причемъ выступаетъ прямо не только противъ англійскихъ эволюціонистовъ, но и противъ такихъ старыхъ авторитетовъ, каковы Кантъ и французскіе философы первой половины нашего вѣка, Мэнъ-де-Биранъ, Кузенъ и Жюффруа. Онъ рассматриваетъ сначала ощущенія тепла и холода, повидимому чрезвычайно далекія отъ категоріи красоты, и находитъ въ нихъ источникъ изящнаго: удовольствіе, какое намъ доставляютъ, при извѣстныхъ условіяхъ, свѣжесть или теплота, такъ насъ захватываетъ, ведетъ къ такому пріятному душевному настроенію, какое нельзя объяснить только въ грубо-чувственномъ смыслѣ. Чувство осязанія считаетъ онъ также постояннымъ поводомъ эстетическихъ эмоцій всякаго рода; осязаніе, какъ извѣстно, можетъ замѣнять въ значительной степени зрѣніе; безъ предварительнаго осязательнаго опыта мы не могли бы цѣнить красотъ произведеній пластическаго искусства,—всѣхъ пріятныхъ выпуклостей, волнистыхъ линій, всего, что связано съ ощущеніемъ мягкости, ровности, шелковистости. Вкусъ, съ своей стороны, всегда помогалъ выраженію эстетическихъ чувствъ настолько, что его нельзя не считать, если не прямымъ источникомъ, то сильнымъ пособникомъ волненій изящнаго чувства. Онъ доставилъ языку поэзіи множество сравненій, сила и яркость которыхъ, хотя и связана съ вкусовыми ощущеніями ѣды и питья, нисколько не оскорбляетъ нашего художественнаго чувства, а, напротивъ, помогаетъ только образному впечатлѣнію. Обоняніе, доставляя намъ пріятные запахи, отличается тѣмъ, что можетъ, не менѣе чѣмъ слухъ и зрѣніе, вызывать въ насъ быструю ассоціацію идей и образовъ. Противъ вкуса и обонянія говорятъ обыкновенно, что умъ не можетъ достаточно разобратъся въ этихъ ощущеніяхъ, что они не складываются въ опредѣ-

ленные формы, какъ слуховыя и зрительныя воспріятія. Но схватываніе формъ есть уже дѣло большаго умственнаго опыта: и картина, и симфонія очень часто дѣйствуютъ на людей безъ спеціальной артистической выучки, смутно, обще, но, тѣмъ не менѣе, доставляютъ имъ художественное наслажденіе, увлекаютъ ихъ, доводятъ ихъ до высокихъ эмоцій.

Правда, слово: «прекрасный», относится прямо къ органу зрѣнія. Еще Декартъ опредѣлялъ красоту, какъ нѣчто пріятное для взора; однако поэты, и притомъ самые даровитые, въ этомъ отношеніи—менѣе ригористы, чѣмъ мыслители. Когда имъ хочется вызвать въ читателѣ высшую эстетическую эмоцію, они вовсе не пользуются одними только терминами, относящимися къ органу зрѣнія, а, напротивъ, берутъ термины въ области низшихъ чувствъ—въ ощущеніяхъ, захватывающихъ гораздо сильнѣе весь нашъ организмъ. Назовите извѣстный предметъ прекраснымъ, красивымъ, изящнымъ, и вы не вызовете въ читателѣ особенно сильнаго представленія; чтобы произвести его, надо употребить менѣе объективные, менѣе холодные эпитеты. Какіе же они будутъ? Возьмите, напр., голосъ. Сказать: «прекрасный голосъ»,—значитъ произвести гораздо меньшее впечатлѣніе на слушателя или читателя, чѣмъ выразиться такъ: «сладкій, горячій, проникающій, вибрирующій голосъ», а это—все опредѣленія, взятые изъ ощущеній, признаваемыхъ низшими. У поэтовъ безпрестанно встрѣчаются такіе эпитеты: горькій, терпкій, сочный, благоуханный, свѣжій, теплый, жгучій, легкій, мягкій и т. д., и всѣ эти выраженія заимствованы изъ области чувствъ осязанія, вкуса и обонянія. Припомню читателю, что въ моихъ «Этюдахъ» 1885 года я указывалъ на книгу французскаго поэта Сюлли Прюдома: «L'expression dans les beaux-arts», гдѣ онъ говоритъ въ томъ же направленіи. Сюлли Прюдомъ составилъ цѣлую синоптическую картину разныхъ обозначеній, общихъ и чувственнымъ воспріятіямъ, и нравственнымъ состояніямъ. По этой картинѣ, чувство осязанія доставляетъ самые выразительные эпитеты, примѣнимые прямо къ нравственнымъ состояніямъ. Авторъ насчитываетъ до пятидесяти такихъ эпитетовъ; ощущенія вкуса и температуры даютъ около тридцати эпитетовъ, считающихся самыми выразительными.

Зрительныя ощущенія также отнюдь не такъ поверхностны и объективны, какъ утверждаютъ англійскіе психологи. Глазъ прежде всего представляетъ собою чувство свѣта, а свѣтъ также необходимъ живымъ существамъ, какъ теплота. Свѣтовые вибраціи находятся въ прямой связи съ вибраціями тепловыми, и зрительныя

воспріятія суть только разновидности общей чувствительности организма по отношенію къ vibraціямъ ээира. На этомъ основывается радостное чувство, испытываемое нами, когда мы переходимъ отъ темноты къ свѣту, а это чувство, которое нельзя не признать эстетическимъ, есть вмѣстѣ съ тѣмъ проявленіе общаго довольства нашего организма, совершенно тождественнаго съ тѣмъ, какое испытываетъ растеніе, распускающее свои листья и цвѣты подъ вліяніемъ солнечныхъ лучей. Краски и цвѣта, доставляя намъ эстетическое удовольствіе, вызываютъ сильную ассоціацію идей. Мы привыкли соединять извѣстные колера съ опредѣленными душевными состояніями, съ очень сложными нравственными образами. Не даромъ, еще въ древней Греціи, рапсоды, распѣвавшіе Иліаду, одѣвались въ красное, напоминавшее кровавыя битвы, а декламируя Одиссею, носили синіе туники, какъ символъ моря, по которому такъ долго плавалъ Улиссъ. Съ развитіемъ поэзіи и plasticaго искусства, эта ассоціація все болѣе и болѣе закрѣплялась, потому что самое чувство зрѣнія и распознаваніе цвѣтовъ также шло все въ гору. Древніе не обладали имъ въ такомъ развитіи, какъ мы, и слишкомъ извѣстенъ тотъ фактъ, что греки, насколько можно судить по Иліадѣ и Одиссеѣ, не отличали нѣкоторыхъ цвѣтовъ такъ, какъ отличаемъ мы. Слухъ, параллельно со зрѣніемъ, обязанъ своими высшими эстетическими свойствами тому, что онъ способствовалъ сношеніямъ живыхъ существъ между собою; этимъ онъ приобрѣлъ общественную цѣну, такъ что инстинкты общительности, симпатіи и человѣчности присутствуютъ во всѣхъ эстетическихъ наслажденіяхъ, доставляемыхъ ухомъ. Въ чемъ состоитъ для живаго существа самая большая прелесть звука? Въ томъ, что онъ выразителенъ попреимуществу, и посредствомъ его можно участвовать въ страданіяхъ и радостяхъ другихъ живыхъ существъ. Высшій звуковой моментъ—это акцентъ, т.-е. звуковое проявленіе чувства: вся сила пѣвца и оратора—въ акцентѣ. Да и вся поэзія, когда ея продукты достигаютъ нашего слуха, заключается въ умѣньш употребляютъ звуковые образы всего болѣе вибрирующіе, всего сильнѣе вызывающіе въ насъ отзвукъ. И Гербертъ Спенсеръ показалъ, что пѣніе есть только развитіе разговорнаго акцента, тотъ же человѣческій голосъ, модулирующій подъ вліяніемъ страсти. Уже Цицеронъ говорилъ: *Accentus, cantus obscurior*. Инструментальная музыка есть опять-таки развитіе человѣческаго голоса.

Указывая на всѣ эти новые источники красоты, французскій эсте-

тикъ спрашиваетъ: если всякое ощущеніе можетъ получать эстетическій характеръ, то когда именно пріобрѣтаетъ оно его? По его мнѣнію, все дѣло — въ степени. За извѣстнымъ предѣломъ, красота исчезаетъ, получается только или напряженіе, или страданіе, или грубый животный инстинктъ. Всякое ощущеніе — полагаетъ онъ — можетъ проходить чрезъ три момента: въ первомъ, чувствующее существо сознаетъ въ себѣ то, что Спенсеръ называетъ толчкомъ, сильнымъ, или слабымъ; во второй моментъ, ощущеніе обозначается и дѣлается или болѣзненнымъ, или пріятнымъ, смотря по тому, вредно оно, или полезно для организма; нѣмецкіе психологи дали этому моменту названіе *тональности*. Наконецъ, когда ощущеніе боли или удовольствія не переходитъ тотчасъ же въ безразличное дѣйствіе, или въ другое ощущеніе, является третій моментъ, который англійская школа называетъ «нервнымъ разливомъ». Тогда ощущеніе, расширяясь въ видѣ волны, сочувственно возбуждаетъ всю нервную систему, по ассоціаціи вызываетъ цѣлый рой дополнительныхъ чувствъ и мыслей, — словомъ, захватываетъ все внутреннее сознаніе. Въ эту-то минуту ощущеніе дѣлается эстетическимъ, или антиэстетическимъ.

«Эстетическая эмоція — заключаетъ г. Гюйо свои выводы — кажется намъ состоящей, главнымъ образомъ, въ расширеніи, въ извѣстнаго рода резонансѣ ощущенія во всемъ нашемъ существѣ, особенно въ интеллигенціи и въ волевомъ аппаратѣ. Это — какъ-бы согласный строй, гармонія между ощущеніями, мыслями и чувствами. Основаніемъ, педалюю, какъ сказалъ бы музыкантъ, служатъ для эстетической эмоціи пріятныя ощущенія; но они потрясаютъ всю нервную систему и дѣлаются въ сознаніи источникомъ мыслей и чувствъ. Переходъ отрывочнаго звука въ аккордъ отдѣльных голосовъ, въ симфонію, соотвѣтствуетъ переходу простаго ощущенія въ эстетическую эмоцію. Впрочемъ, нѣтъ такого ощущенія, которое было бы дѣйствительно просто, точно такъ же, какъ и нѣтъ простаго звука. Нѣтъ никакого строго-локализованнаго удовольствія, въ которомъ не откликнулось бы множество ассоціированныхъ пріятныхъ ощущеній, точно такъ же, какъ въ одной нотѣ звучатъ гармоническія ноты, совокупность которыхъ составляетъ *тэмбръ*. Нѣмцы уже назвали тональностью пріятный или непріятный характеръ ощущеній, и мы позволимъ себѣ назвать тэмбромъ эстетическую комбинацію удовольствій, изъ которыхъ одни преобладаютъ, другія, пробужденныя путемъ ассоціаціи, иногда смѣшаны съ нѣ-

которыми болѣзненными или грустными настроеніями, какъ-бы диссонансы, способствующіе гармоніи общаго. По нашему мнѣнію, въ этомъ-то тѣмбрѣ ощущенія, главнымъ образомъ, и кроется красота».

(Окончаніе будетъ).





Источники прекраснаго.

Статья П. Д. Боборыкина.

(Окончаніе).

III.



сли принимать объясненіе эстетиковъ, расширяющихъ до такой степени источники прекраснаго, то выйдетъ, что красота заключается въ зародышѣ и въ пріятныхъ ощущеніяхъ, и во всей области нравственнаго добра; пріятность сводится къ сознанію того, что жизнь идетъ безъ всякихъ нарушеній и преградъ, а мы

знаемъ, что и строго-научные эстетики признаютъ въ числѣ высшихъ эмоцій то волненіе, которое сопровождаетъ всякое безпрепятственное отправленіе жизни. Пріятное ощущеніе, остающееся только пріятнымъ, не достигающее степени ощущенія эстетическаго, показываетъ, что мѣстная сила этого ощущенія препятствуетъ ему распространяться далѣе, проникать во всю мозговую область. Тогда ощущеніе остается чисто-чувственнымъ, не переходя въ интеллектъ; оно лишено того тембра, который, по приведенной нами характеристикѣ, отличаетъ всякое эстетическое наслажденіе. Когда удовольствіе, въ одно и то же время, и достаточно сильно по своему мѣстному впечатлѣнію, и проникаетъ во весь душевный организмъ, тогда оно даетъ высшую

степень удовлетворенія какъ чувственнаго, такъ и умственнаго, т. е. удовлетворенія эстетическаго. Общій выводъ будетъ тотъ, что *всякое воспріятіе или дѣйствіе, возбуждающее въ насъ жизнь подъ всѣми тремя формами разомъ: и чувствительность, и интеллектъ; и волю,—и доставляющее удовольствіе въ силу сознанія такого общаго возбужденія, и будетъ составлять красоту, а потому въ основѣ прекраснаго всегда должно лежать пріятное*. Но пріятное можетъ ограничиваться внѣшнимъ упражненіемъ нашихъ органовъ; въ каждой виртуозности, въ дилетанствѣ подъ его различными формами, мы видимъ такого рода источникъ пріятнаго. Имѣемъ ли мы, однако, дѣло съ настоящимъ искусствомъ въ подобныхъ проявленіяхъ инстинкта игры? Вѣдь немало бываетъ любителей, которые слушаютъ и смотрятъ, испытывая приэтомъ пріятное щекотаніе органовъ чувствъ, но не участвуя всей душой въ эстетическихъ воспріятіяхъ; тогда это — не искусство. Мы не имѣемъ тутъ тѣхъ эмоцій прекраснаго, какія овладѣваютъ всѣмъ нашимъ существомъ и производятъ въ нашемъ организмѣ даже чисто-физическія пертурбаціи. Въ сильномъ творествѣ, каждый художникъ проходитъ чрезъ то же самое: онъ переживаетъ свое созданіе; для него продукты его творческаго таланта приравниваются къ реальной дѣйствительности.

Держаться строго теоріи англійскихъ эволюціонистовъ — значитъ, по мнѣнію нашего критика, превращать искусство въ поверхностную забаву. Эта теорія, слѣдуя Спенсеру и его школѣ, сильна въ особенности отрицательными выводами, запрещающими считать то или иное принадлежащимъ къ области прекраснаго. Слѣдуя англійской школѣ, надо признавать, что идея прекраснаго исключаетъ: 1) то, что необходимо для жизни, 2) то, что полезно жизни, и 3) всякій реальный предметъ желанія или обладанія. Исключительный источникъ прекраснаго, по Спенсеру и его послѣдователямъ, есть простое упражненіе, простая игра нашей дѣятельности. Критикъ же англійской школы признаетъ, что прекрасное сводится, въ сущности, къ полнѣйшему сознанію самой жизни, а потому не можетъ исключать идею того, что полезно для этой жизни; главное проявленіе эстетическаго чувства будетъ удовлетворенная потребность, уравниженная жизнь, признаніе внутренней гармоніи, что и входитъ въ основную красоту всякихъ ощущеній. Прекрасное предполагаетъ идею опредѣленной воли, примѣняющей средства къ цѣли извѣстной дѣятельности, желающей расходовать минимумъ силы для достиженія своей цѣли, откуда и вытекаетъ красота движеній. Совокупность движеній, дабы быть прекрасною, нуждается въ ру-

ководящемъ направленіи; стало быть, надо, чтобы оно было выраженіемъ жизни, а затѣмъ уже—жизни разумной и сознательной. Наконецъ, прекрасное не только не исключаетъ идеи желательнаго, но и совмѣщается съ нею. Прекрасное и благое составляютъ нѣчто единое. Красота вовсе не находится вонѣ каждаго существа, въ родѣ какого-то паразитнаго растенія, а является въ видѣ полного развитія этого существа, какъ цвѣтъ жизни. Сильныя эстетическія эмоціи очень близки и къ самымъ сильнымъ основнымъ ощущеніямъ физической жизни, и къ самымъ возвышеннымъ чувствамъ нашего нравственнаго «я». Изъ этихъ предпосылокъ нашъ критикъ выводитъ то заключеніе, что всякій художникъ тѣмъ сильнѣе вызываетъ въ насъ волненіе, чѣмъ болѣе удается ему разбудить въ насъ самыя глубокія ощущенія, самыя нравственныя чувства и самыя возвышенныя идеи. Другими словами, искусство должно захватывать одинаково всѣ составныя стороны нашего «я», и низшія, и высшія сферы его. Всего же менѣе эстетическимъ оказывается то, что легко, поверхностно, фривольно, или скользитъ по нашимъ чувствамъ, доставляя имъ пріятное, но скоропреходящее раздраженіе. Но чѣмъ идея выше и занимательнѣе для мыслящаго человѣка, тѣмъ художникъ долженъ энергичнѣе стараться вызвать интересъ къ ней путемъ дѣйствія на наши чувства, т.-е. дѣлать эту идею ощутимой и конкретной; съ другой стороны, превращать каждое ощущеніе въ нѣчто плодотворное, чтобы оно порождало, въ свою очередь, плодотворную мысль,—такова специальная цѣль искусства, по опредѣленію французскаго теоретика. Онъ идетъ въ своихъ обобщеніяхъ такъ далеко, что позволяетъ себѣ слѣдующаго рода картину развитія искусства:

«Такъ какъ—говоритъ онъ—мы думаемъ, что прекрасное и пріятное различаются между собою одними лишь размѣрами,—вотъ что стремится произойти и пойдетъ все дальше въ эволюціи человѣческаго общества. Даже чисто-физическое наслажденіе, дѣлаясь все тоньше и сливаясь все больше съ нравственными идеями, будетъ становиться все болѣе и болѣе эстетическимъ, и можно предвидѣть, какъ идеальный предѣлъ прогресса, такой моментъ, когда всякое удовольствіе будетъ прекраснымъ, и каждое пріятное дѣйствіе будетъ художественнымъ».

Нѣсколько далѣе онъ говоритъ: «Мы можемъ даже, проникаясь доктриной эволюціи, предвидѣть послѣдній періодъ прогресса, когда всякое удовольствіе будетъ заключать въ себѣ, кромѣ чувствительныхъ элементовъ, элементы умственные и нравственные; тогда удо-

вольствіе превратится не въ одно только удовлетвореніе опредѣленнаго органа, а въ удовлетвореніе всего нравственнаго существа; больше того, оно сдѣлается удовольствіемъ цѣлаго рода въ лицѣ отдѣльнаго индивидуума. Тогда осуществится снова первоначальное тождество прекраснаго и пріятнаго; но пріятное сольется съ прекраснымъ, а само исчезнетъ. Искусство совмѣстится съ существованіемъ; расширяя наше сознаніе, мы дойдемъ до постоянной гармоніи жизни, и каждая изъ нашихъ радостей будетъ носить на себѣ священный характеръ красоты».

Эта, скорѣе лирическая, чѣмъ научная тирада не отнимаетъ серіозныхъ достоинствъ отъ дальнѣйшихъ соображеній автора по вопросу о будущности искусства и поэзіи. Онъ разсматриваетъ уже не одни лишь теоретическіе взгляды на источники и область красоты, но также самую будущность искусства и тѣ новыя завоеванія человѣческой культуры, въ которыхъ нѣкоторые писатели видятъ элементы, враждебные для всей области прекраснаго. Уже давно начались сѣтованія на то, что наука убиваетъ искусство и поэзію. У строгихъ мыслителей, у многихъ представителей науки, замѣчалось и замѣчается пренебрежительное отношеніе къ искусству и поэзіи. Еще въ XVII-мъ столѣтіи, Паскаль говорилъ, что для него мастерство поэта — тоже, что мастерство вышивальщика по канвѣ, а Монтескьё пошелъ еще дальше въ своемъ презрительномъ взглядѣ на поэтовъ. Но все-таки поэзія въ XVII-мъ и XVIII-мъ столѣтіяхъ была въ большомъ почетѣ, между тѣмъ какъ нашъ вѣкъ есть эпоха торжества точнаго знанія. Въ душѣ каждаго современнаго человѣка живетъ культъ науки: недаромъ Гербертъ Спенсеръ сравниваетъ науку со скромной Сандрильоной, которую долго держали въ черномъ тѣлѣ, тогда какъ ея высокомерныя и чванныя сестры кичились своими мишурными нарядами. Онъ предсказываетъ, что «настанетъ день, когда наука, признанная самой лучшей и прекрасной изъ всѣхъ сестеръ своихъ, будетъ царствовать единовластно». Почти то же предсказаніе находимъ мы и у Ренана: «Придетъ время—говоритъ онъ въ одномъ мѣстѣ,—когда великій художникъ будетъ нѣчто устарѣлое и бесполезное; ученый же, напротивъ, будетъ пріобрѣтать все больше и больше значенія». Безпрестанно раздаются сѣтованія на то, зачѣмъ великіе таланты изъ области литературы—Гёте, Вольтеръ, Шекспиръ—не родились позднѣе; въ настоящее время каждый изъ нихъ сдѣлался бы всемірно-извѣстнымъ ученымъ. Сознаніе суетности, непрочности художественныхъ произведеній проникаетъ умы нашихъ современ-

никовъ. Скептики говорятъ, что поэмы умираютъ вмѣстѣ съ языками, произведенія живописцевъ, статуи, архитектурные памятники разрушаются; остается неприкосновенной только идея, и каждый, кто вложитъ новую научную идею въ сокровищницу ума человѣческаго, можетъ рассчитывать, что его имя умретъ только со всѣмъ человѣчествомъ. Но слѣдуетъ ли серьезно беспокоиться о будущности искусства и поэзіи? Такіе друзья изящнаго творчества, какъ нашъ критикъ, не могутъ раздѣлять подобныхъ опасеній и преувеличенныхъ тревогъ. Ученые, предсказывающіе, что поэзія и искусство будутъ постепенно исчезать, опираются на извѣстное число фактовъ, которые они заимствуютъ изъ фізіологіи, исторіи и психологіи. Эти факты можно провѣрить. Исторія и естественныя науки показываютъ намъ, дѣйствительно, что всякое искусство, для своего развитія, требуетъ благопріятной среды; необходимо, чтобы въ самомъ артистѣ и въ окружающемъ его обществѣ, въ цѣлой расѣ, или въ цѣломъ народѣ, красота была предметомъ поклоненія. Обыкновенно приводятъ примѣръ грековъ и ихъ культа человѣческой красоты, пластической формы; тотъ же культъ повторился и въ эпоху Возрожденія, между тѣмъ какъ въ настоящее время сила и красота тѣла вовсе не составляютъ нашего идеала. Цивилизація какъ-будто послѣдовательно разрушаетъ первоначальныя инстинкты, ведущіе человѣка полуобразованнаго къ украшенію себя и къ развитію своихъ тѣлесныхъ свойствъ. Эти-то первоначальныя инстинкты, по толкованію Дарвина и Спенсера, и заключали въ себѣ самое ядро искусства. Въ современномъ обществѣ, ни мужчина, ни женщина не заботится о чистыхъ и правильныхъ формахъ и всячески задерживаетъ развитіе своего тѣла, портитъ его, ведетъ противохудожественный образъ жизни, такъ что не только самый культъ красоты, но и красота, въ тѣсномъ смыслѣ слова, находится въ упадкѣ, на что скептики, въ родѣ Ренана, и указываютъ, ставя постепенное исчезновеніе красоты въ прямую связь съ торжествомъ науки. Факты статистики подтверждаютъ въ значительной степени такой доводъ: раса дѣлается мельче вездѣ, во всѣхъ культурныхъ странахъ; естественный подборъ совершается неправильно и происходитъ какъ-бы наоборотъ; нервная система развилась непомѣрно и ослабила остальныя части организма ровно настолько, чтобы возможно было поддерживать жизнь и воспроизводительныя функціи. Все это такъ; но кто же доказалъ, что въ будущемъ подобное вырожденіе физической силы и красоты, а съ ней и паденіе эстетическаго чувства, будутъ развиваться безпрепятственно? Та же наука можетъ положить этому

предѣлъ. Она не только можетъ, но и какъ-бы обязана залечить всѣ язвы, вызванныя ею же преобладаніемъ. Но если бы физическая красота по древнимъ образцамъ и сдѣлалась въ настоящее время и въ ближайшемъ будущемъ рѣдкимъ исключеніемъ, то требованіе красоты, съ развитіемъ интеллектуальной жизни, перемѣнитъ свой объектъ. Античныя статуи воспроизводили спокойную, неподвижную красоту; въ нихъ пластичность преобладала надъ духовнымъ элементомъ, между тѣмъ какъ современное человечество, и въ массѣ, и въ лицѣ избранныхъ натуръ — художниковъ, писателей, любителей искусства,—сходится на культѣ одухотворенной красоты, т.-е. на выраженіи, на экспрессіи человѣческаго лица. Требованія этой высшей области благообразія дѣлаются все строже; да и съ научной точки зрѣнія, чѣмъ лицо болѣе удовлетворяетъ современнымъ понятіямъ о красотѣ, тѣмъ оно, въ смыслѣ антропологическомъ, стоитъ выше по развитію расы, тѣмъ больше удаляется отъ животнаго типа. Словомъ, красота должна все болѣе и болѣе становиться интеллектуальной, точно такъ же, какъ и все искусство. Оно, въ современной жизни, должно быть проникнуто выразительностью, т.-е. ярче, сильнѣе, глубже захватывать всѣ стороны душевной жизни. Если древніе были велики въ *статикѣ*, то новая эпоха вырабатываетъ *динамику* во всѣхъ отрасляхъ изящнаго творчества. Исторія, съ своей стороны, наравнѣ съ антропологіей, выставила противъ будущности искусства нѣсколько доводовъ, также болѣе или менѣе спорныхъ. Если вѣрить Тэню, то многимъ искусствамъ, уже и теперь прозябающимъ, въ будущемъ не предвидится никакой почвы. Такъ разсуждаетъ и Ренанъ, говоря, что царство скульптуры окончилось съ тѣхъ поръ, какъ люди перестали ходить полунагими. Равнымъ образомъ, исчезла и эпопея, какъ только окончилъ свою роль личный героизмъ послѣ изобрѣтенія пороха. «Каждое искусство—говоритъ Ренанъ,—за исключеніемъ музыки, связано съ чѣмъ нибудь прошлымъ; да и музыка, которую можно признать искусствомъ девятнадцатаго столѣтія, современемъ скажетъ свое послѣднее слово».

Изъ всѣхъ искусствъ, скульптура кажется всего болѣе пострадавшей, и Викторъ Кузенъ, еще раньше Ренана, объявилъ, что, при нашихъ нравахъ, не можетъ быть современной скульптуры. Но спрашивается: виноваты ли въ этомъ точное знаніе, успѣхи новѣйшей науки? И въ древности скульптура жила знаніемъ, точно такъ же, какъ и въ эпоху Возрожденія; артисты были одновременно и ученѣйшими людьми. Наука можетъ, напротивъ, сослужить боль-

шую службу скульптурѣ: изслѣдованія ученыхъ въ области мимики, въ родѣ работъ покойнаго Дарвина, служатъ нагляднымъ доказательствомъ. Скульптура возродится: уже и теперь она расширяетъ приемы своего мастерства и—главное—замыслы. Она дѣлается также динамическою, изображаетъ, вмѣстѣ съ внѣшними движеніями тѣла, такія сложныя душевныя движенія, на передачу которыхъ скульпторы прежнихъ эпохъ не дерзали. Для пластическаго художника нашего времени необходимы глубокія познанія по части анатоміи, фізіологіи и психологіи. Одинъ изъ самыхъ видныхъ эстетиковъ Англіи, Рёскинъ, говоритъ, между прочимъ: «Непозволительно скульптору быть плохимъ ни по части анатомическихъ познаній, ни по части искусства передачи всѣхъ анатомическихъ подробностей; только то, что для анатома есть цѣль, для скульптора—средство... *Деталь* для него—не простой предметъ любопытства или изысканія, а высшій элементъ *экспрессіи* и *трагичности*». Поэтому позволительно признать, что пластика и наука вовсе не исключаютъ одна другую, и очень можетъ статься, что, современемъ, ваяніе будетъ въ силахъ фиксировать въ камнѣ или въ металлѣ идеи и поэтическія чувства, которыя греки, при всемъ ихъ культѣ красоты, не могли выражать даже намеками. У живописи шансовъ дальнѣйшаго развитія еще больше, чѣмъ у скульптуры; краски, колоритъ безконечны, обречены на вѣчное существованіе; до тѣхъ поръ, пока человѣчество будетъ обитать на землѣ, никакое открытіе, какъ ни разбивало бы оно поэтическіе мифы и легенды, связанные жизнью природы, не уничтожитъ воспріятій прекраснаго. Культура приносить съ собою, напротивъ, гораздо болѣе тонкое пониманіе красотъ природы, вслѣдствіе развитія нашихъ внѣшнихъ чувствъ и вкуса. Греки даже не имѣли въ своемъ языкѣ словъ для множества цвѣтовыхъ оттѣнковъ и, стало быть, не сознавали ихъ достаточно. Человѣчество дѣлается и будетъ еще дѣлаться чувствительнѣе и чувствительнѣе къ языку цвѣтовъ и ко всѣмъ свѣтовымъ эффектамъ, что и открываетъ для живописи безконечныя перспективы развитія.

Неистошимъ также и языкъ звуковъ. Нѣтъ никакого основанія вѣрить скептическому пророчеству Ренана, предсказывающаго, что скоро и музыка скажетъ свое послѣднее слово. Музыка выражаетъ настроенія каждой эпохи, а эти настроенія—безконечны. Спенсеръ доказываетъ, что музыка есть развитіе того акцента, который принимаетъ нашъ голосъ подъ вліяніемъ страсти. Такія измѣненія тона, такія естественныя модуляціи человѣческаго голоса, будутъ развиваться по мѣрѣ того, какъ нервная система ста-

неть дѣлаться все тоньше и тоньше. Музыкальныя ноты не истощаются: ритмъ, мелодія могутъ безпредѣльно измѣняться, а равно и гармонія. Мы видимъ, какъ въ каждый періодъ прогресса музыки большіе таланты вносили съ собою въ музыку такіе замыслы и приемы, которые казались знатокамъ, воспитаннымъ на другой музыкѣ, непонятными, слишкомъ сложными, лишенными граціи и мелодической пріятности. Россини, кажушійся намъ теперь такимъ легкимъ и доступнымъ, былъ, въ молодости, признаваемъ нѣкоторыми строгими критиками той эпохи, *за мало-понятнаго музыканта!* Теперь же мы не можемъ довольствоваться уже прежней простой мелодіей съ простымъ акомпаниментомъ: намъ нужно то, что ввели въ музыку Бетховенъ и, въ послѣднее время, Вагнеръ. Такъ пойдетъ и дальше. Эволюціонисты доказываютъ вѣдь, что весь прогрессъ, умственный и нравственный, основывается на дифференціаціи, а эта дифференціація произойдетъ и въ сферѣ звука.

Остается поэзія. Штраусъ сказалъ когда-то, что она, вмѣстѣ съ музыкой, будетъ представлять собою религію грядущихъ вѣковъ. Совершенно противнаго взгляда на нее держится Ренанъ: онъ отчаявается въ ея жизненности. Свой доводъ основываетъ онъ на томъ, что греческая поэзія умерла такъ же, какъ эпопея и трагедія. Онъ оплакиваетъ Гомеровъ и Виргиліевъ, какіе могли бы явиться среди человѣчества, если бы наука не выдумала пороха, пушекъ и игольчатыхъ ружей. Но развѣ мы не видимъ, что постоянно появляются новыя дарованія, и что европейской поэзіи съ эпохи Возрожденія нечего завидовать классическимъ поэтамъ. Одинъ Шекспиръ, если не говорить уже о новыхъ поэтахъ, стоитъ и Виргилія, и другихъ продолжателей классической эпопеи. Она, дѣйствительно, не могла удержаться среди насъ, потому что ей необходимъ элементъ чудеснаго; но и въ новѣйшее время создавались эпическія произведенія, проникнутыя духомъ нашей эпохи, какова, напр., «*La legende des siècles*» Виктора Гюго. Классическая трагедія исчезла главнымъ образомъ во всемъ томъ, что было въ ней условнаго. Мы не можемъ довольствоваться ни трагедіей семнадцатаго столѣтія, ни постройкой романтическихъ драмъ съ ихъ тирадами; но изъ этого постоянного вырожденія извѣстныхъ формъ не слѣдуетъ выводить заключенія о вырожденіи самой поэзіи. Неправъ и Тэнъ, доказывая, что древніе и южные языки, колоритные и яркіе, создавали поэтовъ, новые же языки абстрактны и ведутъ скорѣе къ занятіямъ кабинетнаго характера. На это можно отвѣтить Тэну, что никогда языки развитыхъ націй не были такъ колоритны, какъ въ настоящее время.

Да и можно ли смѣшивать цвѣтистый стиль южныхъ расъ съ настоящимъ поэтическимъ стилемъ? Истинный колоритъ языка зависитъ не отъ готовыхъ образовъ, накопленныхъ въ извѣстномъ языкѣ и превратившихся въ общія мѣста, а отъ новыхъ образовъ, принадлежащихъ лично поэту,—образовъ, которыми онъ вызываетъ волненіе въ умѣ своего читателя, не прибѣгая ни къ какимъ вычурностямъ стиля.

Одно изъ крупныхъ препятствій, по мнѣнію нѣкоторыхъ писателей, для будущаго развитія искусства, это—политическія и экономическія условія современной эпохи. Масса населенія участвуетъ теперь, въ образованныхъ странахъ, несравненно больше во всѣхъ наслажденіяхъ жизни. Толпа судитъ и произведенія искусства, а, стало быть, не можетъ не вліять на его уровень. Писатели аристократическихъ взглядовъ, подобные Ренану и другимъ, говорятъ, что прекрасное нельзя вульгаризировать, т.-е. дѣлать доступнымъ для толпы. Потому-то оно и должно исчезнуть—утверждаетъ тотъ же Ренанъ,—что искусство есть достояніе избранной, аристократической доли человечества. Ту же доктрину находимъ мы и у Гартмана. По его мнѣнію, «искусство обречено на то, чтобы прсвратиться, въ періодъ полной зрѣлости человечества, въ то самое, чѣмъ служатъ для мелкихъ буржуа Берлина театральные фарсы столицы».

Люди, разсуждающіе такимъ образомъ, не хотятъ вспомнить, что у народа всегда было свое низшее искусство: свои фарсы, сказки и другія развлеченія. И въ этомъ смыслѣ, формы искусства, необходимыя теперешней толпѣ, все-таки доказываютъ нѣкоторый прогрессъ. Въ нашъ вѣкъ, и въ промышленности, и въ наукѣ, и въ искусствѣ, происходитъ раздѣленіе труда. Рядомъ съ низшими формами искусства и науки—съ искусствомъ практическимъ и прикладнымъ, съ прикладной наукой,—идутъ впередъ высшее научно-мышленіе и высшее творческое искусство. Экономическій законъ спроса и предложенія управляетъ также и художественною производительностью; но требованія измѣняются сообразно средѣ, откуда они исходятъ. Въ настоящее время вкусы и стремленія отдѣльных классовъ отдалены одни отъ другихъ такъ же, какъ отдѣльныя столицы между собою. Даже группы читателей и зрителей имѣютъ каждая свое искусство, рѣзко обозначенныя симпатіи къ различнымъ талантамъ и репутаціямъ. Изъ одной группы въ другую, изъ одного слоя въ другой, высшія требованія поднимаются постепенно, такъ что для артиста и для самаго искусства нѣтъ ничего вреднаго и опаснаго въ томъ, что масса, демократическое большин-

ство, играетъ теперь гораздо бѣольшую роль, чѣмъ сто-двѣсти лѣтъ тому назадъ. Это—такая же почва для изящныхъ произведеній, какъ и простая грамотность для высшей умственной культуры.

Событія послѣднихъ десятилѣтій возбудили въ западной литературѣ рѣзкіе скептическіе взгляды на будущность общественнаго развитія Европы. Явилось нѣсколько писателей-пессимистовъ, которые, вмѣстѣ съ признаніемъ неизбѣжности всеобщаго преобладанія демократіи, видятъ въ этомъ самомъ неизбѣжную причину паденія для искусства и вообще для человѣческой интеллигенціи. Такого рода пессимисты говорятъ: идеаль демократіи — политическое, даже экономическое равенство людей между собою; это равенство будетъ склоняться и къ умственному равенству—къ приниженію выдающихся интеллигенцій и поднятію мелкихъ умовъ. Такимъ путемъ, всеобщая посредственность убиваетъ искусство, возможное только тогда, когда признается и воздѣлывается творческій гений, который, самъ по себѣ, аристократическаго происхожденія. Но скептики, разсуждающіе такимъ образомъ, до сихъ поръ еще не доказали, что равенство политическихъ правъ произвело или производитъ уравниеніе умовъ и способностей. Никакая демократія не можетъ разрушить органическихъ и фізіологическихъ условій геніальности въ артистѣ или въ поэтѣ, и если демократическіе принципы доведутъ извѣстную націю до мозговаго вырожденія, то эта нація исчезнетъ. Жизнь народовъ сводится къ борьбѣ за существованіе, а величайшая сила въ подобной борьбѣ есть интеллигенція, умственное развитіе. Стало быть, тутъ дѣло очевидное: если демократія восторжествуетъ въ томъ смыслѣ, какимъ огорчаются писатели-пессимисты, то она не въ состояніи будетъ прочно восторжествовать; все-таки удержатся на исторической аренѣ народы, у которыхъ будутъ высшіе умы, творческія геніальности. Но, можетъ быть, произведенія искусства нуждаются въ тѣхъ общественныхъ условіяхъ, которыя не доставляетъ демократія, а напротивъ, устраняетъ ихъ? И тутъ скептики врядъ-ли правы. Первое условіе для всякаго художника — свобода его личности, полная возможность давать ходъ всѣмъ своимъ индивидуальнымъ особенностямъ; а такого рода полную свободу онъ можетъ имѣть только подъ демократическимъ режимомъ. Художнику необходимо, кромѣ того, извѣстнаго рода матеріальная независимость. Прежде, при другихъ режимахъ, сто-двѣсти лѣтъ тому назадъ, ни поэтъ, ни артистъ другой области не могъ обходиться безъ унижительныхъ подачекъ отъ власти имѣющихъ. Вся исторія искусства и поэзіи полна фактами, доказывающими

это. Въ настоящее время—и такъ пойдетъ дальше—демократическій строй жизни позволяетъ художнику находить себѣ матеріальное обезпеченіе, не обращаясь къ покровителямъ, а дѣйствуя прямо на публику, привлекая ее своими талантами, заставляя ее добровольно платить за книги, картины, статуи и драматическія произведенія. И не только одна матеріальная поддержка, но и нравственная—сочувствіе, похвала, когда художникъ добьется ихъ,—не ограничивается, какъ прежде, небольшимъ кружкомъ тонкихъ знатоковъ, но выражается и въ большой публикѣ всеобщимъ волненіемъ, овалціями; поэтъ и артистъ въ девятнадцатомъ столѣтіи, въ особенности во вторую его половину, дѣлаются все чаще и чаще предметомъ всенароднаго поклоненія. Конечно, и теперь иной талантъ можетъ не быть понятымъ сразу, какъ это бывало и прежде; но шансы добиться успѣха увеличились: опровергать это невозможно, если только хоть немного изучить фактическую сторону дѣла. Тонкіе знатоки прежнихъ эпохъ представляли собою всегда группы людей, ревниво охранявшихъ извѣстные эстетическіе принципы; они давали свое одобреніе тогда только, когда художникъ удовлетворялъ всѣмъ ихъ воззрѣніямъ и вкусамъ. Теперь, когда публика сдѣлалась на много разъ обширнѣе, въ ней найдется всегда болѣе смѣлыхъ умовъ, болѣе свѣжихъ натуръ, не скованныхъ никакими условностями вкуса или односторонними взглядами школы. Въ Парижѣ—этомъ центрѣ современнаго театра и романа,—драматическіе писатели должны ограничивать себя въ выборѣ сюжетовъ, сдерживать свою наблюдательность, подлаживаться подъ настроеніе публики потому именно, что они имѣютъ дѣло съ меньшинствомъ посѣщающимъ первыя представленія, съ такъ-называемыми законодателями парижскаго вкуса по части театральныхъ зрѣлищъ, между тѣмъ какъ романъ, идущій прямо въ большую публику, какъ враждебно ни относилась бы она къ автору съ смѣлыми, новыми приѣмами, все-таки добивается своего, что и доказывается карьерой даровитыхъ французскихъ романистовъ послѣдняго двадцатилѣтія. Тѣ случаи, когда гениальный художникъ бываетъ непонятъ современниками, возможны во всякую эпоху. Такое непониманіе зависитъ прямо отъ самой природы генія или большаго таланта: и тотъ, и другой стоятъ выше средней интеллигенціи своихъ современниковъ. Тутъ все сводится въ вопросу времени: набѣжитъ другая волна, наростетъ другое поколѣніе,—и непонятый новаторъ будетъ признанъ и оцѣненъ. За то, въ доброе старое время, весьма часто гениальный человѣкъ дѣлался жертвой грубаго произвола,

варварства, фанатизма; продукты его генія уничтожались до тла, были сожигаемы рукою палача, и онъ самъ умиралъ забытымъ и оставленнымъ, а иногда даже и на плахѣ; да и послѣдующія поколѣнія лишены бывали матеріальной возможности оцѣнить то, что имъ создано. Разумѣется, поэтическое произведеніе, картина, статуя, не могутъ приобрѣтать такого всемірнаго значенія, какъ научныя открытія; но, въ предѣлахъ своей сферы, они распространяются въ нашъ вѣкъ демократическихъ идей несравненно быстрее, чѣмъ въ бывшее время. Такъ пойдетъ и дальше. Можно предсказать имъ все болѣе легкое признаніе и торжество надъ массой публики, вопреки какимъ бы то ни было политическимъ и социальнымъ распрямъ. На талантѣ извѣстнаго артиста, писателя, поэта, сходятся люди всякихъ партій. Онъ одинаково дорогъ и демократамъ съ радикальными взглядами, и самымъ закоснѣлымъ консерваторамъ.

Остается еще доводъ, направленный противъ будущности искусства: оно нуждается въ извѣстныхъ нравственныхъ условіяхъ для своего расцвѣта, плохо вяжется съ тѣмъ духомъ наживы, который охватываетъ современное человѣчество; искусство — врагъ теперешняго «американизма»; придетъ день, когда промышленность и дѣловство убьютъ изящное творчество. Несомнѣнно, такъ называемые американскіе идеалы торжествуютъ повсемѣстно; но вѣдь они одинаково враждебны всему, что не есть грубая нажива или тонкая спекуляція. Наука пострадаетъ отъ американизма въ одинаковой степени съ искусствомъ. Но нужно ли такъ опасаться борьбы промышленнаго духа съ научно-художественнымъ? Тутъ является дилемма: если общество или нація желаютъ идти впередъ, они должны воздѣлывать высшія способности самыхъ даровитыхъ своихъ гражданъ; промышленный же духъ, сосредоточивающій умы на однѣхъ только приманкахъ, на легкихъ способахъ наживы, если бы онъ овладѣлъ рѣшительно всѣми, привелъ бы неминуемо къ вырожденію интеллигенціи, точно такъ же, какъ если бы демократія добила уравниенія способностей. Духъ этотъ находится въ связи не съ извѣстной формой правленія или съ извѣстнымъ ходомъ цивилизаціи; онъ зависитъ главнымъ образомъ отъ характера народа и встрѣчался во всѣ эпохи, вплоть до глубокой древности, у какихъ-нибудь карфагенянъ и жителей Тира. Въ нѣкоторыхъ націяхъ онъ можетъ существовать одновременно съ развитіемъ высшихъ умственныхъ силъ. Англія сдѣлалась въ Европѣ самой первою промышленною страной, что не помѣшало ей дать намъ такихъ геніальныхъ писателей, какъ Шекспиръ и Байронъ. Амери-

канцы до сихъ поръ предаются пріобрѣтательной дѣятельности, но нельзя утверждать, чтобы духъ наживы, господствующій между ними, находился въ прямой зависимости отъ ихъ учрежденій, заимствованныхъ изъ быта Англіи и примѣненныхъ только къ болѣе демократическому строю націи. Какъ ни былъ бы народъ въ современной цивилизаціи наклоненъ къ практической дѣятельности, онъ не можетъ обходиться безъ высшей науки, потому что она-то и питаетъ изобрѣтательность и даетъ толчокъ дальнѣйшимъ успѣхамъ культуры. А гдѣ умъ не перестаетъ мыслить научно, развивать въ себѣ творческую способность, тамъ онъ выказываетъ и творчество художественнаго характера; одно на другомъ держится и немислимо иначе, какъ при взаимномъ воздѣйствіи.

Исторія свидѣтельствуетъ намъ о постоянныхъ превращеніяхъ формъ искусства, въ зависимости ихъ отъ общественныхъ условій, отъ языка и политическаго режима, но она нисколько не убѣждаетъ насъ въ томъ, что искусство находится въ періодѣ несомнѣннаго упадка. Самый характерный признакъ прогресса для сознательнаго существа заключается въ способности испытывать всѣ новыя волненія художественнаго характера и въ то же самое время понимать, чувствовать, цѣнить продукты человѣческаго творчества всѣхъ эпохъ. Современный человѣкъ достигъ этой степени развитости, онъ цѣнитъ своихъ поэтовъ и музыкантовъ, потому-что у тѣхъ и другихъ находитъ выраженія собственныхъ состояній души; но онъ понимаетъ писателей и артистовъ старыхъ и очень древнихъ такъ, какъ люди предыдущихъ эпохъ, конечно, не могли бы понимать поэтовъ и художниковъ нашего времени. Эстетическая чувствительность сдѣлалась гораздо сложнѣе, потому-что вся наша интеллигенція стала шире. Развѣ это указываетъ на разрушеніе, на упадокъ? Никакое искусство не можетъ даже вернуться къ прежнему состоянію, какъ оно ни было бы совершенно, но отъ этого оно вовсе не умираетъ.

Разсмотримъ теперь антагонизмъ искусства и современной промышленности въ ея продуктахъ. Нѣкоторые эстетики, какъ напр. англичанинъ Рёскинъ и французскій поэтъ Сюлли-Прюдонъ доказываютъ, что промышленность (помимо духа наживы) будетъ становиться все несогласимѣе съ искусствомъ. Эти слишкомъ огорченные эстетики видятъ во всѣхъ созданіяхъ современной индустріи отсутствіе эстетическихъ элементовъ; они нападаютъ на наши желѣзныя дороги, на пароходы, всевозможныя машины, исходя изъ того общаго мѣрила, что прогрессъ механическихъ построекъ и вся-

каго рода приводовъ, въ которыхъ дѣйствуютъ такія силы, какъ паръ и электричество, основывается на экономіи силъ, а этотъ принципъ производитъ мертвенность, автоматичность всѣхъ приспособленій и скрываетъ отъ глазъ дѣйствующую силу. Такое толкованіе заключаетъ въ себѣ явную натяжку. Новѣйшіе машины и приводы основаны дѣйствительно на принципѣ экономіи силъ, но тотъ же самый принципъ видимъ мы и въ жизни, во всѣхъ организмахъ; онъ-то и придаетъ движеніямъ новыхъ машинъ легкость, стало быть, и своего рода красоту. Если внѣшній видъ нынѣшняго парохода менѣе живописенъ, чѣмъ форма и устройство большаго паруснаго корабля, то этотъ недостатокъ восполняется быстротой и красотой хода пароваго судна, или локомотива. Красота—тутъ динамическая, а не статическая; но и въ смыслѣ формъ, новѣйшая изобрѣтательность преслѣдуетъ несомнѣнно художественныя цѣли: прежнія неуклюжія и громоздкія формы исчезаютъ, а такая сила природы, какъ электричество, и теперь уже даетъ возможность производить свѣтовые эффекты, о которыхъ и не мечтали наши предки.

IV.

Научный духъ эпохи не вызываетъ ли антагонизма съ воображеніемъ, безъ котораго немислимо искусство? Современные писатели ставятъ ребромъ вопросъ о тлетворномъ вліяніи научности на три главныхъ способности художника: фантазію, творческій инстинктъ и чувство. За рѣшеніемъ этого вопроса надо обратиться къ психологіи. Обличители нашей позитивной и научной эпохи говорятъ, что царство знанія совсѣмъ устраняетъ легенды и религіи, что оно способно, какъ выражается Гартманъ, повести къ царству «пошлости». Нѣмцы, въ лицѣ Шеллинга, Штрауса и Вагнера, а также и Гёте, вообще любятъ повторять, что безъ таинственнаго нѣтъ и поэзіи, а рядомъ съ таинственнымъ нѣтъ ея и безъ суевѣрія. На первый взглядъ кажется, что поэтическое воображеніе нуждается въ извѣстномъ суевѣрномъ оттѣнкѣ, въ таинственномъ незнаніи, въ томъ полумракѣ, въ которомъ реальныя вещи теряютъ свои слишкомъ опредѣленные контуры; на самомъ дѣлѣ, мы не любимъ прямой линіи, плоскости, намъ необходимы, для игры воображенія, всякія неожиданности, случайности пейзажа. Мы находимъ гораздо больше духовнаго наслажденія въ игрѣ нашихъ желаній, чѣмъ въ достиженіи цѣли. Не даромъ Гёте говорилъ: «Я ищу наслажденія,

а когда достигну его—сожалѣю о желаніи». Точная наука разбиваетъ наивныя иллюзіи первобытныхъ людей и даже развитыхъ людей древности, смотрѣвшихъ на все мірозданіе, какъ на сцѣпле-ніе поэтическихъ и таинственныхъ образовъ. Ученый стремится къ тому, чтобы отвлечь (абстрактировать) собственную личность отъ наблюдаемыхъ имъ предметовъ.

Все это—такъ, но сердце человѣческое чувствуетъ себя существомъ долею мірозданія, и поэты, художники, сознаютъ связь человѣческой души со всеобщей гармоніей. Никакія теоремы астрономіи не помѣшаютъ видимому звѣздному небу вызывать въ насъ особенную поэтическую тревогу, заключающуюся въ нашемъ желаніи проникнуть въ тайны неизвѣданныхъ еще законовъ бытія. Кольриджъ говоритъ въ одномъ мѣстѣ, что наука, начиная съ изумленія, кончаетъ имъ же; изъ этого чувства рождаются какъ поэзія, такъ и философія. Стало быть, въ человѣческомъ знаніи всегда будетъ элементъ, возбуждающій высшую жизнь души, и поэзія никогда не можетъ исчезнуть. Даже потребность въ неизвѣстномъ, въ таинственномъ, на которую обличители позитивнаго духа нашей эпохи указываютъ, какъ на антагониста поэзіи, при болѣе глубокомъ анализѣ, является замаскированной формою жажды знанія, и когда мы ищемъ разныхъ живописныхъ непредвидѣнностей въ ландшафтѣ, мы этимъ доказываемъ только, что въ насъ живетъ постоянное желаніе видѣть что-нибудь новое, другими словами, доказываемъ свою любознательность. Наука, конечно, непрестанно измѣняетъ точки зрѣнія на человѣка и на все существующее; но что же заключается въ этомъ тревожнаго для поэта? Если уходятъ иллюзіи чувствъ, теряются мелкія детали, то взамѣнъ того мы проникаемъ въ безконечныя перспективы, охватывающія насъ несомнѣннымъ поэтическимъ волненіемъ. Наука никогда не уничтожитъ и того элемента таинственнаго, который заключается въ стремленіи нашего ума къ философскимъ вопросамъ, къ полетамъ въ надчувственный міръ, къ метафизикѣ. Если положительная философія и показываетъ безрезультатность метафизическихъ выводовъ, неоснованныхъ на точномъ знаніи, то она все-таки не можетъ лишить нашу душу постоянного стремленія въ ту область, гдѣ и научно-развитый человѣкъ позволяетъ себѣ гипотезы по вопросамъ мірозданія и цѣли человѣческой жизни. У опытныхъ психологовъ новѣйшаго времени—у покойнаго Льюиса и у француза Риббана—мы находимъ уступки такому стремленію человѣческой души къ метафизическому творчеству. Даже самъ Гербертъ Спенсеръ, система-

тическій боець за принципъ чисто-научнаго и опытнаго обобщенія, допускаетъ интересъ къ области *непознаваемой*, и вотъ этого-то вида таинственности будетъ достаточно для того, чтобы под-держатъ въ искусствѣ чувства, парящія надъ красотой въ тѣсномъ смыслѣ. Подвергнемъ разбору мистически-таинственный оттѣнокъ нѣкоторыхъ произведеній искусства—и мы найдемъ два его источника: или туманность, неопредѣленность мысли, или же глубину поэтическаго воззрѣнія. И то, и другое встрѣчается у самыхъ яркихъ поэтическихъ умовъ вѣка—у Гёте, у Шелли, у Байрона. Туманность, неопредѣленность мысли, есть, въ сущности, признакъ слабости и никогда не можетъ способствовать совершенству произведенія; но глубина, сначала кажущаяся туманной, открываетъ просвѣты на такія истины, которыя суждено впослѣдствіи открыть знанію. На поэзію въ высшихъ ея продуктахъ очень позволительно смотрѣть какъ на своего рода научное творчество, на самопроизвольное (спонтанное) знаніе. Каждая высокая мысль поэта есть истина, т.-е. какой-нибудь законъ, общій, незыблемый фактъ, держащійся за все остальное въ мірозданіи или въ душевной жизни человѣка. Вотъ почему въ великихъ произведеніяхъ искусства мы находимъ какъ-бы предчувствіе научныхъ открытій, проникновеніе въ такія общія истины, которыя не даются еще въ данный моментъ детальному, разсудочному знанію. Художникъ—будь то скульпторъ, музыкантъ, или поэтъ,—способенъ производить такія же открытія, какъ и ученый, и чѣмъ его умъ глубже уходитъ въ область возможнаго или въ надчувственную сферу, тѣмъ и волненіе его будетъ сильнѣе, а, стало быть, и форма совершеннѣе.

Суевѣріе, провозглашаемое нѣкоторыми писателями существенно-необходимымъ для поэтической фантазіи, держалось и въ древности, въ царство вѣроисповѣдныхъ миѳовъ, за то же стремленіе человѣка объяснять суть вещей. Огюсть Контъ совершенно вѣрно сводилъ суевѣріе къ извѣстнаго рода фетишизму, т. е. къ такому воззрѣнію, при которомъ мы приписываемъ предметамъ внутреннія желанія и акты воли, тождественные или подобные нашимъ. Кто не размышляетъ, тотъ не можетъ быть суевѣренъ, наприм. животныя. Человѣчество постоянно искало тайной подкладки всего сущаго; но древнія суевѣрія, миѳологія, сложившаяся въ цѣлый міръ человѣкоподобныхъ образовъ, указывали смертному предѣлы въ его исканіи причинъ, объясняли все ограниченной, даже мелочной, по своему характеру, волей какого-нибудь божества; между тѣмъ, современное знаніе освободило интеллигенцію отъ всякихъ

путь и ставить ее прямо лицомъ къ лицу предъ истиннымъ божествомъ—предъ безконечнымъ. И мы видимъ, что поэзія нашего вѣка, хотя и сдѣлалась, быть можетъ, суровѣе, за то стала глубже и задѣваетъ все чаще и чаще вѣчные мотивы, которые будутъ въ состояніи волновать человѣчество до конца его дней. То, что для древняго поэта было маленькимъ фактомъ—какое-нибудь животное, капля воды, или другое что,—давало ему поводъ къ одной игрѣ внѣшняго воображенія, или къ описательной яркости красокъ; теперь поэтъ питается всѣми пріобрѣтеніями науки, проникаетъ идеей въ безконечно-малыя существа, не довольствуется дѣтскимъ повтореніемъ суевѣрныхъ чувствъ даже и тогда, когда, какъ мы видимъ это въ произведеніяхъ Виктора Гюго, злоупотребляетъ элементомъ чудеснаго. Для Виктора Гюго (мы можемъ взять его въ примѣръ, какъ самаго яркаго представителя образной поэзіи цѣлыхъ двухъ третей нашего вѣка), всякій ничтожный фактъ вызываетъ, по ассоціаціи идей, грандіозные образы, въ которыхъ поэтъ выражаетъ высшее сознаніе великой тайны жизни и сливается со всѣмъ существующимъ въ такой симпатіи, въ такой душевной гармоніи, о которыхъ древніе не имѣли и представленія. У Герберта Спенсера можно найти очень вѣскія замѣчанія въ защиту науки противъ старой поэзіи. Знаніе кажется враждебнымъ поэтическому настроенію только въ томъ случаѣ, когда оно черезчуръ спеціально, замкнуто въ извѣстныя рамки реальной дѣйствительности; въ томъ же, что идетъ дальше конкретныхъ выводовъ, знаніе внушаетъ намъ чувство, сходное съ объясненіемъ таинственнаго и божественнаго. Оно не мѣшаетъ ни философу, ни поэту обобщать въ ихъ творческихъ образахъ и въ ихъ гипотезахъ то, что оно доставляетъ имъ кропотливымъ аналитическимъ путемъ. Новое естествовѣдѣніе, въ противоположность попыткамъ древнихъ и ученыхъ эпохи Декарта, отрѣшилось отъ узко-механическаго взгляда на явленія природы и жизнь животныхъ. Оно, въ лицѣ Дарвина, Жоффруа Сентъ-Илера, Геккеля, какъ-бы оправдываетъ своими выводами легенды греческой и индійской древности о превращаемости, о метаморфозахъ оживленныхъ тѣлъ. Пантеизмъ, какъ ученіе объ единствѣ мірозданія, о тѣсной гармоніи, даже первоначальномъ тождествѣ человѣка и природы, получило, въ твореніяхъ новыхъ естествоиспытателей, широкое развитіе и перешло въ такой монизмъ (мы это видимъ, напр., у Геккеля), что у каждой микроскопической частицы человѣческаго и вообще живаго «я» мы должны признать самостоятельную жизнь, проявленія самобытной воли. Эти

новые горизонты знанія такъ обширны, такъ богаты всяческими откровеніями, что только крайне-предубѣжденные умы, скептики, не желающіе идти вслѣдъ за жизнью, могутъ доказывать тлетворное вліяніе науки. Читая поэмы грековъ и индусовъ, вы чувствуете, какъ дарвинизмъ и монизмъ нашего времени сливаются съ предвидѣніемъ поэтическихъ творцовъ древности, какъ поэмы, проникнутыя сознаниемъ и чувствомъ всеобщей связи и гармоніи, близки по своему духу къ доктринамъ, которыя въ творческихъ умахъ новѣйшихъ двигателей знанія родились съ помощью неустаннаго, кропотливаго аналитическаго труда.

Обличители научности въ ея воздѣйствіи на изящное указываютъ на то, что искусство не можетъ обходиться безъ геніальности, т. е. безъ творческаго инстинкта. Какъ-бы современные виртуозы слова—стихотворцы и беллетристы—не выставляли на первое мѣсто внѣшнихъ пріемовъ и такихъ же внѣшнихъ завоеваній таланта; какъ они ни преклонялись бы передъ методой, терпѣніемъ, отдѣлкой, вѣрностью подражанія природѣ, собираніемъ фактовъ и ихъ мастерскимъ воспроизведеніемъ, — все-таки это не составляетъ сути прекраснаго, какъ я старался выяснить и установить въ моихъ «Этюдахъ по психологіи творчества». Таковъ и взглядъ французскаго эстетика. Мы, лично, не нуждаемся уже въ новыхъ доводахъ. Творческій актъ—неотъемлемая способность нашей души. Но если творческій инстинктъ составляетъ сущность того, что мы называемъ геніемъ, то не будетъ ли онъ подавляться научнымъ духомъ эпохи, немыслимымъ безъ преобладанія разсудочной работы? Исслѣдователи первоначальной культуры, въ родѣ Бэджота и другихъ, показываютъ намъ, что доисторическіе люди имѣли разныя чувства и побужденія, утраченныя дальнѣйшими генерациями дикарей. Да и на каждомъ шагу убѣждаемся мы въ разрушительномъ дѣйствіи разума на инстинктъ. Слѣдуетъ ли, однако, продолжая аналогію, утверждать, вмѣстѣ съ такими писателями, какъ Ренанъ, что искусство, какъ произвольный продуктъ первыхъ вѣковъ человѣческаго рода, будетъ все падать и падать, подобно всему остальному, что человѣчество станетъ неизбежно переходить отъ категоріи инстинкта къ категоріи размышленія, и что научный методъ заставитъ окончательно исчезнуть первоначальный инстинктъ творчества и красоты?

Такое наведеніе врядъ-ли состоятельно. Инстинкты дѣйствительно исчезаютъ, но какіе?—Такіе, которые имѣли цѣлью удовлетвореніе животныхъ потребностей, были необходимы въ борьбѣ за

существованіе. Съ развитіемъ культуры, разумъ началъ помогать чел-вѣку удовлетворять его потребностямъ съ меньшимъ расходомъ нервной силы и воли и замѣнилъ во многомъ инстинктъ, подчиняясь принципу экономіи силъ, наблюдаемому во всей природѣ. Но разумъ замѣняетъ инстинктъ только тамъ, гдѣ онъ можетъ принести пользу чел-вѣку, отдѣльному или коллективному. Спрашивается, однако: можетъ-ли наука, съ ея пріемами,—т. е. размышленіе, разсудочная логика,—производить то, что вызываетъ къ жизни творческіе продукты? Мы видѣли въ нашихъ «Этюдахъ», что разсудочная работа вовсе не тождественна съ творческимъ инстинктомъ и сама по себѣ создавать ничего не можетъ. Такое положеніе примутъ, пожалуй, и обличители знанія, продолжая доказывать, что вліяніе разсудочности отъ этого не уменьшается. Тутъ есть и другая сторона вопроса, на которую мы сейчасъ обращали вниманіе: коль-с скоро знаніе и размышленіе не могутъ въ области искусства замѣнить творческій инстинктъ, потому что ни то, ни другое не въ состояніи создать извѣстный продуктъ съ меньшей тратой силъ, то самостоятельность и будущность творчества нисколько не скомпрометированы захватами знанія и размышленія. Другое дѣло, если бы прекрасное вылилось разъ навсегда въ нѣчто неподвижное, осуществилось окончательно; тогда наука, конечно, продолжала бы извѣстныя правила и пріемы, путемъ которыхъ и воспроизводился бы безконечно вѣчный типъ красоты. Но этого нѣтъ въ дѣйствительности, и никакое торжество знанія не уничтожитъ въ душѣ развитаго чел-вѣка потребности въ отыскиваніи самага объекта, въ находкѣ, т.-е. въ изобрѣтеніи. Условіе неожиданности, особеннаго рода душевная эмоція, будетъ на-вѣки-вѣчные необходима для творческихъ инстинктовъ, и въ чистомъ искусствѣ, и въ самой наукѣ, что мы и старались доказать въ своихъ «Этюдахъ». Всякая научная гипотеза есть своего рода возвышенная поэма, и всѣ творческія натуры между учеными—Кеплеры, Паскали, Ньютоны, Тиндали, Фарадеи—принадлежали къ людямъ такого же душевнаго склада, какъ и великіе художники, какъ и міровые поэты; они всѣ обладали тѣмъ внутреннимъ зрѣніемъ, которое Карлейль называлъ «insight». Девятнадцатый вѣкъ, безъ сомнѣнія, самый научный вѣкъ изъ всѣхъ эпохъ, пережитыхъ чел-вѣчествомъ; почему же Лапласы, Дарвины, Жоффруа Сентъ-Илеры, Гельмгольцы и другіе двигатели современнаго знанія не помѣшали развитію поэтическихъ натуръ Байрона, Ламартина, Альфреда Мюссе, Виктора Гюго и всѣхъ другихъ поэтовъ, художниковъ и музыкантовъ? Конечно, среда, условія

быта, вліяють на разцвѣтъ литературнаго или пластическаго творчества въ данной странѣ и въ опредѣленное время, какъ на это упираеть Тэнъ во всѣхъ своихъ эстетическихъ сочиненіяхъ и, въ особенности, въ «Философіи искусства»; но объяснять только окружающею средою и нравами времени народженіе творческихъ талантовъ — невозможно. Въ условіяхъ, очень похожихъ на матеріальный и общественный бытъ Голландіи временъ Возрожденія, находились и другія страны; однако онѣ не дали такого, какъ тамъ, количества гениальныхъ и высоко-даровитыхъ живописцевъ. А среди испанцевъ, душевная жизнь которыхъ ушла на узкія идеи и развитіе фанатическаго темперамента, появлялись такіе изобрѣтатели прекраснаго, какъ Веласкесъ и Мурильо. Наша современная научность, конечно, представляетъ болѣе благопріятную среду для разцвѣта всякой душевной силы, чѣмъ нравы, идеи и анти-научныя представленія предыдущихъ эпохъ.

V.

Мы знаемъ, что творческая способность души даетъ результаты только тогда, если происходитъ особеннаго рода *волненіе*, а для того, чтобы оно явилось, необходимо чувство любви къ преслѣдуемой идеѣ, къ предмету художественнаго созерцанія. Безъ внутренняго чувства искусство немыслимо, а чувству противопоставляется анализъ. Стюартъ Милль, въ своей автобіографіи, признаеть, что анализъ дѣйствовалъ на его душу, какъ элементъ, убивающій чувство. Въ отдѣльных случаяхъ, причина можетъ быть именно такого рода, но человѣческое чувство на протяженіи вѣковъ не оставалось неизмѣннымъ: оно преобразовывалось постоянно, хотя и медленно, на что указываетъ, между прочимъ, Тэнъ въ своей «Философіи искусства». Надо прослѣдить этотъ ходъ развитія чувства и вліяніе его превращенія на творчество. Высшая культура превращаетъ всѣ роды человѣческихъ сердечныхъ волненій изъ чисто-рефлексивныхъ, непосредственныхъ, въ сознательныя и разумныя. Въ новѣйшее же время сознательность проникла всюду, и, рядомъ съ этимъ, чувство пріобрѣтаетъ все болѣе общіе и отвлеченные источники. Для него не нужны, какъ прежде, непременно внѣшніе и осязательные предметы; оно прилѣпляется и къ чистымъ идеямъ, къ формамъ, къ законамъ, къ простымъ возможностямъ. Такимъ путемъ чувство все тѣснѣе и тѣснѣе сливается съ мыслью, и вся наша чувствительность дѣлается проникнутой интеллектуальнымъ элементомъ.

Самыя главныя чувства наши относятся къ природѣ, къ божеству и къ человѣку, и каждое изъ нихъ перешло черезъ нѣсколько фазисовъ. Чувство природы, казалось бы, неподвижно; между тѣмъ, оно теперь совсѣмъ не такое, какъ въ древности, и стоить только сравнить поэтическое отношеніе къ природѣ у Гомера, Лукреція и даже Виргилія съ тѣмъ, какое мы находимъ у Шекспира, Мильтона, Байрона, Шелли, Ламартина, Виктора Гюго. Древніе мало описывали природу затѣмъ только, чтобы описывать; она занимала ихъ всегда въ связи съ потребностями и желаніями человѣка. Англійскіе эстетики Рёскинъ и Грэнтъ-Олленъ справедливо замѣчаютъ, что въ Иліадѣ всякій разъ, когда есть намекъ на пейзажъ, то непременно эта мѣстность обильна, богата скотомъ и хлѣбомъ. Вообще въ греческой и латинской поэзіи пейзажъ играетъ второстепенную роль, такъ же, какъ и въ христіанской поэзіи до девятнадцатаго вѣка. Англійскій эстетикъ Шэрпъ, въ своемъ изслѣдованіи подъ заглавіемъ: «Поэтическое воспроизведеніе природы» (*On poetic interpretation of nature*), замѣчаетъ, что въ описаніяхъ древнихъ и старинныхъ писателей христіанской цивилизаціи пейзажи похожи на тѣ фоны картинъ, какіе мы находимъ у Перуджино или Ліонардо да-Винчи,—въ голубоватыхъ, блѣдныхъ тонахъ, помѣщенныхъ только для того, чтобы лучше выступали нѣжная фигура молодаго человѣка или головка Мадонны. Природа была у древнихъ скорѣе рамой, чѣмъ самою картиной, между тѣмъ какъ современный человѣкъ дошелъ до того, что интересуется природою независимо отъ своихъ личныхъ нуждъ и потребностей. То, что было для древняго поэта ограничено, связано извѣстными легендарными и мифологическими формами, то, для новаго человѣка съ поэтическимъ творчествомъ, безконечно по своей внутренней организаціи. Для него все живеть: и утесъ, и лѣсъ, и всякій неодушевленный предметъ. Современные поэты, какъ напр. Викторъ Гюго, доводятъ культъ низшихъ формъ жизни даже до излишества: они способны воспѣвать и лягушку, и крабба, и сову, и летучую мышъ. Современные прозаики, какъ напр. Мишле и Кине, въ своихъ книгахъ, дали намъ настоящія эпопеи природы, въ которыхъ уже совсѣмъ нѣтъ наивно-себялюбиваго чувства древнихъ.

Чувство, вызываемое идеей божества, прошло также чрезъ самыя коренныя измѣненія отъ Гомера до христіанской эры. Оно измѣнялось и въ послѣднія столѣтія. Сравните то, что даютъ поэты семнадцатаго вѣка, съ тѣмъ, что мы находимъ у нашихъ современниковъ, въ особенности, если мы возьмемъ пессимистическія

произведенія, вплоть до проклятій и отчаянныхъ протестовъ, какіе находимъ у поэтовъ послѣдней четверти вѣка. И человѣкъ, какъ предметъ чувства, вызывалъ и продолжаетъ вызывать идеи и настроенія, характерныя и новыя для каждой полосы умственной культуры. Всѣ сознаютъ, что чувства, вызываемыя отечествомъ, такъ называемыя «гражданскія», сдѣлались менѣе узкими. Въ глазахъ современнаго мыслителя, родина есть уже исключеніе, и суровая любовь къ отчизнѣ, какую мы находимъ, напр., въ трагедіяхъ Корнейя, исчезла въ драмахъ и романахъ романтической школы. Теперь врядъ-ли какой-нибудь истинный поэтъ согласился бы воспѣвать идею родины, если бы признавалъ ея развитіе вреднымъ для всего остальнаго міра. Всѣ такія чувства проникнуты уже отвлеченнымъ характеромъ, и такое же превращеніе произошло также съ чувствами, обращенными прямо къ отдѣльнымъ личностямъ. Милосердіе и жалость стали гораздо сильнѣе и обще-распространеннѣе; поэзія находитъ въ нынѣшнемъ гуманномъ чувствѣ больше пищи, чѣмъ это было когда-либо у греческихъ поэтовъ. Жалость призывалась тогда на отдѣльныя лица, былъ ли то Гекторъ или Пріамъ, Антигона или Альцестъ. У современнаго поэта, предметомъ высшаго гуманнаго сочувствія—цѣлый классъ, толпа, и всякій такой порывъ въ современномъ поэтѣ окрашенъ въ болѣе обширный синтезъ, захватываетъ цѣлую область жизни или цѣлый классъ живыхъ существъ. Поэтому, и любовь въ тѣсномъ смыслѣ, любовь-страсть, подверглась съ вѣками безчисленнымъ превращеніямъ. Въ античной древности, въ Библіи, у грековъ и римлянъ, она—чисто-чувственная, и ее вызываютъ только половое влеченіе и красота женщины; въ средневѣковье она дѣлается мистической; въ наши дни пріобрѣтаетъ она особый оттѣнокъ глубины и грусти, какого мы не видимъ ни въ одну изъ предшествовавшихъ эпохъ. Стоитъ вчитаться хорошенько въ Альфреда Мюссе и Байрона, чтобы убѣдиться въ этомъ. Любящій современный человѣкъ, какъ ни былъ бы онъ страстенъ, не можетъ уже ни уйти отъ дѣйствительности, ни удовлетвориться ею вполнѣ. Вотъ почему онъ сталъ находить утѣшеніе, исходъ, въ душевной горечи и слезахъ; вотъ почему романтики, съ самаго начала нынѣшняго вѣка, и въ Германіи, и въ Англіи, и во Франціи, стали поэтизировать человѣческое страданіе и душевное сокрушеніе. Мюссе, въ одномъ мѣстѣ, даже прямо говоритъ, что глубина любви измѣряется нравственною болью, какую она оставляетъ въ насъ. Для современнаго человѣка, любить—значитъ страдать, а страдать—значитъ пріобрѣтать знаніе жизни. У

нѣкоторыхъ поэтовъ, и во главѣ ихъ у Виктора Гюго, любовь дѣлается слишкомъ философской, отвлеченной, не говоря уже о риторичности, присущей именно ему. Тоже мы видимъ и у Сюлли-Прюдона; тутъ уже чувственнаго почти ровно ничего нѣтъ, и человѣческая любовь представляется поэту, какъ одно изъ отраженій вѣчнаго союза, объединяющаго вселенную съ нашей душой. У такихъ поэтовъ—и родъ ихъ идетъ уже со второй трети нашего вѣка, и даже раньше, отъ Гейне и Байрона,—любовь не можетъ какъ-бы схватить окончательно свой объектъ и удержать его при себѣ: объектъ этотъ всегда ускользаетъ и оставляетъ въ сердцѣ рану.

Что же показываетъ такое превращеніе любви, какъ не новыя права мышленія надъ нашей эпохой? Чувствительность проникается мыслительной работой въ ея высшихъ полетахъ. Современному человѣку нельзя испытывать полнаго наслажденія тамъ, гдѣ не удовлетворенъ его умъ; и нашъ Пушкинъ, въ этомъ смыслѣ, такой-же геніальный вѣщатель душевныхъ стремленій новой эпохи: въ знаменитой его «Элегіи» звучитъ и до сихъ поръ поражаетъ глубиною и красотою формы стихъ: «Я жить хочу, чтобъ *мыслить* и *страдать*». Съ каждымъ днемъ умственные наслажденія приобрѣтаютъ все больше и больше цѣны въ нашихъ глазахъ. Какъ только новое наслажденіе такого рода познаетъ сердце современнаго человѣка, поэтъ даетъ ему форму; идеи, все разрастаясь, поднимаютъ внутреннюю эмоцію и вызываютъ художественное творчество, приводя человѣка все ближе и ближе къ цѣльности. Въ каждомъ изъ нашихъ чувствъ должно, по эстетическимъ требованіямъ эпохи, заключаться все наше внутреннее существо, со всею его сложностью. Но позволительно ли устранить вопросъ о томъ, въ какой степени поэзія можетъ вдохновляться научными и философскими идеями? Факты говорятъ, что современное искусство пользуется уже всѣмъ—и наукой, и законами природы, какіе она открываетъ, и великими нравственными, социальными, метафизическими ученіями, измѣнившими все міропознаніе нашего вѣка. Союзъ научнаго и философскаго духа сказывался уже съ конца прошлаго вѣка въ творческихъ произведеніяхъ Шиллера и Гёте—въ «Фаустѣ» втораго, въ философскихъ стихотвореніяхъ перваго. Метафизическая проблема происхожденія зла врядъ-ли гдѣ-либо была поставлена съ бѣльшей силой, какъ въ «Каинѣ» Байрона, считающемся однимъ изъ сильныхъ его твореній. У италіанскаго поэта Леопарди мы находимъ чисто-философскіе стихи; Викторъ Гюго, во множе-

ствѣ своихъ стихотвореній, въ «Légende des siècles» и въ «Contemplations», задѣвалъ вопросы общественной справедливости, морали и метафизики. И такихъ примѣровъ, вплоть до послѣднихъ дней, можно привести множество, но фактическая сторона дѣла не рѣшаетъ еще вполне вопроса: въ какихъ предѣлахъ и путемъ какого метода искусство можетъ вдохновляться наукой или философией?

Самые методы новѣйшее искусство стало брать у науки. Мы знаемъ (я обсуждалъ этотъ вопросъ въ своихъ «Этюдахъ по психологіи творчества»), что французскіе «натуралисты» въ области беллетристики стали проповѣдывать тождество приемовъ искусства и науки и признали своимъ объектомъ только одну «точную правду», вмѣсто мѣа и игры воображенія. Здѣсь я не буду повторять уже того, что было мною разсмотрѣно. Односторонность и ненаучность такихъ взглядовъ слишкомъ противорѣчатъ всему, что мы знаемъ точнаго и несомнѣннаго о самой природѣ художественнаго творчества. Отставляя это къ сторонѣ, мы укажемъ здѣсь только на то, что хотя теоретики художественнаго «натурализма» и отрицаютъ воображеніе и нравственное чувство, или, по крайней мѣрѣ, дѣлали это не такъ давно, однако, въ произведеніяхъ самаго даровитаго изъ нихъ, и то, и другое несомнѣнно присутствуетъ. Они сводятъ все къ ощущенію, къ его своеобразности, къ переработкѣ внѣшнихъ фактовъ «темпераментомъ» художника. Они повторяютъ въ разныхъ варіаціяхъ формулу, предложенную Тэномъ, сказавшимъ, что главное отличіе великаго артиста есть своеобразное ощущеніе въ присутствіи внѣшнихъ вещей. Но эта оригинальность воспріятія художникомъ всего, что онъ видитъ и слышитъ, немислима теперь, при сложности развитой чело-вѣческой души, безъ участія болѣе широкой синтетической мысли, т.-е. мысли философской. Быть оригинальнымъ въ воспріятіи, это значитъ—непремѣнно быть богатымъ предварительно накопленнымъ мозговымъ запасомъ, развитъ въ себѣ и простую, и творческую ассоціацію, пользоваться всякимъ внѣшнимъ признакомъ для того, чтобы предаваться внутренней работѣ надъ даннымъ матеріаломъ. Англійскій эстетикъ Рёскинъ справедливо замѣчаетъ, что есть два класса поэтовъ: одни сильно чувствуютъ, но слабо мыслятъ, вслѣдствіе чего у нихъ и нѣтъ настоящаго воспріятія истины; такіе поэты всегда втораго сорта. Другіе сильно чувствуютъ и тѣмъ сильнѣе думаютъ, а потому видятъ истину во всемъ ея объемѣ; это—поэты перваго разряда. Самая способность ощущеній поднимается

чрезъ большее умственное развитіе; иначе образы будутъ скользить передъ вами, не западая вовнутрь. Потому-то гениальность и видна даже въ мелкихъ деталяхъ—въ томъ, какъ художникъ разрабатываетъ подробности; онъ и въ нихъ вноситъ нѣчто болѣе глубокое, обобщающее, научно-философское. Тотъ же Рёскинъ говоритъ: «Величіе манеры заключается въ способности схватывать мыслью специфическій характеръ предмета и всѣ черты красоты, общія ему съ самыми высокими сферами бытія». Еще Лейбницъ называлъ философскимъ смысломъ попреимуществу воспріятіе всемірной аналогіи во всемірномъ различіи. Это мы видимъ у каждаго сильнаго поэта въ его образахъ и полетахъ мысли; стало быть, его творческая сила родственна съ силой философскаго обобщенія. Видѣть и слышать всѣ могутъ одинаково, вплоть до высшихъ животныхъ; но перерабатывать этотъ матеріалъ, превращать его въ произведенія искусства, могутъ только тѣ, кто вноситъ въ свои воспріятія свое собственное «я», кто способенъ создавать идеи или проникаться всеобщимъ глубокимъ синтетическимъ чувствомъ. Поэтому-то искусство и не можетъ быть сводимо (да и наука точно также) къ одному только частному ощущенію: къ звуку, къ краскѣ, къ тѣлу, къ поверхности вещей. Конечно, оно всегда будетъ держаться за реальность, и даже все сильнѣе и сильнѣе проникать въ нее, но только за реальность не грубую и поверхностную, а за высшую, въ которой тѣ же самые законы мірозданія проявляются въ своей сложности, восхищая художника и вызывая специальный интересъ въ ученомъ. Реалистическое искусство, чтобы не впасть въ сухую виртуозность, или въ грубый сенсуализмъ, должно брать идеаломъ себѣ природу въ обширномъ смыслѣ, которая сначала заставляетъ насъ дышать и жить, а потомъ уже мыслить.

Что же выходитъ изъ этихъ доводовъ? Искусство можетъ сдѣлаться болѣе научнымъ и философскимъ, и его поэтическая сторона отъ этого врядъ ли пострадаетъ. Но изъ этого не слѣдуетъ, чтобы поэтъ-философъ могъ перелагать въ стихи геометрическія теоремы, или, вмѣсто художественнаго описанія цвѣтка, ограничивается причисленіемъ его къ извѣстному ботаническому разряду. Романисты натуралистической школы какъ-разъ хромаютъ на эту ногу: стоитъ только припомнить перечисленіе растеній и цвѣтовъ у Зола въ такихъ его романахъ, какъ «La curée» или «La faute de l'abbé Mouret». Поэты—и артисты вообще—будутъ только приобрѣтать все больше и больше научнаго духа, помогающаго видѣть реаль-

ность такою, какова она есть, а, съ другой стороны, духа философскаго, проникающаго, въ формѣ мыслительныхъ гипотезъ, далѣе реальности, доступной всѣмъ и каждому. Крайности сенсуализма и узкой научности въ школѣ «натуралистовъ» также антипатичны, какъ и крайности другихъ поэтовъ и художниковъ, желающихъ вводить въ свои произведенія отвлеченную мысль въ формѣ поучительнаго, догматическаго стиля, будетъ ли онъ словесный или пластическій. И по этой части нѣкоторые изъ новѣйшихъ поэтовъ грѣшатъ: одни слишкомъ поучаютъ, другіе чрезчуръ вдаются въ техническія подробности или перефразируютъ въ вычурныхъ выраженіяхъ реальные факты. Цитированный нами англійскій эстетикъ Шэръпъ говоритъ въ своемъ этюдѣ: «Пріемы науки — опытъ, анализъ, индуктивное и дедуктивное размышленіе — ни въ какомъ случаѣ не могутъ сдѣлаться поэтическими: это возможно только для ихъ *результатовъ*». Съ одной стороны, всякій настоящій поэтический языкъ долженъ быть простъ и понятенъ, а съ другой — описаніе, какъ творческій родъ, никогда не было и не будетъ высшимъ родомъ; *мелочно описывать — значитъ: мало думать*. Поэзія будетъ постепенно, но непрестанно, входить въ каждую новую область, отвоеванную наукой. Но научныя истины тогда только сдѣлаются предметомъ поэтическаго воспроизведенія, когда станутъ доступны уже массамъ. Чтобы вызывать чувство и интуицію, поэтъ и будетъ этимъ пользоваться, возбуждая мысли и образы, но не поучая, какъ школьный учитель. Другими словами, наука, чтобы вдохновлять искусство, должна перейти отъ абстрактной мысли въ сферу воображенія и чувства. И если когда-либо будутъ творить на всемірныя идеи науки, то путемъ возбужденія изящныхъ эмоцій: только тогда наука и сдѣлается поэтической или, какъ выразился когда-то Шиллеръ, «музыкальной». Взгляните на науку, какъ на отысканіе всеобщей гармоніи, и тогда вамъ будетъ понятна возможность непосредственной связи между знаніемъ и поэтическимъ творчествомъ. Связь между наукой и творчествомъ вообще давно уже установлена: безъ геніальности въ людяхъ, т.-е. безъ творческаго инстинкта, знаніе не можетъ двигаться. Своими завоеваніями и открытіями наука дала человечеству сотни и тысячи ощущеній, неизвѣстныхъ дотолѣ, доставивъ орудія всякаго рода для проникновенія вглубь бытія. То, что теперь для насъ еще безмолвно, лишено красокъ, лишено живыхъ существъ, то черезъ сто-двѣсти лѣтъ окажется преисполненнымъ кипучей жизни, полнымъ звуковъ и свѣта.

Поэтическое и всякое другое изящное творчество прошло, какъ и обобщающій умъ человѣка, черезъ три главныя фазы. Въ началѣ поэзія представляла собою науку и всю философію природы: такъ-вы священныя книги индѣйцевъ и Библія, равно какъ и первыя философскія системы древнихъ. Затѣмъ, произошло нѣкоторое раздѣленіе труда въ человѣческой мысли: поэты и художники взяли себѣ область чувства и ощущенія, ученые—область отвлеченнаго мышленія. Теперь мы вступаемъ въ періодъ сліянія прекраснаго съ стремленіями науки и философіи. Художникъ останется всегда творцомъ образовъ, но онъ можетъ все больше и больше превращаться въ творца идей, принимающихъ поэтическую форму, а въ силу того и чувствъ. Высшее наслажденіе развитаго человѣка было, есть и будетъ *пониманіе*, и оно одно только неизмѣнно, когда все остальное—страсти, чувственныя удовольствія,—потеряетъ всякую цѣну. Еще Виргилій говорилъ, что все утомляетъ, за исключеніемъ пониманія, а Аристотель называлъ это божественнымъ блаженствомъ. Почему же наукѣ, захватывающей все шире и шире, не давать пищи и области прекраснаго, почему же и философіи, показывающей безконечныя перспективы выводовъ изъ всего познаваемаго, не питать той же области? Если бы даже она ограничилась только полу-отвѣтами на вопросы, постоянно волнующіе душу человѣка, то и тогда, въ связи съ міромъ образовъ, она будетъ поддерживать высшую мозговую эмоцію, связанную со сладкимъ чувствомъ пониманія, вплоть до предѣловъ познаваемаго.

VI.

Послѣ того, какъ мы разсмотрѣли доводы англійскихъ эволюціонистовъ и французскаго убѣжденнаго защитника болѣе широкихъ взглядовъ на область прекраснаго, предложимъ отъ себя нѣсколько общихъ положеній, въ которыхъ, какъ мы думаемъ, искусству открываются менѣе узкіе горизонты.

Можно признать, что «инстинктъ игры» привелъ культурное человѣчество къ развитію чувства прекраснаго; но въ наслажденіи, доставляемомъ красотой, нравственныя чувства, потребности и желанія также участвуютъ, когда послѣднія выходятъ за сферу грубо-матеріальную.

Всякое дѣйствіе, связанное съ разряженіемъ нервной силы, тогда только несовмѣстимо съ чувствомъ изящнаго, когда трата

этой силы вызываетъ органическое страданіе; преслѣдованіе же цѣли, связанное съ движеніемъ, само по себѣ есть источникъ чисто-умственного удовольствія. И въ физическихъ движеніяхъ, и въ чувствахъ нравственнаго порядка, можетъ быть та грація, которая накладывается на все печать изящества. Такъ точно и въ ощущеніяхъ чувственного характера сидятъ источники прекраснаго. Зрѣніе и слухъ будутъ всегда считаться тѣми органами чувствъ, путемъ которыхъ мы всего объективнѣе воспринимаемъ впечатлѣнія изящнаго. Но и остальные органы чувствъ способствовали, въ своемъ развитіи, полнотѣ воспріятій красоты, доказательствомъ чему служить большое число выраженій поэтическаго языка, взятыхъ изъ области именно этихъ чувствъ и заключающихъ въ себѣ высшую степень образности.

Хотя инстинктъ игры и повелѣ, какъ доказываютъ эволюціонисты, къ развитію эстетическаго чувства, однако искусство, въ нѣнѣшнемъ своемъ состояніи, не должно и не можетъ быть поверхностною, легкою забавой. Оно сливается съ дѣйствительностью въ каждомъ истинно-творческомъ произведеніи. Изящное творчество не мыслимо безъ особеннаго рода артистической эмоціи; а такое душевное состояніе художника вполне серьезно, представляетъ собою внутренній органическій процессъ и, въ продуктахъ своихъ, дѣйствуетъ на душу зрителей, слушателей или читателей, вызывая въ ней неизвѣданныя ими идеи и нравственные чувства.

Будущность искусства представляется совсѣмъ не столь мрачною, какъ утверждаютъ писатели скептическаго направленія. Правда, раса дѣлается менѣе красивой и здоровой въ условіяхъ жизни большихъ городовъ, но и понятія о красотѣ измѣняются: вмѣсто прежней пластики, выступаетъ на первый планъ красота, связанная съ высшей умственной жизнью человѣка.

Демократическій строй новаго общества, вмѣстѣ съ нѣкоторымъ паденіемъ вкусовъ, долженъ принести съ собою гораздо большую свободу для дѣятелей во всѣхъ областяхъ изящнаго искусства, сочувствіе массъ и связанную съ нимъ матеріальную поддержку.

Антагонизмъ между искусствомъ и современной индустріей будетъ опасенъ только въ томъ случаѣ, если духъ наживы овладѣетъ безраздѣльно культурною жизнью образованныхъ народовъ; но это зависитъ гораздо больше отъ свойствъ той или иной расы, чѣмъ отъ возростающаго научнаго направленія. Между способностью человѣка къ творчеству, т.-е. къ нахожденію идей, и научнымъ

духомъ нашего вѣка нѣтъ ничего враждебнаго, точно такъ же, какъ и между наукой и развитіемъ нравственнаго чувства. Подъ вліяніемъ научныхъ идей, чувства человѣка дѣлаются просвѣтленнѣе, шире, ведутъ его къ высшимъ предѣламъ обще-человѣческой солидарности. Отъ такого подъема въ настроеніи культурнаго человѣчества искусство можетъ только выиграть, что мы и видимъ особенно въ развитіи современной поэзіи.

Не вдаваясь въ безпринципную эклектику, позволительно расширять источники прекраснаго, изслѣдуя всѣ тѣ стороны органической и душевной жизни человѣка, на которыя слишкомъ строгіе эстетики смотрятъ до сихъ поръ односторонне. Чувство прекраснаго и художественное творчество всегда будутъ относиться къ особой категоріи психическихъ явленій, но и то, и другое можетъ развиваться различными путями. Достиженіе цѣли пракческаго характера, вплоть до нравственныхъ задачъ, согласимо съ удовлетвореніемъ чувства прекраснаго, если только оно является самостоятельно, какъ удовлетвореніе особой душевной потребности.

